

MONIQUE BORBA CERQUEIRA

**POBRES, NÔMADES E INCIVILIZÁVEIS:
POTÊNCIA E CRIAÇÃO
DE NOVOS MODOS DE VIDA**

Programa de Estudos Pós-Graduados em Serviço Social
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MONIQUE BORBA CERQUEIRA

**POBRES, NÔMADES E INCIVILIZÁVEIS:
POTÊNCIA E CRIAÇÃO
DE NOVOS MODOS DE VIDA**

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Serviço Social, sob a orientação da Profª Drª Aldaíza Sposati.

**POBRES, NÔMADES E INCIVILIZÁVEIS:
POTÊNCIA E CRIAÇÃO
DE NOVOS MODOS DE VIDA**

Monique Borba Cerqueira

Banca Examinadora

*Para Serize (1941-2004),
pétala que me embalou*

*Não sei se a vida é pouco ou demais para mim.
Não sei se sinto demais ou de menos, não sei (...)*

*A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger
A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sair
De todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas, (...)*

*Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo (...)*

*Multipliquei-me, para me sentir
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me (...)*

*Sentir tudo de todas as maneiras,
Ter todas as opiniões,
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto, (...)*

Eu, o investigador das coisas fúteis, (...)

Eu, tudo isto, e além disto o resto do mundo... (...)

Sou eu que me bato, que me trespasso, que me ultrapasso! (...)

Meu ser elástico, mola, agulha, trepidação...

(Fernando Pessoa, *Passagem das Horas*, 1916)

A vasta classificação utilizada para caracterizar o “homem pobre” é acompanhada por formas de exortá-lo, idealizá-lo, esconjurá-lo. Para além da associação da pobreza à destituição material, sua forma mais aparente corresponde a uma situação reles e desprezível, engendrada por um universo moral que possui o ardil de uniformizar, tornando pejorativas várias dimensões da vida dos chamados “pobres”. É assim que enquanto força dinâmica, a pobreza se ergue e circula, ocupando falas, cenários, subjetividades, identificando-se a um amplo conjunto de práticas que operam seus enquadres, nomeações e recriações constantes da subalternidade. Este trabalho objetiva desconstruir a impotência dos pobres, ao debater o construto moral que produz e atualiza sua figuração, evidenciando a instância de dominação que lhe é própria. Trata-se de desessencializar a questão da pobreza e dos pobres como maquinação capaz de imputar sofrimento, piedade e resignação, dando centralidade ao esgotamento dos padrões civilizatórios e à urgência da criação de novos modos de vida. A partir da possibilidade da emergência de um novo sujeito ético-político, o recorte de pesquisa privilegia o campo das artes, onde são destacados da literatura e do cinema os personagens a serem analisados: O vagabundo Carlitos, de Charles Chaplin, a mulata Gabriela de Jorge Amado e a nordestina Macabéa da obra de Clarice Lispector. Os personagens revelam a potência dos pobres, configurando formas de resistência e criação que circulam e se expandem como novos modos de sentir, pensar e experimentar o mundo, numa perspectiva afirmativa e criadora.

PALAVRAS-CHAVE: Pobres - Vontade de Potência - Sujeito ético-político - Resistência e criação.

The wide variety of classification concepts used to characterize “the poor” has been accompanied by a rationale that admonishes them, idealizes them or execrates them. Beyond linking poverty to material and social destitution, its most apparent form of manifestation relates to a contemptible situation that is engendered by a moral universe where people are standardized, as a means to belittle the many dimensions of life of the so-called “poor”. This is how poverty, as a driving force, soars and spills over on to talks, settings and subjectivities, thus identifying itself with a vast set of practices that conforms to its frames, designations and recreations that are inherent to subalternity. The present study aims to deconstruct the powerlessness of the poor and highlights the instance of domination to which they are subjected by discussing the legitimacy of the moral construct that shapes and defines the configuration of the poor. It attempts to deessentialize the issue of poverty and the poor as a machination intended to inflict suffering, pity and submission to focus on the exhaustion of civility standards and the need to create new modes of life. By framing the possibility of the emergence of a new ethical-political subject, this study centers on the power of the arts, especially cinema and literature, to analyze the following characters: Charles Chaplin's Tramp; the Brazilian mulatto beauty, Gabriela, taken from Jorge Amado's book of the same name and Macabéa, the female migrant from Northeastern Brazil created by writer Clarice Lispector. These three characters reveal the strength of the poor and are a path to different forms of resistance and creation that develop into new ways of thinking, feeling and experiencing the world under a positive and creative perspective.

KEY WORDS: Poor – Will to power – Ethical-political subject – Resistance and creation

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – UMA TORRENTE IMENSA	14
Desconstruindo a impotência dos pobres.....	16
A criação de novos modos de vida.....	27
Uma exageração de vida.....	34
<i>Carlitos, Gabriela e Macabéa</i>	
CAPÍTULO 2 – POTÊNCIAS DE RESSIGNIFICAÇÃO	39
Assimetrias da invenção.....	41
O senhor das intensidades.....	45
Pelos retalhos puídos do dia.....	49
Experimentação, abandonar-se ao imprevisto.....	55
Equilibrando pernas, olho, cotovelo, queixo.....	64
O canto das sereias.....	66
CAPÍTULO 3 – POTÊNCIAS DO DESEJO	77
Uma vocação de liberdade.....	79
Tempestade de sensações.....	84
O puro apaixonamento.....	91
Flor agreste, fruta do mato.....	101
CAPÍTULO 4 – POTÊNCIAS DO IMPERCEPTÍVEL	116
Atrás da coisa ausente.....	116
Tão pouco sou.....	118
Realidade sem espessura.....	124
Sobre toda recusa a se deixar conhecer.....	131
As palavras abrem seu corpo em espanto.....	147
EXISTIR DE OUTRA MANEIRA	153
BIBLIOGRAFIA	160
BIBLIOGRAFIA DE FILMES	165

INTRODUÇÃO

Como náufragos contemporâneos, assistimos à exaustão modos de civilização que produzem sujeitos banidos, sobreviventes, migrantes que exibem seu perfil caótico massivamente, produzindo um decalque vulgar do real. Sob o predomínio de um único coro de vozes, sobrantes e miseráveis de toda a ordem são tomados por uma visão unidimensional. Esse é o universo dos pobres, onde não há nenhuma singularidade ou complexidade — nada os distingue.

No Brasil, sob o manto do compromisso político, os pobres ainda suscitam perguntas clássicas: “Como curar a chaga social?”; “Como dotar os pobres de força política?” Questões que se tornaram lugar comum num discurso valorativo que sublinha a impotência dos pobres.

Detentores de um fardo insolúvel, os pobres contrastam com a transparência que os quantifica, localiza e controla por meio de elucubrações estatísticas que polarizam o debate político e social. Assim, ciência e sociedade tomam para si a tarefa de dizer quem são e qual o lugar social dos pobres. Inúmeros são os estudos sobre a diversidade da privação, as artimanhas do regime da falta e o modo como a carência toca cada signo do social. Esse registro obsessivo do fenômeno pobreza também indica o testemunho passivo que assiste a vida vergar.

Não apenas o ressentimento e o horror dos “vencidos” têm sido explorados insistentemente, fazendo circular mensagens de penúria e desamparo, denúncia e injustiça. Trata-se também de reproduzir uma verdade essencial, onde os pobres são confinados a um mundo moral, bom, perfeito e justo que os remete à incapacidade e ao demérito.

Embora estejamos diante de uma realidade deplorável, lamentada e óbvia, o absolutamente aparente e facilmente notado não tem criado uma vida que interroga e experimenta novos caminhos e possibilidades. O diagnóstico aberrante do que somos não tem produzido um movimento na direção do que podemos ser, como lembra Foucault (1984): “Sans doute l'objectif principal aujourd'hui n'est-il pas de découvrir, mais de refuser, ce que nous sommes. Il

nous faut imaginer et construire ce que nous pourrions être(...)”. Por mais perversa que a vida possa parecer e maior repugnância que a realidade inspire, permanecemos tão somente impassíveis diante de um mundo que administra e confirma nossas incapacidades, fazendo parecer impossível a criação de saídas para a existência.

Nesse sentido, o trevoso mundo dos pobres é um problema que aponta para além da esfera econômica, política ou social, remetendo ao esgotamento dos modelos de civilização. Somente fora de uma perspectiva doutrinal, onde a falsa grandeza contemporânea nos aprisiona, isentos de tantas convicções, estaremos aptos a experimentar a vida como reinvenção contínua, como acontecimento inesperado.

Esta pesquisa nasce do incômodo frente à linearidade de interpretações correntes sobre os pobres, ao mesmo tempo em que requer uma visão capaz de destituir seu fundamento. Aqui, torna-se necessário pairar sobre a moral, abandonando seu peso, sua seriedade, mantendo sob suspeita o caráter correto, definitivo de toda interpretação, uma vez que ela sempre obedece a uma hierarquia de valores.

A partir de uma abordagem nietzscheana, este estudo trata da potência dos pobres e requer a introdução de um novo diálogo, numa perspectiva onde a pesquisa possa extrair do mundo uma invenção que arde, cria e reconduz à vida, fazendo ressoar a potência soberana do sujeito. Ao invés de privilegiar um universo moral que a tudo ordena, parte-se da potência afirmativa que se ergue como ética criadora de modos de vida, apontando para um novo sujeito ético-político intenso, ousado e pleno de superação. Restituindo à verdade seu caráter limitado, desfazendo-se do véu absoluto da razão, trata-se, sobretudo, de incitar o pensamento e a vida a se abrirem ao múltiplo, longe de certezas e modelos, na direção de uma infinita experimentação criadora.

Antes, é preciso permitir a descrição dos movimentos da vida que não são inteiramente úteis, podendo transcorrer num tempo vazio, nulo, roubado do dia

comum, ali, no limite do irrepresentável. Nesse sentido, este estudo focaliza o campo das artes — literatura e cinema — cujo recorte define a escolha de três personagens: Carlitos que tornou clássico o cinema mudo criado por Charles Chaplin; Gabriela, do romance de Jorge Amado e Macabéa, protagonista de “A hora da estrela”, de Clarice Lispector. Intrigantes, os personagens ensaiam a possibilidade de um por vir, onde o mundo venha a ser saudado por um povo nômade, surpreendente e indomável.

Embora todos os personagens vivam sob o signo da escassez e respondam a uma lógica caracterizada pela privação, tal escolha não obedeceu a uma coerência temporal ou espacial. Assim é que enquanto Carlitos vive um mundo em crise nas primeiras décadas do século XX, Gabriela surge no interior da Bahia dos anos 20 e Macabéa compõe o universo urbano carioca dos anos 70. O que importa perceber nos personagens é a sua capacidade de resistir a formas de dominação expressas nos mais variados planos da existência, o que possibilita distingui-los como portadores de um fator incivilizável que é a marca de sua desobediência plural e criativa.

Uma mitificação muito grande envolve Gabriela e Carlitos — a primeira como modelo de mulher brasileira e o segundo como a imagem do vagabundo romântico. No entanto, a escolha dos personagens ultrapassa qualquer clichê. Gabriela foi escolhida, não apenas por subverter o “feio” como mensagem estética e figurativa da pobreza, mas porque sua trajetória nos conduz à construção do *cuidado de si* e à busca constante de um bem-viver, assinalado pela liberação do prazer em todas as esferas da vida. Já Carlitos vem traduzir o grande desafio de enfrentar a vida alheio às obrigações instituídas socialmente. Para ele, viver a destituição regido somente pelos recursos do próprio corpo, não o desloca para uma lógica limitada à sobrevivência, ao contrário, lança-o em direção a formas de resistência e ressignificação permanentes. Macabéa, o mais desconcertante dos personagens, aponta para o tema da grande recusa, não apenas em relação aos padrões, mas às poderosas forças civilizatórias. Em sua vida comum, quase miserável, a datilógrafa Macabéa ousa uma suavidade, atreve-se a compor com o silêncio, despertando forças que

ultrapassam qualquer entendimento. Macabéa não precisa ser compreendida ou compreender, por isso ela é apreendida com virulência pelo discurso moral que a denomina obtusa, uma criatura sem graça, sem sentido, confirmando sua potência maior — não se dar a conhecer. Assim, ela escapole aos registros do inteligível, à idéia de sujeito e a qualquer forma limitável. Sem ser louca, Macabéa joga a todos nós em dimensões inusitadas, na ordem do inominável, num espaço sem certezas, inapreensível, inqualificável. Enquanto tudo se insurge contra ela, a nordestina segue construindo seu pequeno mundo de resistência e criação.

Os personagens multiplicam e fazem circular entre nós potências puras que inundam seu percurso existencial e expressam formas ilimitadas de criação, concedendo um estatuto mais nobre à vida. A análise dos personagens busca eliminar o olhar de estranhamento, zombaria e piedade dirigido aos pobres, fazendo desmoronar a pobreza como fenômeno natural, necessário estendido a toda humanidade, a partir da crença numa visão de homem limitado. Somente uma civilização fundada na fraqueza, na incapacidade e incompletude forja uma humanidade tão débil, atormentada e cruel.

Esta tese remete à possibilidade de uma outra cosmologia dos seres, descortinada por um mundo de paixões, encontros e paisagens existenciais, onde a criação afirma a vida.

A partir de um mapeamento preliminar capaz de situar a leitura, este trabalho encontra-se dividido da seguinte forma. No capítulo 1, "Uma Torrente Imensa", estão assinaladas as notas teóricas e metodológicas que delineiam o estudo, apresentando as discussões e a perspectiva teórica adotada. Os capítulos seguintes são dedicados à análise dos personagens. O capítulo 2, "Potências de Ressignificação" é destinado a Carlitos, o capítulo 3, "Potências do Desejo", à Gabriela e o capítulo 4, "Potências do Imperceptível", à Macabéa. Para finalizar, "Existir de outra maneira" reúne impressões suscitadas ao longo deste trabalho.

UMA TORRENTE IMENSA

O processo de viver é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era ‘nada’ – era o próprio assustador contato com a tessitura do viver – e esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência do que se é feito.

(Clarice Lispector)

Desconstruindo a impotência dos pobres

Uma filosofia que denuncia tudo aquilo que nos separa da afirmação da vida informa o referencial ético-político deste trabalho. É assim que a nossa pergunta de partida interroga sobre os chamados “pobres”, conduzindo à desconstrução de uma insistente figuração constituída por imagens e semânticas negativas. Aqui, evidenciar a pluralidade de signos da pobreza conduz ao exame da esfera moral e seus mecanismos de rigidez e autoconservação, apontando também para o que mais nos interessa, a construção de uma dimensão ético-política afirmadora de diferenças e produtora de novos sujeitos.

Pobres e pobreza constituem-se sujeitos e processos a serem interrogados, numa direção contrária às investigações cuja regra geral é descrever, informar ou denunciar as faces do seu infortúnio. Importa aqui abordar a potência dos pobres, sua capacidade de produzir vida na própria vida. É nesse território, entre uma ética¹ criadora e uma moral universalizante, que residem as nossas principais indagações.

Verifica-se que a pobreza como grande fórmula social só exhibe sua excepcional carga de opressão quando mesclada ao jogo sorrateiro, imaterial e valorativo que, em geral, remete à desqualificação e despotencialização da vida social como um todo. Busca-se, portanto, a possibilidade de pensar novos territórios existenciais e sentidos múltiplos para a vida, a partir de realidades imprevistas e provisórias. Trata-se, portanto, de trilhar um campo movediço, indeterminado. Para isso, é preciso subverter o próprio pensamento², torná-lo distinto do exercício meramente cognitivo do pensar que apenas reconhece aquilo que já está dado.

¹ Parte-se do pressuposto de que ética e moral se opõem. Enquanto a primeira aponta para uma experiência libertadora, a segunda remete à imposição de códigos e regras. A moral situa-se no plano da dominação e subserviência do sujeito, em contraste com uma ética de efetuação das potências e afirmação da vida.

² Um pensamento artístico, criador de novos sentidos, conectado a afetos e paixões define a produção de alguns dos principais interlocutores deste estudo: Nietzsche, Deleuze e Foucault.

A vida, o grande tema de Nietzsche, é criação, expansão ilimitada, liberação de modelos e de toda domesticação. O mundo é onde se revela a tarefa de esculpir o caos, cenário nobre da invenção afirmativa³, onde a criação está sempre a serviço da vida. Ao fazer a crítica dos valores morais, a genealogia proposta por Nietzsche procura abrigar a vida das formas de avaliação que a degeneram e enfraquecem. Daí o projeto de transvalorar, produzir valores novos que dignifiquem a vida.

A moral, tão bem instalada na tradição, nos padrões culturais, nos costumes, apodera-se do sujeito, não permitindo a coexistência das diferenças. Postula-se tão somente a reprodução sistemática de sentenças, juízos, opiniões, conselhos, advertências, normas de conduta como uma evidência incontestável sobre a vida. Os valores estabelecidos circulam como apelos capazes de estender a mesma verdade a todos, indicando um caráter universalista, voltado para a obediência e o aprisionamento das forças criativas que dignificam a vida.

É através da imposição dessas medidas de verdade que os pobres se reconhecem. A moral adverte e recomenda conformismo e refidão redobrada para vencer as agruras e sofrimentos da vida, vergando o sujeito aos limites abissais de um destino irrevogável, onde a lei, a vergonha e a culpa confirmam a condição de impotência dos pobres.

A desvalorização das forças da vida inventa o pobre — o mal provido, pouco fértil, pouco produtivo, de pouco valor, mal dotado, desfavorecido, desprotegido, digno de compaixão, infeliz. A moral cria códigos de conduta e regras na direção de um campo impositivo, utilitário e finalista, configurando relações de dominação expressas em sentenças inabaláveis que modelam o que se deve pensar, como agir, em que acreditar. Num sentido oposto aos domínios da ética, a moralidade reforça a impotência, regula visibilidades e invisibilidades daqueles que estão em toda parte: os pobres.

³ A afirmação é o mais alto poder da vontade. "Afirmar é tornar leve: não é carregar a vida sob o peso dos valores superiores, mas criar valores novos que sejam os da vida, que façam a vida leve e ativa" (Deleuze, 1976, p.154).

Quando o pobre não é circunstanciado numa fórmula única, estanque, ele é uma criatura híbrida, o aceitável e o inaceitável, aquilo que todos sabem e não sabem exatamente o que é. Por isso, requer atenção todo modo de identificar, classificar, qualificar o pobre. Códigos moralmente compartilhados recomendam, indicam, estabelecem que o pobre bom, o pobre dócil é aquele que consome pouco, é trabalhador, está inserido em algum arranjo ou dinâmica familiar, pode ser ou não eleitor, pois sua mera figuração existencial produz dividendos políticos. Esse é o pobre que está na literatura, na mídia, nas plataformas políticas, nos programas sociais. É o pobre que não pode falar, mas de quem se fala. É o pobre que recebe elogios, prêmios por seu esforço criativo ou empreendedor, é aquele para quem se planeja intervenções e se imagina resgatar dos limites da doença, do crime, da delinqüência; às vezes, incômodo, esse pobre é, sobretudo, útil. Ele se diferencia radicalmente do pobre inaceitável, do vadio, daquele que pode acumular imperfeições morais graves: ser miserável, sujo, famélico, pavoroso em sua tradicional figuração supliciada.

Massacrado, o pobre é incapaz, grotesco, burro, abjeto, ocupando um lugar de subtração e exibindo sempre alguma forma de apagamento de si. Por isso, ao conjunto da plebe nomeia-se "povo", título que prima pela mesma indiferenciação atribuída às "*classes populares*". Ambas são formas que sugerem uma adequação da política à pobreza (Cerqueira, 2002). O que importa é ocultar essa massa disforme, essa gente tão igual, tão semelhante a si mesma, a ponto de caber no rótulo mais ordinário.

Pobres e pobreza constituem um tema de difícil abordagem pela exaustão que se explicita na sua concretude como fenômeno do mundo, generalizado e banal, apontando cada vez mais para uma realidade aceita socialmente e supostamente imutável.

O predomínio de uma idéia informe e fantasmática de pobreza não dissimula, molda e atormenta apenas os desvalidos. Implantada no coração social, a ameaça representada pela *falta soberana* gera medo e engendra dispositivos

políticos que percorrem toda sociedade capitalista. Muitas são as gradações que essa poderosa máquina de codificação estabelecerá nos grupos e indivíduos.

Mas pobreza não é apenas uma palavra destinada a designar, é o lugar de confinamento dos pobres. Por isso, surpreendente é a linha que atravessa as dimensões semânticas reveladas na incrível variedade de representações em que o *pobre* e a *pobreza* associam-se a sentimentos. Mollat (1989) chama atenção para a enorme condescendência que o diminutivo “pobrezinho” pode exprimir, bem como suas oscilações de sentido, que vão do desdém, ao desprezo; do desprezo à repulsa. Uma incrível dramaticidade cerca o homem pobre e sua condição sofrida.

Apontando para vagos e imprecisos contingentes humanos, constela-se uma grande dificuldade: a de reconhecer que os pobres são, antes de tudo, possuidores de desejo, além de serem possuídos pelos desejos alheios.

A abordagem nietzscheana e sua crítica incisiva aos valores morais aponta para a necessidade do abandono de uma moral opressiva, propondo a transvaloração, a criação de novos valores.

Nietzsche não se cansa de buscar novos caminhos para a vida. “Vontade de viver? Em seu lugar encontrei sempre vontade de poder”⁴ (Nietzsche, 2004a, p.175). Nietzsche dota de enorme importância o princípio de vontade de potência, algo que está na realidade de todas as coisas. “Onde encontrei vida, ali encontrei vontade de potência;” (Nietzsche, 2000, p.222). Assim, o mundo pode ser definido através de um conjunto de forças anônimas em luta que primam por movimentos de expansão, criação e destruição contínua. Tal é o sentido da vontade de potência, algo que perpassa a vida, incluindo as formas mais estranhas e desconhecidas de existência, pois todos os corpos são um agregado de forças e, portanto, tendem a ampliar a sua influência, o seu

⁴ Vontade de poder corresponde a uma outra tradução da expressão vontade de potência, forma que será utilizada ao longo do texto.

domínio sobre o mundo. Há um elemento plástico contido no princípio de vontade de potência. Por isso, são dois os tipos de forças em luta: as forças de conservação e as de criação, estas últimas relacionadas à invenção e metamorfose (Deleuze, 1976, p. 45).

As forças de manutenção querem preservar o que existe, conservar o que se tem, deixando intacta a própria vida e quem se é. Tais forças são importantes no sentido de proteger a existência, evitando que o corpo pereça ou seja destruído por outras forças. A existência de forças de conservação é um pré-requisito para que as forças de criação atuem, mas o seu predomínio pode levar à inércia e ao estrangulamento das forças de criação.

A potência ativa é sempre algo que quer expandir, afirmar a própria vida. Ela tende a criar novos arranjos de força, sempre inéditos, impensáveis, num movimento contínuo de excitação da própria vida, pois tudo o que existe é uma pluralidade de forças em luta (Ibidem, 1976, p.41).

Se para Nietzsche, as potências que correspondem às forças ativas são aquelas que inventam novas formas de vida, ser poderoso é muito diferente de ser potente. Enquanto o sujeito potente é um criador por excelência, o poderoso é aquele que sempre estará aliado às forças de manutenção, fazendo com que tudo permaneça absolutamente como está. Ser potente significa, então, uma aliança radical com a diferença, com a capacidade de correr riscos, abandonando vínculos estáveis e tornando-se cúmplice do acaso, do improvável.

As forças de invenção ou criadoras buscam a superação de si mesmas, o ultrapassamento de quem se é e do que se tem. Por isso, essas forças criadoras querem a metamorfose, a transformação, o risco de não se submeter a nada e ousar a criação de novas formas de viver. Trata-se de produzir novos sentidos, valores, conexões, sensações, sentimentos, ao contrário da vida investida pela moral que tende fortemente à conservação da potência e das forças inferiores de adaptação.

Assim, vontade de potência é abundância, profusão — a vida em demasia clamando por novos modos de existir. A vontade, para Nietzsche, quer a potência, enquanto força criadora, ou seja, quer criar, metamorfosear (Ibidem, 1976, p. 41). Viver não significa sobreviver, o que remete às forças de conservação. Pelo contrário, viver é essa capacidade de ultrapassamento, de experimentação das formas de ser, é abrir-se a potências desconhecidas, é reinventar-se.

A vida como vontade de potência libera o sujeito do confinamento a um eu individuado sempre remetido e legitimado por uma identidade. O sujeito é definido pelo que ele pode e não pelo que ele é. Isto significa abrir-se à multiplicidade, à possibilidade de criação e expansão.

O princípio de vontade de potência quebra a ordem hierárquica que submete a vida. É rompida toda naturalização da impotência, redimensionando a subordinação compulsória dos pobres aos limites impostos pela moral. Na perspectiva nietzscheana, a falta, a incompletude não são constitutivas do sujeito, pois todos nós somos agregados de força em luta. Assim, desaparece o problema da infinita insuficiência do ser, tão explorado pela lógica capitalista. A abordagem nietzscheana mostra que é preciso produzir a carência material para compor segmentos humanos fracos. É assim que se convence o outro do valor intrínseco da falta, fazendo com que coletividades inteiras sejam separadas da sua potência, daquilo que elas podem. Nietzsche também aponta para uma outra concepção do desejo que não diz respeito à ânsia por aquilo que não se tem, não estabelecendo, portanto, nenhuma relação com a idéia de falta. Desejar é afirmar alguma coisa que o sujeito pode, uma diferença, novas perspectivas, modos de ser, porque desejo é potência, jamais fraqueza ou falta.

Se o pensamento nietzscheano remete a novas possibilidades de vida, a partir da liberação das potências afirmativas, é preciso examinar como se dá a correlação de forças, onde predominam as potências reativas.

É inegável o predomínio de um grande sistema de dominação, produtor de carência, de falsas realidades e expectativas que fagocitam toda sociedade, atingindo de modo especialmente perverso os pobres. Cria-se resignação em circuitos de vida cada vez mais padronizados, fazendo com que o sujeito deseje a própria servidão.

É num plano desigual e heterogêneo de forças sociais que acontece a construção de códigos arbitrários de poder que se exercem de forma concreta sobre os corpos dos chamados “pobres”. Trata-se de uma brutalidade que repousa sob a representação não apenas discursiva que se faz dos pobres, mas como prática social viva e eficaz, produzindo efeitos em várias direções (Foucault, 2002).

O massacre e o enquadramento dos pobres em modelos morais de toda ordem ocultam formas singulares de vida e expressam práticas de sujeição que capturam formas de existir e de pensar. Mas as resistências⁵ se erguem como “possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício” (Foucault, 1985, p.91). Um campo de resistências, geralmente destituídas de visibilidade social, atravessa a suposta relação automática dominante/dominado, pois “lá onde há poder, há resistência” (Ibidem, 1985, p.91). Importante aqui é interrogar “a que se resiste”, uma vez que não se pode falar de sujeito sem considerar as relações e práticas que o constituem. Numa perspectiva foucaultiana, cabe distinguir as práticas de sujeição, sempre ligadas à moral, das práticas de liberdade que remetem a uma ética, onde ganham validade novas formas de existência na contracorrente valorativa dos contextos historicamente dados. Não há também automatismo,

⁵ Em entrevista concedida em Toronto (1982), Foucault explicita da seguinte forma a questão da resistência:

“(Pergunta) - Politicamente falando, o elemento mais importante pode ser, quando se examina o poder, o fato de que, segundo certas concepções anteriores, ‘resistir’ significa simplesmente dizer não. É somente em termo de negação que se tem conceitualizado a resistência. Tal como você a compreende, entretanto, a resistência não é unicamente uma negação. Ela é um processo de criação. Criar e recriar, transformar a situação, participar ativamente do processo, isso é resistir.

(Foucault)- Sim, assim eu definiria as coisas. Dizer não constitui a forma mínima de resistência. Mas, naturalmente, em alguns momentos é muito importante. É preciso dizer não e fazer deste não uma forma decisiva de resistência”. (Foucault, 2004 b, p.268)

quando se concebe uma arena de forças em disputa, uma vez que as relações de poder se manifestam em toda sua heterogeneidade, apontando, tanto para possibilidades de resistência, quanto para os mais diversos modos de assujeitamento.

As relações de poder revelam-se em sua flexibilidade, tanto indicando a impossibilidade da captura total do sujeito pela ordem estabelecida, quanto tornando imprevisíveis modos de resistência e processos de subjetivação que apontem para a invenção de novos modos de vida. Nesse sentido, é importante lembrar que os processos de resistência podem associar-se tanto a práticas de liberdade e liberação ou levar às formas de assujeitamento.

Evidenciadas as relações de poder desiguais no mundo social, interessa perceber que o assujeitamento dos pobres como grupo dominado não ocorre simplesmente de cima para baixo, e sim num processo contínuo que não reserva uma única direção às forças em disputa, pois tudo é móvel no território das relações de poder, nada obedece a regras únicas, fechadas.

O que Foucault salienta é que mesmo os estados de dominação são porosos, permitem a invenção de novas possibilidades vida e criação, cujo desafio maior é sua própria sustentação e multiplicação como formas de subjetivação. Escapar aos grandes modelos da blindagem de corpos e mentes, constituir, traçar a vida como experiência única, inapreensível, inominável — este é o desafio dos pobres e de toda sociedade que carrega o peso da civilização.

É Nietzsche que identifica alguns mecanismos importantes no regime de impotência que enfraquece as forças da vida. "Eis o objeto do ressentimento sob seus dois aspectos: privar a força ativa de suas condições materiais de exercício; separá-la formalmente do que ela pode" (Deleuze, 1976, p. 106). Nietzsche denomina *ressentimento*, o que acaba por cristalizar e incutir as marcas alegres ou tristes que a civilização imprime no homem enredado pela moral. Ressentir é

guardar o sentimento, sentir novamente, num processo que pode ser doloroso e sem fim, bloqueando qualquer fluxo criador.

A *má consciência* define a interiorização da força ativa que gera a multiplicação, o prolongamento da dor:“(...) qualquer que seja a razão pela qual uma força ativa é falseada, privada de suas condições de exercício e separada do que ela pode, ela se volta para dentro, volta-se contra si mesma” (Ibidem, 1976, p. 106). Esse estado que leva à fabricação do sofrimento e da culpa, associa-se ao ressentimento, indicando o triunfo das forças reativas.

O ressentimento engendra e espalha culpa, vingança, inércia, lamentações infinitas. O ressentido é sempre impedido, vitimado, é o que não pode efetuar.

O homem do ressentimento não sabe e não quer amar, mas quer ser amado, alimentado, dessedentado, acariciado, adormecido. Ele, o impotente, o dispéptico, o frígido, o insonioso, o escravo (Ibidem, 1976, p.98).

O ressentido cultiva uma memória ardilosa que atualiza constantemente a sua impotência, o seu fracasso. Em oposição a esta memória inoportuna, Nietzsche introduz a idéia de esquecimento, compreendida como força plástica de cura e regeneração. “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória (...)” (Nietzsche, 2004b p.50). Ao discutir o tema do esquecimento em Nietzsche, Deleuze acrescenta que o “erro da psicologia foi o de tratar o esquecimento como uma determinação negativa, de não descobrir seu caráter ativo e positivo” (Deleuze, 1976, p.94). O tema da memória introduz pontos importantes associados à contribuição de Nietzsche na tarefa orientada a “percorrer a imensa, longínqua e recôndita região da moral (Nietzsche, 2004b, p. 13). Portanto, torna-se absolutamente necessário aprender a esquecer as marcas impostas ao sujeito e reconhecer tudo aquilo que a vida pode, mesmo num contexto de sujeição. Caso contrário, as forças morais apoderam-se da vitalidade criativa e transformadora do sujeito que, encurralado entre o ressentimento e a má consciência, reproduz uma cultura de impotência e fragilidade. É desta forma que a memória deve atuar enriquecendo a ação

presente e não acionando elementos que obstruam as potencialidades do sujeito.

A experiência do sujeito moral, temeroso do acaso e da multiplicidade, consideradas grandes perturbações humanas, é o que constitui os julgadores implacáveis do mundo, aqueles que investem sua covardia contra a vida, ao moralizar todas as coisas, pois a moralidade e seus valores mais venerados foram colocados ao homem como uma sentença coercitiva baseada no “tu deves”.

“Na medida em que sempre, desde que existem homens, houve também rebanhos de homens (clãs, comunidades, tribos, povos, Estados, Igrejas), e sempre muitos que obedeceram, em relação ao pequeno número dos que mandaram — considerando, portanto, que a obediência foi até agora a coisa mais longamente exercitada e cultivada entre os homens, é justo supor que, via de regra, é agora inata em cada um a necessidade de obedecer, como uma espécie de *consciência formal* que diz: ‘você deve absolutamente fazer isso, e absolutamente se abster daquilo,’ em suma, ‘você deve’ ”(Nietzsche, 2005a, p. 85).

O pensamento nietzscheano vai anunciar o “tu podes” como expressão maior da criação humana cujas possibilidades de realização são inesgotáveis.

A perspectiva nietzscheana nos alerta para a urgência de que a vida ganhe centralidade no mundo moderno, uma vez que ela não pode ser apreendida a partir do cansaço e esgotamento civilizatório que refletem uma grande impotência para criar.

É Nietzsche que nos convida a pensar que a vida não tem sentido a não ser aquele que criamos com o nosso infinito poder de valorar e transvalorar tudo o que existe, rumo ao ultrapassamento de uma desgastada forma-homem. Eis aí a

generosidade do princípio de vontade de potência ao associar a vida a uma força que não se esgota, que quer infinitamente mais, sendo capaz de vislumbrar, incessantemente, "zonas perigosamente inesperadas" que irrompem como possibilidades ilimitadas de criação.

A criação de novos modos de vida

“O super-homem não quis nunca dizer outra coisa: é no próprio homem que é preciso libertar a vida, pois o homem é ele próprio uma maneira de aprisioná-la.”⁶

A subjetividade no capitalismo é o emblema da insuficiência constante e mais irreduzível do ser. O controle exercido a partir da produção de uma subjetividade contemporânea mostra o quanto estamos diante de um fenômeno que se distingue e afasta daquilo que é abstrato — a subjetividade é viva, pertence aos processos de experimentação enquanto modo de viver, sentir, amar, imaginar, perceber o mundo. Para além das desgastadas formas de existir por nós compartilhadas, é preciso vislumbrar a possibilidade de novos modos de vida.

“Esta **noção de modo de vida** me parece importante. Não seria preciso introduzir uma diversificação outra que não aquela devida às classes sociais, diferenças de profissão, níveis culturais, uma diversificação que seria também uma forma de relação e que seria o ‘modo de vida’? Um modo de vida pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividades sociais diferentes. Pode dar lugar a relações intensas que não se parecem com nenhuma daquelas que são institucionalizadas e me parece que um modo de vida pode dar lugar a uma cultura e a uma ética”.
(Foucault, 1981)

No entanto, somos vítimas de uma subjetividade dominante reproduzida em modelos padronizados de viver, o que expressa a perda da capacidade de efetuação das nossas próprias potências, evidenciando a ausência de modos singulares de existir como um fator que nos fraciona e enfraquece.

⁶ “Foucault” por Deleuze. (Deleuze, s/d, p. 125).

Simultaneamente, assistimos às rachaduras contemporâneas exibirem um presente fissurado, seja por um humanismo universal, seja pela convicção de uma identidade, seja de uma estrutura de classe ou de um espaço globalizado. Tantas fendas podem apontar para uma fuga à totalidade. É aí que pode haver lugar para a criação de espaços de desobediência, onde ocorra uma inesperada produção da vida, articulada a uma nova relação com o outro, onde fronteiras mais necessárias ao mundo possam ser inventadas. Não se trata de fronteiras de oposição ou adversárias, mas de um outro modo de ocupar um espaço muito delicado, onde é preciso acautelar-se, preparando-se para fazer novas composições de força que resultem em bons encontros com a vida. Nessa região tênue é oportuno perguntar se o que é brutal não pode se tornar uma diferença sutil, se o que é clausura não pode se transformar em liberdade plural. A multiplicação de fronteiras pode gerar um conforto, novos espaços de pensar, de ser e viver que possibilitem a produção de um sujeito ético descolado do universo da reprodução e conservação do “mesmo”. Mas as possíveis fronteiras que se erguem no esforço de criação de novos territórios existenciais exigem a invenção de modos de vida éticos e estéticos.

Ao denunciar o purismo teórico na filosofia, Nietzsche aproxima-se de um pensamento que deseja o fortalecimento da existência, para além do esgotamento dos padrões erodidos de civilização. A luta contra a moral, a verdade absoluta e todas as formas de transcendência reúne Nietzsche, Deleuze e Foucault num percurso que afirma a ética como produção singular da existência. É Deleuze, em entrevista, que explicita o sentido dessa ética de criação de novos modos de vida, aproximando-se do pensamento de Foucault.

*“— No que você chama de ‘modos de existência’, e que Foucault chamava de estilos de vida’, há uma estética da vida; você o lembrou: **a vida como obra de arte. Mas também uma ética!**”*

⁷ Grifos nossos.

— Sim, **a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral.** A diferença é esta: a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica. Dizemos isto, fazemos aquilo: que modo de existência isso implica? Há coisas que só se pode fazer ou dizer levado por uma baixeza de alma, uma vida rancorosa ou por vingança contra a vida. Às vezes basta um gesto ou uma palavra. São os estilos de vida, sempre implicados, que nos constituem de um jeito ou de outro. Já era a idéia de 'modo' em Espinosa. E será que isso não estará presente desde a primeira filosofia de Foucault: o que somos 'capazes' de ver e dizer (no sentido do enunciado)? Mas **se há nisso toda uma ética, há também uma estética.**" (Deleuze, 2000, p.125).

Em Foucault, são as relações de força que produzem formas de ser em diferentes momentos históricos. O modo de relação dos indivíduos com eles mesmos é o que faz irromper a ética remetida à questão de como o indivíduo é capaz de constituir-se como sujeito das suas próprias ações por meio de diferentes práticas. Tanto as práticas de dominação quanto as práticas de liberdade produzem sujeitos. Trata-se de fazer circular novas formas de ser, fabricar modos de si, desconhecidos, ousados, sutis. Ou seja, escapar à matriz de individualização promovida pelo Estado.

“On pourrait dire, pour conclure, que le problème à la fois politique, éthique, social et philosophique qui se pose à nous aujourd'hui n'est pas d'essayer de libérer l'individu de l'État et de ses institutions, mais de nous libérer nous de l'État et du

type d'individualisation qui s'y rattache. Il nous faut promouvoir de nouvelles formes de subjectivité en refusant le type d'individualité qu'on nous a imposé pendant plusieurs siècles." (Foucault, 1984, p.308).

A questão da ética desvincilhada das admoestações presas a uma moral, remete a todo um campo de invenções possíveis, novas formas de subjetividade que quebrem as matrizes seculares de individualização impostas socialmente. Para Foucault, é a liberdade que precisa assumir sua condição de centralidade quando se trata de enfrentar as formas de universalismo que entravam a criação de novos modos de vida. "A liberdade é a condição ontológica da ética". (Foucault, 2004, p.267). Uma ética da liberdade que valorize a pluralidade da existência nas suas mais diferentes formas permite pensar lugares plurais no mundo, onde seja possível a circulação das mais variadas manifestações da singularidade como potência pura de vida.

"O que me assusta no humanismo é que ele representa uma certa forma de nossa **ética**⁸ como um modelo universal válido para qualquer tipo de liberdade. Penso que **nosso futuro comporta mais segredos, liberdades possíveis e invenções do que o humanismo nos permite imaginar(...)**" (Ibidem, 2004, p. 300).

Foucault propõe orientar o pensamento e a ação para uma ética que se afaste radicalmente da moral forjada por uma modelagem universal que se confunda com a busca da verdade. São as práticas de si, os modos de conduzir-se a si mesmo que caracterizam uma ética. É esta relação consigo que poderá resistir à codificação e aos poderes. Múltiplas podem ser as liberdades e invenções possíveis, o que faz a ética se abrir para os diferentes modos de relacionamento do indivíduo consigo mesmo, orientando aquilo que Foucault chama de estética da existência.

⁸ Grifo nosso.

“Ce qui m'étonne, c'est que dans notre société l'art n'ait plus de rapport qu'avec les objets, et non pas avec les individus ou avec la vie; et aussi que l'art soit un domaine spécialisé, le domaine des experts que sont les artistes. Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une oeuvre d'art? Pourquoi un tableau ou une maison sont-ils des objets d'art, mais non pas notre vie?” (Foucault, 1984, p.331).

A natureza singular dos modos de existência pode ter aqui sua máxima expressão na multiplicidade manifesta em gestos, afetos, sentidos, enfim, nas mais arrebatadoras ou singelas formas de expressão no mundo. Mas não se sabe ao certo onde essa concepção de ética pode levar o sujeito, pois pouco se conhece sobre os limites humanos, suas capacidades infinitas de invenção. Nada pode ser mais inesperado, desconhecido, excepcional que as forças condensadas no próprio homem.

“E é no próprio homem que é preciso buscar, para Foucault como para Nietzsche, o conjunto das forças e funções que resistem... à morte do homem. Dizia Spinoza: não se sabe aquilo que pode um corpo humano quando se liberta das disciplinas do homem. E Foucault: não se sabe aquilo que pode o homem 'enquanto estiver vivo', como conjunto de 'forças que resistem'.” (Deleuze, s/d, p. 125).

Tanto em Foucault, quanto em Deleuze os processos de subjetivação podem ser compreendidos como a criação de modos de vida, o que para Nietzsche e Deleuze se aproxima da invenção de novas possibilidades de vida.

“Uma possibilidade de vida é sempre uma diferença.

A invenção de novas possibilidades de vida supõe, portanto, uma nova maneira de ser afetado.⁹ **Deleuze insistia no conceito de 'aptidão para ser afetado', em Espinosa: nele**

⁹ Grifo nosso.

via, assim como na 'vontade de potência' concebida por Nietzsche como um *pathos*, o instrumento de uma tipologia dos modos de existência imanentes, das maneiras concretas de viver e de pensar. Em ambos os casos, o possível remete à potência." (Zourabichvili, 2000, p. 339).

Sob a forma-homem repousam tantas forças cegas, capazes de executar desde o golpe mais baixo sobre a vida, até a produção das mais diversas e intensas formas de prazer, de liberação e maximização das possibilidades do corpo, dos sentidos, do pensamento. Trata-se de trilharmos um campo de incertezas, porém balizado pela afirmação do possível, o que pode nos levar a caminhos anteriormente impensáveis, não mais impedidos pelo rigor do pensamento, pelo claustro da moral que tantos limites nos impõem, inculcando medo a cada passo de nossa existência.

"Tudo é possível¹⁰, mas nada ainda está dado, segundo a nova definição do possível, já que ele precisa ser criado: o possível é o que devém, e a potência ou potencialidade merece o nome de possível na medida em que abre o campo de criação (a partir daí tudo está por se fazer). (Ibidem, p.343, 2000)

Ao remeter à emergência de um novo sujeito ético-político, a ética ultrapassa o problema da pobreza, tal como anteriormente formulamos, pois a ética não diz respeito ao enfrentamento específico dos problemas morais, econômicos, sociais ou culturais. Ela estabelece uma outra porta de entrada para problematização de tudo aquilo que remete à vida. Trata-se de afirmar as potências ativas da vida e seu fortalecimento em todas as direções, repudiando tudo aquilo que leve ao seu enfraquecimento. O papel da ética é atravessar matrizes institucionais que nos forjam, operando o fortalecimento do sujeito a partir da criação de múltiplos modos de ser. Quando a vida é entendida como obra de arte e o sujeito artífice

¹⁰ Grifo nosso.

de si mesmo é possível trilhar um território de infinitas possibilidades, tanto mais belas, quanto mais insubmissas.

A idéia de um novo sujeito ético-político não se prende a um por vir tão distante. As condições de sua existência já estão dadas.

“As mesmas novas condições em que se produzirá, em termos gerais, um nivelamento e mediocrização do homem — um homem animal de rebanho, útil, laborioso variamente versátil e apto —, são sumamente adequadas a **originar homens de exceção, da mais perigosa e atraente qualidade**¹¹.” (Nietzsche, 2005a, p.135)

A “mais perigosa e atraente qualidade” da qual falava Nietzsche, está presente no movimento que percorre toda intensidade; é o perigo de resistir, fazendo da resistência uma forma pulsante de criação.

¹¹ Grifo nosso.

Uma exageração de vida *Carlitos, Gabriela e Macabéa*

Conhecer a vida através da arte sempre foi alvo de suspeita. Afinal, a vida não é ficção, é “verdadeira” — diz a voz moral — , a maior e mais grave “verdade” que se pode enunciar. Mas, talvez, por isso mesmo as artes sejam o caminho mais fantástico e oportuno para uma aproximação que permita sentir, tocar a vida e acompanhá-la em seu turbilhão mais caótico, mais emocionante.

“É por isso que a arte é mais ‘veraz’, porque não ‘quer’ ser verdadeira”. (...) Assim é que precisamos da arte, para não morrermos da verdade.” (Perrusi, 2001, p. 173)

Há uma relação de correspondência entre arte e verdade que se instala às avessas, porque o “ser que se revela na arte é sempre anterior à revelação: daí a sua inocência (pois não tem que ser resgatado pela significação), mas daí sua inquietude infinita, se está excluído da terra prometida da verdade” (Blanchot, 2005: 219).

É assim que uma relação de cumplicidade aproxima a arte e a vida:

“A arte expressa a vida vivida, mas acrescentando-lhe um artifício: ao fazer isto, expressa-a e reproduz-la de maneira ainda mais ‘verdadeira’; porque viver é não saber sentir, é sentir de maneira confusa, misturando (porque uma sensação contém múltiplas outras). Só a arte permite aprender a sentir, sentir melhor, sabendo o que se sente e sentindo mais intensamente. Neste sentido, a arte prolonga a vida” (Gil, 1988, p. 232 e 233).

Só a arte é capaz de atravessar a vida, revelando toda sua força, sua suavidade, sua loucura, expressa em dimensões incorpóreas, invisíveis, onde a existência se move, mostrando seu maior esplendor.

“Na maioria das vezes, sequer notamos que matamos o que há de vital na vida. A arte, então, aparece como sucedâneo para a vida, para que suportemos a vida todo tempo negada.” (Perrusi, 2001, p. 173)

É fundamental esclarecer que neste trabalho a análise dos personagens que remetem à ficção, seja no cinema ou na literatura, não privilegia a trama mais evidente das narrativas, especialmente no tocante a sua fidelidade à realidade. Ao contrário, trata-se de questionar o regime de representação literária e cinematográfica por meio de uma sondagem daquilo que é singular, ampliando as possibilidades de seguir o movimento narrativo, o que permite revisitar novos regimes de significação que ancoram a potência dos personagens.

Do ponto de vista metodológico¹², a análise realizada a partir do plano das artes requer mais do que uma observação estática, classificações ou caracterizações dos autores e das obras. Trata-se de acompanhar o percurso fugidivo de personagens que extrapolam a ordem da representação, fazendo irromper intensidades, paixões, novas relações tempo-espço e tudo o mais capaz de ultrapassar os limites do esperado. Isto porque uma incrível força de indeterminação atravessa o campo das artes, seja multiplicando potências ou permitindo sua apreensão. As artes sofrem diferentes graus de manipulação, no sentido de estabelecer produtos modelares apreendidos por certos regimes de significação, mas existe também um grande fluxo de liberação de forças capaz de fazer circular potências livres que excedem os modelos impostos, multiplicando as potências de significar presentes em uma obra.

Nesse sentido, é importante ressaltar as diferenças entre os personagens e obras aqui referidas. No caso de Clarice Lispector, há uma clara relação da literatura com a voracidade das forças da vida, dissolvendo esquemas de representação sobre o mundo e alavancando processos de singularização. Trata-se de uma

¹² Nossa perspectiva aproxima-se da noção de travessia ou filosofia de percurso em Deleuze, pois está distante de uma vontade de significar, representar; é avessa ao esforço imitativo do mesmo, pois se trata apenas de acompanhar atentamente um deslocamento, sem programação: “A cada instante, singularmente, compor ou recompor um universo, configurar e descrever configurações. Assim atravessar o caos: não explicá-lo ou interpretá-lo, mas atravessá-lo, por todos os lados, em uma travessia que ordena planos, paisagens, marcas, mas que deixa atrás de si o caos se fechar como o mar sobre o sulco.” (Nancy, 2000, p. 116).

escrita “líquida, sem porto seguro, sem árvores nem raízes; uma escrita que é carne e sensação” (Lins, 2004, p. 47). Tal característica não se repete nas obras de Charles Chaplin e Jorge Amado, onde a lógica da representação parece bem demarcada. No entanto, ocorre algo interessante com os personagens Carlitos e Gabriela. Uma espécie de transbordamento os atinge, para além da estrutura narrativa que os concebe. Tais personagens se adensam e agigantam de modo a escapar do espaço narrativo, descolando-se dos autores e das próprias obras. Veremos o quanto Carlitos não se limita ao rótulo consagrado de “romântico vagabundo”, assim como Gabriela não se restringe ao emblema de “mulata sensual”¹³. É o poder de indeterminação das artes que não permite o confinamento, a interpretação cabal de uma obra ou personagem. Tanto Chaplin, quanto Amado liberam uma arte de viver através de Carlitos e Gabriela, dissolvendo idéias majoritárias, deixando a multiplicidade fazer fugir as formas, desconstruindo territórios tradicionais de vida, onde a representação dá lugar a uma nova produção do real.

Pode-se dizer que todos os personagens abrem-se para um novo espaço gestado por potências puras que, extrapolando o individual, remetem ao impessoal, ao coletivo, ao político, por excelência. Daí sua capacidade de desmascarar o poder de julgar, condenar, ridicularizar, oprimir; daí sua resistência e insubmissão ao jogo de forças cuja obsessão é submeter o desejo. É assim que potências coletivas emergem como fomentadoras de novos modos de existir.

Outro ponto que merece destaque foi o que determinou a escolha dos personagens. Eles foram selecionados em função da potência e resistência particular de cada um diante do enfrentamento do inóspito, da vivência da privação e insuficiência. Os personagens são fios condutores por onde circula a própria vida e com ela a possibilidade do encontro com um novo sujeito ético-político, sempre desafiado por contextos de profunda escassez. A condição precária dos personagens propicia um olhar sempre dirigido do interior de uma civilização em ruína, colocando a nu toda nossa degradação e decadência. O

¹³ A personagem Gabriela não apenas ficou confinada ao apelo simplista de mulata gostosa e sensual, como também foi expoente da cultura sexual e tropical brasileira cuja mística foi invocada, tanto por Gilberto Freyre, quanto pelo próprio Jorge Amado.

impensável também é produzido neste mesmo lugar de perversão, pois é aí que se erguem novos modos de vida, possibilidades criadoras diante do esmagamento provocado pelos modos tristes de existir.

Todos os personagens analisados são atravessados por um fluxo de vida insuperável, uma desobediência sem limites; eles desconhecem qualquer enquadramento soberano, vivem segundo seus próprios códigos e são cegos à uniformidade. Relacionam-se com o mundo a partir de um regime de experimentação cuja base de ação repousa sempre numa fronteira, lugar do possível, de certo conforto e cautela.

“Por isso para além das lógicas binárias opositivas, que devem escolher entre opções extremas (ou uma ou outra), a filosofia nietzscheana habita no ‘entre’: ali, onde a ontologia não fixa, mas que dissolve e desarticula; ali, onde não há garantias nem fios fixados previamente.” (Cragolini, 2005).

Os personagens escolhidos apresentam uma outra corporalidade, onde o corpo deixa de ser a representação de algo e se torna pura vontade de potência: corpo papel (Macabéa), corpo atalho (Carlitos), corpo tempero (Gabriela). Sozinhos no mundo, Carlitos, Macabéa e Gabriela são estrangeiros de si mesmos diante da fascinante descoberta de novas paisagens subjetivas. Eles aportam em lugares estranhos, afirmando seu percurso errante, inesperado. Os personagens também não vão expressar a idéia de um sujeito em cárcere, preso a uma identidade, mas sim a uma multiplicidade de campos de força em luta.

Uma exageração de vida — o comum tornado extraordinário. Eis o espanto trazido pelo plano das artes, esfera de onde surgem os personagens.

Do cinema mudo de Charles Chaplin, destacamos Charlot, Carlitos, The Tramp, o Vagabundo. Trata-se de um personagem clássico na história do cinema. Este mesmo cinema cujo movimento se funda na metamorfose incessante e ambígua

capaz de afetar, envolver e produzir o próprio sujeito que o experimenta. É nesse registro de estranheza e prazer lúdico que o cinema mudo se constrói, a partir de imagens sem palavras, mas cuja intensidade tempera com rigor a ambigüidade do gesto. Charlot é esse impulso de vida que se lança e se funde com o próprio instante, equilibrando-se no caos, transpirando a criação do novo sem cessar.

Macabéa é a protagonista da última obra publicada em vida por Clarice Lispector, "*A Hora da Estrela*". A personagem é uma alagoana pobre, anônima, inocente. No livro, Clarice assinala na dedicatória do autor: "E — não esquecer que a estrutura do átomo não é vista, mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também." (Lispector, 1999, p. 10). Macabéa é isso, o que não se vê, extraordinária potência do invisível. Sua delicadeza guarda uma natureza "inessencial" que nos remete a aventuras indiscerníveis e recônditas da vida.

Publicado em 1958, *Gabriela, Cravo e Canela* é um romance que retrata a região grapiúna, seus costumes e sua gente. Zélia Gattai (1996) conta que a moça mulata foi o produto do novo posicionamento político de Jorge Amado, num período em que nada mais o limitava ideologicamente. Gabriela é uma personagem construída a partir do protótipo da mulher miserável, uma retirante nordestina que possui uma beleza incomum. Trata-se de uma moça que se lança à experimentação, a uma vida conduzida por meio das sensações. Fiel à própria liberdade, Gabriela arrasta sobre si um extraordinário fascínio. É sob a aparência ligeira das coisas que ela faz surgir inquietudes e novos prazeres, liberando o desejo do claustro das forças de conservação.

POTÊNCIAS DE RESSIGNIFICAÇÃO

E justamente por sermos, no fundo, homens pesados e sérios, e antes pesos do que homens, nada nos faz tanto bem como o chapéu do bobo: necessitamos dele diante de nós mesmos – necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a liberdade de pairar acima das coisas (...)

(Nietzsche – A Gaia Ciência)

Assimetrias da invenção¹

O vagabundo surge. Vem de onde não se sabe. É um personagem sem origem². Aparece numa pequena multidão, do lado de fora de um circo, andando num beco pobre, trabalhando numa linha de montagem ou dormindo na rua, nos braços de uma estátua.

Andarilho do acaso, ele experimenta uma escolha — desfrutar a vida no ócio. Charlot não teme o fracasso social. Não aceita a culpa, o castigo social, não elabora a vida como desastre. Ele não se coloca como vítima da privação, embora mobilize todas as suas forças para escapar dela.

Habita um corpo frágil, pequenino, franzino. Traços delicados desenham um rosto expressivo ressaltado por um bigode miúdo. Em sua pele muito branca, nunca se vê qualquer sujeira aparente, apesar das condições inóspitas de sua errância. Em uma cena de "O Garoto" (1921), é possível ver a alvura de seus pés pequenos, saindo de um desproporcional par de botas. A assimetria vai marcar a figuração de Carlitos. Botas e calças de tamanho exagerado, paletó e colete muito justos. A pujança desse corpo que deseja a todo momento exceder os limites de uma delicada constituição física, requer demarcação nas extremidades — sapatos colossais e o inseparável chapéu.

Trata-se de um corpo falseado e pouco codificável. É o ridículo como lance de sorte, camuflagem que Carlitos utiliza a seu favor para desviar-se dos conflitos

¹ A figuração do vagabundo imortalizada na história surgiu em 1914, quando Chaplin já atuava no cinema. No entanto, o personagem só ganhou um estilo próprio, uma capacidade de problematizar o mundo que coincidiu com um estágio um pouco mais elaborado da produção cinematográfica, no momento em que 40 curtas já haviam sido rodados. A primeira fase, pouco articulada e inconsistente do personagem, mostra um vagabundo, eventualmente perverso, explorador e vingativo ("Carlitos na Contra-Regra" e "His new profession" – 1914). Considerando a fase mais madura, iniciada com a produção de "The Tramp" (1915), este estudo privilegia a produção cinematográfica realizada pela companhia Mutual, a partir de 1916, com ênfase nas produções feitas pela First National Exhibitor's Circuit e United Artists, responsáveis pelos filmes mais conhecidos de Carlitos e pelos longas metragens de grande sucesso (ver bibliografia de filmes).

² Enquanto Macabéa e Gabriela possuem uma história de vida que remete a um referente — família ou lugar de origem (nordeste) — Carlitos é o protagonista de 79 filmes, curtas e longas metragens, onde sua memória se circunscreve a cada episódio.

com o mundo da ordem. O vagabundo investe o ridículo de uma potência precisa, certa que questiona o sentido do poder de verdade, de riqueza e celebridade como os mais nobres propósitos sociais.

Carlitos nada possui, a não ser a indumentária clássica, sua segunda pele. As roupas e os poucos acessórios confundem-se com sua própria vida e são dotados de um caráter orgânico, vital, forjando um vagabundo mais forte que todo revés, lástima, aflição ou miséria que possa existir. Pode-se dizer que as roupas constituem um outro personagem, quase um comparsa do vagabundo. As calças ensaiam uma falsidade, a possibilidade de esconder as forças de audácia e acrobacia do vagabundo, de realizar o acoplamento de objetos e corpos, de efetuar a mutação que permite modificações no aspecto físico de Carlitos.

O chapéu côco, denota cortesia e elegância, juntamente com a bengala de bambu, indicando certo padrão de refinamento. O paradoxo afirma uma diferença — o vagabundo exige respeito e, ao mesmo tempo, extrai seu charme, ridicularizando o tipo aristocrata. Mesmo aparentemente seduzido por uma imagem de ascendência social, Carlitos vive a fantasia de grandiloqüência³ de uma forma inteiramente original.

O seu triunfo é anunciado por uma inocente aliança com o acaso. Um alto grau de astúcia corporal, aliada a uma resistência selvagem e a uma alegria instantânea tornam sua trajetória de fuga um percurso visceral. É assim que em sua habitual distração, Carlitos está sempre vigilante, é o farejador do mundo, um tonto em permanente estado de alerta. Embora desafie permanentemente forças muito poderosas de ortopedia social, ele jamais se deixa capturar totalmente, ainda que entristeça, sofra, seja ofendido ou surrado.

O chapéu é o grande mediador social do vagabundo, utilizado de forma indiferenciada para cumprimentar, desculpar-se e despedir-se de amigos,

³ Em filmes onde Carlitos depara-se com a riqueza, como em "Em busca do ouro" (1925), "Os Ociosos" (1921) ou "Luzes da Cidade" (1931), abundância e escassez não são dotadas de um valor em si, mas expressam situações de onde o vagabundo extrai infinitas possibilidades.

inimigos ou amores; daí o caráter infinitamente repetitivo e automático do gesto de alcance social, canal aberto de reverência e cordialidade com o mundo. Acessório primeiro e vital, onde quer que vá, qualquer que seja o apuro ou perseguição, o chapéu jamais será esquecido por Carlitos.

Um pequeno paletó, curto e apertado é vestido sobre o colete exemplarmente abotoado. A gravata e o colete são usados eventualmente. É do colete que Carlitos pode ver nascer uma surpresa, talvez uma moeda. Mas é do bolso do paletó que surge o lenço, pronto a consolar, ou um bem muito mais precioso, sua cigarreira de lata de sardinha, onde estão as guimbas de cigarro e pontas de charuto⁴ que recolhe de forma rigorosa nas calçadas por onde anda. Ele obedece a um ritual para fumar que pode ser visto na sua primeira aparição em "O Garoto", durante a caminhada matinal pelas ruas sujas de um bairro pobre. Carlitos manipula a cigarreira com suas luvas furadas de couro. É com ares de fidalguia que ele escolhe a melhor ponta de cigarro, acende-a e põe-se a fumar.

A bengala de bambu tem o imenso poder de arquear sem quebrar-se, numa analogia com o enorme grau de resistência criativa, flexibilidade e versatilidade do personagem. A bengala inventa gestos, modos, um estilo de expressão; jamais é utilizada para destruir algo ou golpear alguém; ela dá balanço a um corpo singular, marcando seu deslocamento pelo mundo.

As calças absurdamente largas contrastam com o paletozinho justo, anunciando o tom anedótico e extravagante do personagem. No entanto, é no registro da inadequação que se constrói a potência de fingir em Carlitos. A arte da simulação é onde reside o grande virtuosismo desse vagabundo de calças largas. Elas possibilitam o logro, a pequena trapaça, o furto, a flexibilidade de movimentos e agilidade para a fuga. Em "Vida de Cachorro", além de largas, as calças de Carlitos possuem um pequeno furo. Proibido de entrar com animais num *saloon*, ambiente onde todos comem, bebem e

⁴ Em "Luzes da Cidade" (1931), ao passar por uma rua dirigindo o carro de luxo de seu amigo milionário, Carlitos vê um outro vagabundo recolhendo uma ponta de charuto da calçada. Imediatamente freia o carro e arranca a "preciosa" ponta da mão do vadio, defendendo com unhas e dentes seu território.

dançam, o vagabundo pega seu cachorro vira-lata e enfia nas calças. Entra na taberna com as ancas de um anômalo. Visto pelas costas, ele exhibe um rabo que atravessa o buraco da calça e balança no meio do seu traseiro. Carlitos não hesita em arriscar nem teme a vergonha da bizarra composição que protagoniza. Ela só é revelada após muita dança e confusão no saloon. Ali o vagabundo disputa com ladrões uma carteira de dinheiro encontrada por seu cachorro, o que torna lícita a disputa por ela.

Carlitos, o provocador, o construtor de absurdos, torna óbvia e necessária toda a excentricidade. Aqui o humor insurge como disposição de engenhosidade que reelabora a realidade. "O humor é traidor, é a traição". (Deleuze e Parnet, 1998, p. 82).

O senhor das intensidades

Disposto a viver tudo, experimentar o máximo e escapar de qualquer força que o aprisione, Carlitos exhibe um de seus traços mais vigorosos — ele é o senhor das intensidades.

O vagabundo se aventura, saindo de seu território. Desarrumando os códigos definidos, ele rouba, burla e encanta num movimento veloz de desterritorialização e reterritorialização, explorando suas mais extraordinárias potências. Em um deslocamento arriscado, ele transita por um mundo de intensidades e devires⁵ nunca seguro ou previsível, mas sempre absolutamente necessário à sua existência.

Assim, o vagabundo prossegue, em meio à alternância e multiplicidade de seus disfarces. No filme “O circo” (1928), Carlitos se encanta com uma criança loira que não possui mais que dois anos de idade e está no colo do pai, em frente ao circo, onde se concentra uma pequena multidão. O vagabundo brinca e sorri para a criança, pelas costas do pai, de modo a não ser visto. O menino segura um hot dog que, de repente, Carlitos brinca de morder. Até molho, o vagabundo passa na salsicha. O menino, apaixonado pela brincadeira, começa a aproximar a mãozinha o máximo possível da boca de Carlitos que, esfomeado, devora o sanduíche com muito prazer.

O vagabundo não se confunde com o usurpador, não destitui o outro da sua capacidade de agir, mas ele insiste em criar e experimentar novas composições com o mundo, o que torna Carlitos um ladrão insólito, incomum. Ele é o fingidor que seqüestra os sentidos da realidade e devolve ao mundo a imperfeição necessária a todas as coisas, produzindo novos espaços para uma existência fecunda.

⁵Para Deleuze, “devir é o conteúdo próprio do desejo” e “desejar é passar por devires” (Zourabichvill, 2004, p.24). “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça e de verdade. (Deleuze e Parnet, 1998, p.10) (...) “No devir não há passado, nem futuro, e sequer presente; não há história”(idem, p.39).

“Simular é devir-outro” (Gil, 1987, p.234). O vagabundo é pura paixão pela diferença na ousadia de tornar-se outro, outramento⁶ que é a coragem de abandonar um jeito de ser para se recriar, metamorfosear-se, conquistando novos modos de experienciar a vida e as relações com o mundo.

A exuberância do vagabundo: “Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar” (Deleuze e Parnet, 1998, p.16).

Carlitos é anedótico, extravagante e caricato, ao mesmo tempo em que possui uma relação de extrema simplicidade com o mundo. É do desapego a tudo “o que é” que nasce a disponibilidade para aquilo que “pode ser”.

“As pessoas pensam sempre um futuro majoritário (quando eu for grande, quando tiver poder...). Quando o problema é o de um devir minoritário: não fingir, não fazer como ou imitar a criança, o louco, a mulher, o animal, o gago ou o estrangeiro, mas tornar-se tudo isso, para inventar novas forças ou novas armas” (Ibidem, 1998, p. 13).

O vagabundo se expande, fortalece e recria a cada metamorfose, renovando-se infinitamente em novas estratégias aplicadas ao pequeno ato cotidiano de mover-se, sentir, amar, viver.

Carlitos difere do trapaceiro que deseja conquistar territórios e instaurar uma nova ordem. Ele se assemelha ao “traidor do mundo, das significações dominantes e da ordem estabelecida” (Ibidem, 1998, p.54).

A alteração dos registros de significação⁷, a rejeição da constituição íntima das coisas, pessoas e relações de força compõem a estratégia fundamental para a invenção de si em Carlitos. O filme “À uma da madrugada” (1916) antecipa a

⁶ Fernando Pessoa, criador não apenas de poemas excepcionais, mas de poetas, é responsável pela produção de mais de setenta heterônimos em sua carreira, invenção que permitiu ao poeta múltiplas possibilidades de outrar-se, de administrar infinitos 'eus'. Ao invés dos corriqueiros pseudônimos comuns à literatura, a originalidade e ineditismo dos heterônimos reside na despersonalização e fabricação completa de uma nova individualidade.

⁷ As práticas de ressignificação também aparecem em Macabéa e Gabriela, segundo as características singulares de cada personagem.

complexa relação que Charlot vem a estabelecer com os objetos. No filme, o seu virtuosismo é desafiado pelo tapete, portas, cama, banheira — objetos que se aproveitam da sua embriaguez para puni-lo. A relação com o universo inanimado, porém nem sempre é de tensão, muitas vezes é de reapropriação, reinvenção.

O vagabundo faz desaparecer certas funções ou características prioritárias de um objeto ou relação, atribuindo-lhe outras. Ele subverte aquilo que rejeita ou não pode enfrentar no registro oficial dos fatos. Cria novos instrumentos, afetos, situações, tudo aquilo que permita resgatá-lo da órbita de uma realidade opressiva com a qual se recusa a se relacionar, mas que necessita, eventualmente, percorrer. Nem sempre Carlitos tem a oportunidade de injetar o melhor de si no fluxo do acontecimento. Há várias ocasiões em que ele está inserido em processos de resistência no interior da lógica do poder, duelando face a face com potências tristes, inserido nos processos de dominação que tanto rejeita.

A produção de novos modos de subjetividade, a partir de uma reelaboração contínua dos signos na vida cotidiana pode ser vista em “O Garoto”.

Durante seu passeio matinal, Carlitos encontra um bebê, chorando ao lado da lata de lixo. Ele pega o pequenino no colo, mas tenta livrar-se da responsabilidade, colocando-o num carrinho de bebê a sua frente, onde há dois lugares, mas somente uma criança. Porém, a dona do carrinho protesta, fazendo com que Carlitos retome o bebê nos braços. Ao tentar deixar a criança no mesmo lugar onde encontrou, o vagabundo depara com um policial e muda de idéia. Tenta ainda deixar o bebê no colo de um velho, mas nada dá certo na tentativa de desfazer-se da criança, até que Carlitos senta-se com o bebê no meio-fio. Levanta a tampa do bueiro que está a seu lado, pensando ainda numa forma de se livrar daquela ocorrência inadequada em sua vida. É aí que descobre um bilhete junto ao bebê. “Por favor, dê amor e proteção a este pobre órfão”. A mensagem dispara novas reações em Carlitos. Sua capacidade de afetar-se pela criança, começa com simples brincadeiras

que continuam em sua casa, um minúsculo quarto de cortiço. A partir daí, o vagabundo abraça o acontecimento da paternidade. Prepara fraldas, cortando em forma quadrangular alguns trapos. Para o neném parar de chorar, improvisa um berço suspenso e amarrado por três barbantes que se ligam ao teto do quarto. Um bule, também suspenso, é usado como mamadeira, possibilitando ao bebê segurar o bico com a mão, levando-o com delícia à boca. Ao receber muitos beijos nos pezinhos, naquele quarto feio e desordenado, um bebê feliz sorri para Carlitos.

Sentados na soleira da porta, o garoto e o vagabundo, constituem uma das imagens mais populares da história do cinema em todos os tempos. Ao comentar o filme, Eisenstein interroga sob que perspectiva estão os olhos de Chaplin em "O Garoto". Como a vida é vista no filme? A percepção inimitável de Chaplin diante do mundo é comparada ao campo visual dos olhos da lebre que se orienta até a nuca e, por isso, pode ver às suas costas (Eisenstein, 1967, p.259).

"O Garoto" leva Carlitos ao encontro de um afeto⁸ alegre e profundo que o impulsiona a criar um estilo de vida raro, excepcional, numa rotina sedentária surpreendente. A precariedade é artesanalmente modelada para possibilitar um cotidiano familiar entre pai e filho que desafia normas e modelos. O menino é o pequeno vagabundo — ele atira pedras em todas as vidraças das redondezas para o pai consertar na função de vidraceiro. O menino faz o café da manhã, prepara panquecas, em cima de um caixote, à beira do fogão. O compromisso recíproco leva à alternância de papéis com zelo e doçura. Ele cuida de Carlitos do alto dos seus cinco anos de idade, numa relação ilegal e clandestina marcada por uma perfeita cumplicidade⁹.

⁸ Compreende-se afeto neste e em outros trechos do texto no sentido espinosista. Todos os corpos podem afetar ou ser afetados por outros. O afeto no sentido de uma paixão alegre, é algo que aumenta uma potência de agir, inversamente, é triste quando diminui a potência de agir.

⁹ A cumplicidade é uma marca das parcerias de vida construídas por Carlitos, verificada, por exemplo, em interlocutores distintos, desde o cão em "vida de Cachorro" até a menina de rua em "Tempos Modernos". Carlitos é profundamente grato ao seu cachorro, de quem recebe afeto e reconhecimento incondicionais. O vagabundo traquina e fora da lei é franco, zeloso e afetivo na relação com a moça órfã, a andarilha, companheira de aventuras em "Tempos Modernos". A lealdade e reciprocidade marcam os melhores encontros afetivos de Carlitos.

Pelos retalhos puídos do dia

Tudo, agora, ao mesmo tempo. É o que informa a lógica temporal do vagabundo.

Carlitos tem todo o tempo do mundo, tempo lento de dormir e acordar, tempo livre de vagar sem direção — a estrada é tema constante nas histórias protagonizadas pelo vagabundo. Por outro lado, ele não tem nenhum tempo a perder, seja por conta da velocidade das perseguições, correrias e fugas ou, pela rapidez inscrita no tempo animal de espreitar a si e ao outro, dada a exigência, jamais tranqüila, de existir num deserto nômade. É assim que o mundo de Carlitos faz a fusão entre os tempos lento e veloz e afirma o instante.

O vagabundo rejeita o tempo cronológico dos corpos, das ações, instituições, um tempo prisioneiro que não lhe importa. Tamanha é a sua rejeição por esse universo cristalizado em modelos que ele percorre a realidade por meio de uma ação alheia à dinâmica temporal. Sua intervenção no universo tempo-espacial acaba sendo de outra natureza. Ele não se propõe a resolver as ciladas criadas pelo mundo, a dar soluções para os problemas graves ou mesmo triviais que o afetam. Diante de um mundo dimensionado sob a égide da fraqueza, ele cria atitudes-atalho que expressam uma grande recusa ao universo da ordem. Seus atalhos encurtam distâncias espaciais, temporais ou afetivas, estando impressos na própria postura corporal. É assim que o conhecido pontapé para trás do vagabundo denota diferentes graus de exotismo. É curioso o fato de que Carlitos nunca dê pontapés frontais, ele sempre arranja um jeito de dar pontapés no traseiro de seus parceiros “olhando para o outro lado” (Bazin, 1989, p.23). Uma atitude vital relaciona-se ao pontapé para trás, Carlitos opta por não encarar a dificuldade de frente, “prefere atacá-la de surpresa, virando-se de costas” (Ibidem, 1989, p.23). O pontapé para trás é uma manobra de lateralidade, onde Carlitos tenta disfarçar algo, acertar o seu alvo de forma imprevisível, ousando uma manobra repentina. É um gesto de evasão diante do esperado, uma forma de contornar os obstáculos. Como um artista, o

vagabundo cria um traçado de fugas e retiradas, confirmando uma “falta de obstinação” diante das grandes oposições impostas pelo mundo (Ibidem, 1989, p. 16).

Carlitos não precisa nem deseja criar fatos, dar exemplos, uma vez que ele não é o portador de ensinamentos ou preceitos morais. Ele não carrega consigo nenhum passado nem vive pelo futuro. O vagabundo opera com o tempo do acontecimento, onde presente, passado e futuro acontecem ao mesmo tempo, em cada instante. É no instante que Carlitos prepara e manipula a surpresa, a invenção e o imprevisto que o afasta do perigo. O provisório é o suficiente, a pequena ação que escapole à regra, alguma engenhosidade que contorne o conflito. Cair nas malhas do tempo cronológico e suas exigências de adequação da vida significa viver um mundo sem leveza, um mundo de juízes e juízos morais.

Em “Tempos Modernos”, Carlitos é o vagabundo irrecuperável que insiste em se tornar trabalhador. É aí que tudo começa a confabular contra ele: o mundo da indústria, das técnicas e maquinações modernas, a politização dos operários, as greves e quebra-quebras. A toda essa perplexidade dos tempos modernos, Carlitos responde bailando, deslizando — um outro modo de percorrer e desacreditar as formas de domesticação impostas ao indivíduo. Ele dança, patina, graceja, espetacularizando a simplicidade do real, de forma a se extasiar com todas as coisas, conforme a ordem de seu aparecimento no mundo — qualquer objeto, uma guloseima, um brinquedo; tudo a seu tempo pode ganhar um uso não utilitário, inabitual, criativo.

“Tempos Modernos” é o filme que mostra o conflito do sujeito com tudo aquilo que a humanidade criou como tributo à razão, à funcionalidade e grandiosidade técnica, qualidades que suscitam desprezo e profunda indiferença em Carlitos.

Obrigado a se render ao mundo do trabalho, Carlitos passa a ser escravo do monótono e destrutivo maquinismo fabril. Encurralado pelo aprisionamento de

um tempo cronológico, rápido e desprovido de sentido, o vagabundo é vítima da velocidade das máquinas. Ele não consegue seguir o ritmo imposto pela fábrica, onde desempenha a função de operário. Na tentativa de acompanhar a linha de produção, seu corpo é tragado pela esteira de montagem e atravessa as engrenagens, em uma seqüência memorável na história do cinema. De volta, após ter passado pelo interior do corpo maquínico, o vagabundo fica inteiramente ensandecido. Numa demonstração de resistência criativa, emerge um episódio de loucura com nexos de perfeita coerência, uma espécie de pequena vingança contra tudo aquilo que lhe ocasionou um enorme grau de sofrimento no trabalho.

Louco, Carlitos parte para o confronto com tudo aquilo, no mundo moderno, que lhe causa angústia. Começa a sabotar, de uma forma extraordinária, a indústria em que trabalha, através de um balé — o balé das chaves. À medida que dança, Carlitos vai apertando com uma chave tudo o que vê pela frente, desde a cara das pessoas, até os botões de sua roupa. De repente, sai correndo atrás da secretária cujos botões na parte de trás da saia, assemelham-se a parafusos e porcas da linha de montagem. Boicota o sistema de produção, quando começa a puxar aleatoriamente todas as alavancas que vê. O balé das chaves dá lugar ao balé do óleo. Carlitos atira óleo com graça e leveza em todas as pessoas que encontra. A fábrica como circuito predador que extraía energia do corpo dos trabalhadores é transformada. O ambiente fabril é invadido por uma forma-circo regida pelo imprevisível, descontínuo e caótico. A dança introduzida na linha de produção quebra o movimento mecânico seqüenciado. Por fim, Carlitos se compõe à potência da máquina para combater a própria irracionalidade produzida pelo meio mecânico, manipulando botões e alavancas de forma desordenada. Suas sabotagens fazem a fábrica entrar em colapso.

Retirado de cena por um policial e um operário, Carlitos joga óleo pela última vez no rosto do enfermeiro e entra docilmente na ambulância.

Quando o vagabundo deixa o hospital, seu comportamento patológico havia transitado, sem qualquer dificuldade, para um estado de “cura” quase instantânea. Livre, sem trabalho, Carlitos está diante de uma nova vida fortuita e sem marcação.

“Essa risada quebrou-me, e rasgou-me os intestinos, e abriu-me o coração” (Nietzsche, 2004a, p.259). Uma alegria transbordante, infantil, quase insana: extraordinária é a inocência de Carlitos e sua arte que devolvem tudo aquilo que é vital à vida. Um sorriso aberto comunica que o corpo é experiência criadora e ultrapassagem certa das verdades que bradam por sofrimento.

Arte, alegria, irreverência — elementos indissociáveis, presentes nas estratégias de vida e luta adotadas por Carlitos são meios destinados a ultrapassar obstáculos e obter diferentes graus de superação da própria existência.

Perícia, habilidade, sedução, artimanha, fascínio — é através da arte que o vagabundo vai se assenhorear do seu poder, seu lugar no mundo. Toda a sua força está depositada numa delicada surpresa. É o que faz Carlitos saltitar de alegria quando entra na seção de brinquedos de uma grande loja de departamentos na condição de vigia noturno. O vagabundo está sempre se extasiando com o senso ordinário dos objetos, eles o estimulam a criar algo extraordinário. François Truffaut, ao citar Bazin, enfatiza a cumplicidade de Carlitos com os objetos que recebem um sentido sempre diferente daquele que a sociedade lhes atribui (Bazin, 1989, p.12). É o que acontece magicamente na famosa “dança dos pãezinhos”, no filme “Em busca do ouro”. Carlitos sonha que está à mesa com a bailarina que ama e suas amigas, na noite de reveillon. Elas pedem que ele faça um discurso para comemorar aquele momento, mas ele declina, dizendo estar tão feliz que fará então a “dança dos pãezinhos”. Espeta o garfo num pão francês, depois no outro, criando assim duas perninhas. Coreografados pelas mãos do vagabundo, os pãezinhos dançam lindamente. A graça da pantomima reúne-se à alegria de criar emoção a partir do habitual,

corriqueiro, onde o sentido estático da coisa inanimada se transforma, devolvendo exuberância ao mundo. Uma vez mais, Carlitos se compõe, de modo a potencializar a vida inorgânica dos objetos. Ele inventa e faz proliferar novos sentidos, investindo sua força no banal, no reles, criando um deslumbramento imprevisto nas coisas. O vagabundo subverte o valor do alimento evidenciado no pão e eleva sua capacidade de nutrir a uma potência máxima e inesperada de encantar.

O acaso é de onde Carlitos extrai do acontecimento uma alegria ou uma disponibilidade apaixonante; o fortuito, o casual e o incerto jogam o vagabundo na diversidade das experiências. Mas é aí que tem lugar uma grande traição. Ela se manifesta de muitas formas, mas é ainda mais bizarra quando se multiplicam as situações em que Carlitos é o traidor do mundo do trabalho. Essa é uma das tônicas mais presentes em toda filmografia. Às vezes, ele não quer trabalhar. Outras vezes ele não sabe, não consegue, não pode, não suporta o trabalho, porque trabalhar é desempenhar uma função, é empregar uma quantidade de força numa tarefa repetitiva, é fazer tudo como deve ser feito, como dita a regra, a necessidade, os cronogramas e prazos exigidos pela dinâmica de produção. Tudo isso constitui um universo completamente distante do mundo inventor de Carlitos. É por isso que ele não consegue desempenhar a função de bombeiro¹⁰, alfaiate¹¹, soldado¹², gari¹³ ou operário¹⁴, além de tantas outras ocupações executadas de forma errática pelo vagabundo. O único trabalho que ele consegue desempenhar bem é o de artista. Em "O circo" (1928), Carlitos se descobre um exímio palhaço, embora indignado com a opressão que o dono do circo exerce sobre os artistas, mas é em "Tempos Modernos", após um desastroso desempenho como operário, uma experiência fracassada como guarda noturno e uma

¹⁰ "O bombeiro" (1916).

¹¹ "O conde" (1916).

¹² "Ombro, Armas" (1918).

¹³ "Luzes da Cidade" (1931).

¹⁴ "Tempos Modernos" (1936).

desesperada tentativa de ser garçom, que Carlitos tem a oportunidade de ser cantor.

É aí que o vagabundo tem a oportunidade de ensaiar uma canção junto a sua inseparável companheira bailarina. Carlitos está absolutamente à vontade, ele canta e dança durante o ensaio, mas não consegue decorar a letra da música. Na tentativa de auxiliá-lo, a moça escreve a letra no seu punho. De repente, Carlitos é chamado. A apresentação vai começar.

O vagabundo aparece, ele é incrível. Carlitos inicia uma fantástica performance dançante, mas ao abrir os braços freneticamente, lança longe os punhos, onde estava escrita a letra da canção. A música falava sobre “um alegre velhinho e uma donzela que namoravam numa viela”, tema que, em segundos, transformou-se em objeto da pantomima de Carlitos, numa das exibições mais cômicas da história do personagem.

Sem saber a letra da música, o vagabundo é tomado por uma rápida sensação de pavor que logo é substituída pelo improvisado. Ele inventou uma língua incompreensível no lugar da letra original. A música *non-sens* utilizou, ao mesmo tempo, a pantomima e a dança para mostrar ao público a história hilariante entre o velhinho e a donzela. A atuação única, onde se ouviu pela primeira vez no cinema a voz de Carlitos numa língua ininteligível, marcou o cinema chapliniano que se conservara mudo até aquele momento. Charlot substitui o silêncio por um código caótico. Ele brinca com a linguagem formal, reafirmando modos singulares de expressão¹⁵.

¹⁵ É conhecida a resistência de Chaplin em dar voz ao vagabundo, bem como a importância que atribuía ao silêncio enquanto artifício liberador de uma arte absolutamente singular no cinema mudo. Somente no filme de despedida do vagabundo, Chaplin permite a Carlitos cantar, mas não de uma forma convencional, pois a idéia é ressignificar o próprio ritual enunciativo, por meio de uma brincadeira irreverente com o cinema falado.

Experimentação, abandonar-se ao improviso

Qual a solução para uma vida que trafega por outros modos de circulação no mundo? A resposta pode estar no próprio corpo.

Surpreender com a máxima força é a tarefa de um corpo qualificado para a superação, adensado em potências de criação e variação. É forçosa a decifração desse corpo ágil, alvo de múltiplas indagações. Por que Carlitos corre tanto? Uma pergunta tradicional entre os críticos de cinema¹⁶, sugere uma resposta óbvia: Carlitos vive em fuga. É possível dizer também que Carlitos cria o próprio corpo como linha de fuga¹⁷.

Sapatos enormes. Pés abertos em posição angular, indicando direções opostas¹⁸. Para onde ir? Que direção tomar? O acaso acompanhará a rotina simples do vagabundo. A relação com a contingência está inscrita em tudo, especialmente naquilo que surge do nada, do tédio ou da estagnação própria a um universo de precariedade.

Uma poética espacial dissolve o senso de lugar em Carlitos. Seu território começa no próprio corpo, expandindo-se, alastrando-se, atravessando e ultrapassando o campo dimensional.

A seqüência inicial de "Vida de Cachorro" (1918) mostra Carlitos dormindo, encolhido no chão, atrás de uma cerca de madeiras velhas. Com muito frio, ele enfia um lenço no pequeno buraco que dá passagem ao vento que sopra em sua direção, voltando a dormir. É neste cenário restrito ao chão em que dorme,

¹⁶ Bazin pergunta: "o que faz Carlitos correr?" (Bazin, 1989, p.15).

¹⁷ Ao invés de pontos, Deleuze pensa as coisas e a constituição de grupos e pessoas através de linhas diversas e emaranhadas. "Quanto às linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Nada de imaginário nem de simbólico em uma linha de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem (Deleuze e Guattari, 1999, p.78).

¹⁸ Em "Ombro, Armas" (1918), Carlitos é um recruta empenhado em aprender a marchar com a tropa, tarefa difícil, uma vez que a marcha correta implica a adequação dos pés, lado a lado. Todo esforço no campo de treinamento é inútil, no sentido de corrigir o modo de andar extravagante e transgressor de Carlitos.

junto à cerca que o protege, que se origina boa parte da ação do filme. Carlitos desperta do sono através de um cheiro que vem do outro lado da cerca. Demonstrando domínio sobre a zona de passagem em que habita, o vagabundo mete a mão pela fresta da cerca e pega uma salsicha. Não contente com o pequeno furto, resolve passar, despreocupadamente, molho sobre a salsicha¹⁹, quando percebe que está sendo observado por um policial. Carlitos detesta o confronto, evita as forças repressivas o quanto pode, por isso, devolve a salsicha. No entanto, o policial o chama para adverti-lo e Carlitos, numa ocasião pouco paciente, debocha do insistente e cansativo homem da lei. Nesse momento, inicia-se uma perseguição, porém, ao contrário de tantas outras, esta se limita a centímetros, representados exatamente pelo espaço de dentro e de fora da cerca. Neste caso há a invenção de uma parceria com o chão e a cerca. Assim, o vagabundo reinventa sua relação com o espaço, intensificando a própria potência. Na seqüência, o policial tenta pegá-lo do lado de dentro da cerca. Carlitos rola para o lado de fora e depois para dentro com destreza. Após várias tentativas de captura, o vagabundo escapa correndo, mas não sem antes dar um pontapé no traseiro do policial.

Para Carlitos, o chão não é um espaço desprezível, árido e sujo. A superfície rasteira torna-se abrigo bruto, onde o corpo repousa sobre a terra. O piso tosco acolhe o descanso do vagabundo, recebendo sua reverência. O mesmo acontece aos bancos de praça, onde Carlitos repousa. Eles merecem ser limpos pelo seu precioso lenço e delicadamente preparados para uma noite de sono.

Pequenos eventos acionam movimento ao mundo de Carlitos, mas eles podem se tornar acontecimentos grandiosos, vitais. A agilidade torna-se um aparato surpreendente constituído no próprio corpo.

¹⁹ Carlitos está sempre comendo salsichas e é comum vê-lo correndo risco ao roubá-las. Mas o vagabundo nunca está somente preocupado em comer, mas também em satisfazer o desejo completo de participar do ritual comensal. Por isso, seus furtos são acompanhados do prazer de condimentar os alimentos.

“Depois que cansei de procurar
Aprendi a encontrar
Depois que um vento me opôs resistência
Velejo com todos os ventos.”
(Nietzsche, 2004c: 17)

No filme “Em busca do ouro”, Carlitos está faminto. Andando há dias na neve, encontra uma cabana e consegue se abrigar. Na pequena casa, acha apenas um cachorro. Carlitos põe-se a devorar o osso abandonado pelo animal, tamanha era sua fome. Porém, na mesma cabana vive um homem foragido e perigoso. Ele aparece e, de modo ameaçador, insiste em colocar o vagabundo para fora. O homem corpulento abre a porta e ordena sua saída. Lá fora, uma tempestade de vento e neve. Carlitos, contrariado, dirige-se até a porta. Um forte vento o surpreende. O vagabundo logo percebe a possibilidade de aliança com essa força que sopra.

A composição com outras forças é mais que uma prática, é um talento do vagabundo. Ele tem a percepção exata do que o outro pode e, quando é possível ou necessário, enreda-se a outras potências, intensificando sua capacidade de efetuação no mundo. É assim que Carlitos se compõe às forças da natureza.

No olho da ventania, ele se coloca numa posição favorável, de modo a ser empurrado, deslizando para dentro da casa. Ele é transportado, empoderado pelo vento. O episódio é seguido por um duelo, onde Carlitos, além de se compor sutilmente à força do vento, faz uma aliança com Big Jim, outro garimpeiro perdido na tempestade que se abriga na mesma cabana. Ele entra em luta braçal com o foragido que o ameaça com uma espingarda, mas vence o combate e Carlitos imediatamente pactua com ele para se proteger do inimigo ameaçador. Os três passam a habitar juntos num período de completa escassez, onde passam fome.

Observa-se aqui um vagabundo flexível e adaptável quando se trata da preservação da própria vida, mas também um aliado comprometido. A união com Big Jim estreita-se e Carlitos, impedido de dividir uma refeição com ele, resolve cozinhar uma de suas botas e partilhar essa preciosa iguaria com o amigo esfomeado.

Seqüência lendária no cinema, o jantar de ação de graças é momento único de invenção. Carlitos, abatido e com olhos roxos de fome, cozinha, em grande estilo, sua bota direita. Ao servir, divide o calçado, ainda saindo fumaça, em duas partes. Oferece a Big Jim o solado, com grandes taxas apontando para cima. O cadarço é servido num pratinho à parte. Big Jim rejeita a aparência odiosa do solado e troca os pratos, preferindo comer o lado de cima do sapato, a parte de couro. Carlitos aceita a troca impassível. Morde o solado e acena positivamente com a cabeça para o companheiro que também experimenta, mas o couro parece crescer em sua boca. A expressão de desdém de Big Jim contrasta com o apetite de Carlitos que enrola o cadarço no garfo, degustando-o com prazer, à semelhança de quem come um espaguete. Enquanto o parceiro come com nojo, o vagabundo chupa com gosto cada tachinha. Carlitos sintetiza aqui sua infinita disponibilidade para o mundo. Diante do absurdo, o vagabundo é capaz de elaborar o improvável, superando tudo aquilo que parece invencível.

A alimentação, especialmente, o tema da fome é amplamente abordado por Chaplin, estendendo-se desde o período de criação do vagabundo, até seu último filme, "Tempos Modernos" (1936). Aqui, não se trata de negar a situação pavorosa da fome, mas sim de reelaborá-la, problematizá-la em suas múltiplas nuances, retirando-a do registro exclusivo da "necessidade".

Carlitos estabelece uma relação com a comida tão natural quanto com o dinheiro. Para ele, o gosto pelas coisas boas da vida faz com que dinheiro e comida sejam encarados como objetos de prazer, satisfação, independente da dificuldade para consegui-los. O vagabundo jamais será visto catando comida no lixo, comendo sobras, ao contrário, ele investe boa parte da sua energia

para conseguir uma salsicha suculenta e fresca, uma torta ou uma boa refeição, mesmo que precise roubá-la. A comida é algo vital, essencial, indispensável, por isso, um bem passível de ser furtado. Na lógica do vagabundo, não há nada mais lícito do que se alimentar. É aí que Carlitos se diferencia dos ladrões, escravos da cruel lógica do mercado, sempre subordinados à necessidade de preenchimento pelos valores impostos socialmente.

A comida, esse bem maior, tem centralidade na comédia e ascendência sobre o desafio da fome. O momento comensal é de suma importância para Carlitos. A comida boa pode ser aquela preparada pessoalmente, como acontece ao cozinhar apenas um ovo num pequeno fogo de chão no circo. Compartilhar o alimento é ainda melhor. Carlitos divide com o garoto seu apetite e prazer, ao comerem várias panquecas feitas pelo menino. No mesmo episódio, após um dia de trabalho cansativo, o pai e o garoto preparam-se para uma refeição. Carlitos havia deixado no fogo uma panela enorme, toda escorrida, que retira do fogão para servir. Sentado, o menino está eufórico, batendo talheres à mesa, quando Carlitos serve para cada um, duas conchas de uma comida disforme, uma mistura assustadora. Embora a aparência da comida seja horrível, eles dividem tudo e raspam os pratos, demonstrando-se fartados e felizes.

As aventuras do vagabundo não expressam uma relação traumática com a comida, mesmo considerando-se o enfrentamento sucessivo de episódios de fome e escassez. Pelo contrário, existe uma postura de desejo abundante e extremo prazer na saciedade. A fome é elaborada como uma questão da ordem do absurdo, expressando o disparate da privação, no entanto, jamais se verá um Carlitos mesquinho, estocando ou regulando comida. A comensalidade é marcada tanto pela escassez, onde sempre se dá um jeito de comer, quanto pela abundância, onde se escolhe o que há de melhor para degustar. Em Tempos Modernos, louco para voltar a ser preso no intento de se proteger das tensões sociais decorrentes da Grande Depressão, o vagabundo entra na confeitaria e pega duas bandejas cheias de comida e se farta num

verdadeiro banquete. Ao sair, não tendo dinheiro para pagar a conta, chama um policial para prendê-lo. Enquanto o policial utiliza a cabine telefônica para fazer uma ligação, segurando Carlitos por uma das mãos, em frente ao balcão de uma charutaria, o vagabundo acende um charuto e distribui barras de chocolates a dois garotos que passam, aproveitando que não haverá conta a pagar.

Irresponsável, despreocupado e generoso, Carlitos está sempre se lançando ao perigo, às vezes, desviando ou escapando da relação direta com forças poderosas; outras vezes, partindo para o confronto de uma forma nua, direta e orgânica. Nem sempre a resistência efetuada por Carlitos é apenas criativa. Muitas vezes ela cai no registro do embate corporal, seja com a autoridade psiquiátrica ou fabril, seja com a força policial, os bandidos e até mesmo com as forças da natureza. O corpo de plasticidade e astúcia que eleva o vagabundo a sua condição mais vigorosa, também se alterna com um corpo de padecimento.

O vagabundo sofre hostilidades que vão desde a ofensa pessoal, ameaças de toda natureza, até a agressão física. A relação estabelecida com a polícia é especialmente complicada, sendo uma constante em toda a filmografia. Carlitos tanto evita, quanto desafia a força policial. É encarcerado diversas vezes. Enquanto sua arma são os pontapés no traseiro e as tentativas sucessivas de enganar e fugir, recebe golpes vigorosos dos quais nem sempre consegue se esquivar. Na seqüência do sonho em "O Garoto", toda a vizinhança aparece com asas e as casas estão decoradas com flores, quando três demônios chegam causando confusão. Há briga. Um policial de asas tenta prender Carlitos, mas ele foge voando. O policial atira e acerta o vagabundo no ar. Ele cai. Nos combates comuns, enfrentando ladrões ou desafetos, a violência pode ser ainda maior. Em "O Garoto", o pequeno vagabundo está brigando na rua com outra criança que pegou seus brinquedos. Carlitos tenta separar, mas depois deixa a disputa prosseguir. De repente, o irmão do menino aparece, batendo em todo mundo. Ele é mal-encarado, grande e forte e vem tomar satisfações com Carlitos. A luta entre as crianças continua e o irmãozinho do

grandalhão perde mais uma vez. O vagabundo é perseguido pelo gigante, esquiva-se dos seus socos e se esconde numa casa, mas é arrastado pelos cabelos e arrancado de corpo inteiro pela janela. É então sacudido violentamente pelos cabelos. Sem condições de enfrentá-lo, Carlitos decide usar a força, dando tijoladas de surpresa na cabeça do adversário que, tonto, é abatido com socos e pontapés no traseiro.

Carlitos anda no limite, corre perigo, vive na fronteira de dois mundos e nem sempre escapa à violência das forças patológicas que insistem em se apoderar de sua vida.

“Nós não podemos senão viver no entreaberto, exatamente sobre a linha hermética que partilha a sombra e a luz. Mas somos irresistivelmente atirados para frente. Toda a nossa pessoa confere ajuda e vertigem a esta força”²⁰ (Char, 1983, p. 369).

A seqüência final de “Pastor de Almas” (1923) mostra Carlitos sendo levado pelo xerife até a fronteira dos Estados Unidos com o México, após ter sido descoberto que o vagabundo havia se disfarçado de pastor. Como Carlitos demonstrara alguma retidão na sua passagem pela pequena cidade, recebeu a oportunidade de fugir pela fronteira. O xerife sugere que ele apanhe flores no México, mas Carlitos não entende e volta correndo para devolver o buquê. Desta vez, acaba enxotado pelo xerife e só assim compreende que se encontra em rota de fuga. É aí que ele corre para liberdade que o aguarda após a transposição da linha divisória. No entanto, bandidos do lado mexicano abrem fogo contra ele que se vê perdido e despatriado, correndo sobre a linha de fronteira com um pé de cada lado.

“**Os nômades estão sempre no meio**”²¹. A estepe cresce pelo meio, ela está entre as grandes florestas e os grandes

²⁰ Tradução livre do francês para o português.

²¹Grifo nosso.

impérios. A estepe, a grama e os nômades são a mesma coisa. Os nômades não têm nem passado nem futuro, têm apenas devires (...)" (Deleuze e Parnet, 1998, p.41).

O constante desafio de Carlitos: cruzar campos de força, suas explosões, viver com o perigo e compreender a condição delicada de andar pelo meio, de ser uma criatura limítrofe. "O meio nada tem a ver com uma média, não é um centrismo, nem uma moderação. Trata-se ao contrário, de uma velocidade absoluta" (Idem, 1998, p.40).

O limite é sempre o pano de fundo experimentado por um Carlitos expert em fugas, perito em trilhar o território rarefeito da fronteira. No filme "Em busca do ouro", há uma cena fabulosa. Carlitos é um garimpeiro solitário que chega ao Alaska. Muito frio, falta de comida e uma viagem através de regiões geladas e cobertas de neve eram apenas algumas das dificuldades que se apresentavam. De repente, observa-se Carlitos sendo seguido por um imenso urso. Só há o abismo entre eles e um único caminho a seguir, mas não há perseguição ou fuga. Carlitos não consegue ver o urso que também não o ataca. A imagem apenas sugere que o vagabundo segue sempre na fronteira, por um fio, andando pelo meio.

Equilibrando pernas, olho, cotovelo, queixo²²

A pantomima dota Carlitos de uma forma-palhaço para além da tradição do clown, remetida a um corpo de trocas infinitas com o mundo, num campo de velocidades, metamorfoses e outramentos inesperados.

Os membros inferiores indicam sua habilidade de surpreender, fugir, espreitar, simular: o pontapé para trás,²³ as viradinhas rápidas, corridas e freadas, cabriolas, a elasticidade do passo permitida pelas calças largas. A afetividade é expressa pelo movimento dos ombros que se emocionam, também compondo movimentos articulados com o rosto preocupado/alegre/triste/assustado; o entrelaçar dos braços²⁴ pode demonstrar acanhamento ou um jeito doce e maroto de conseguir as coisas. Mas as mãos exibem o grande acontecimento da pantomima em Chaplin. As infinitas possibilidades de expressão nas mãos de Carlitos mostram a incrível originalidade que a sua pantomima introduziu no cinema mudo, retardando a sonoridade fílmica na obra de Chaplin. Numa das seqüências finais de "Vida de Cachorro", Carlitos entra escondido no saloon para recuperar a carteira encontrada por seu cachorro. O vagabundo está atrás de uma cortina, muito próximo dos ladrões que se divertem jogando cartas e tomando cerveja ao redor de uma mesa. Com um grande bastão, Carlitos bate na cabeça de um deles que perde os sentidos, mas mantém os olhos abertos. Com as mãos do homem caídas, o vagabundo segura-o por trás como se fosse uma marionete de tamanho natural. Carlitos substitui as mãos dele pelas suas, enganando o outro comparsa que acredita estar negociando com seu próprio parceiro. É um dos maiores espetáculos de pantomima da história do cinema. As mãos protagonizam um diálogo hilário entre os ladrões que depois caem

²² Verso retirado do livro de poesia "Margem de Manobra", de Claudia Roquette-Pinto (ver bibliografia).

²³ O pontapé para trás ou pontapé de lado é sempre um "golpe disfarce", a ser aplicado discretamente em policiais, rivais ou mais carinhosamente, afastando o garoto, na cena em que Carlitos quer que o policial não desconfie que os dois estão ligados na atividade escusa de quebrar vidros para depois consertá-los.

²⁴ Tanto um devir mulher quanto um devir criança atravessam o gestual de Carlitos.

desacordados, após intervenção de Carlitos. É assim que o vagabundo consegue reaver seu dinheiro.

Em "Luzes da Cidade", a seqüência da luta de boxe apresenta a mágica de corpo inteiro da pantomima chapliniana. Carlitos aparece de corpo nu, dentro de um calção de boxe. É o protagonista de um espetáculo inédito de movimento e criação corporal. Muito apavorado antes da luta, tenta fazer acordos com o adversário para que a disputa seja enganosa e dividam o prêmio. Só mesmo a paixão pela moça cega o levaria a enfrentar aqueles brutamontes no ringue. Mas o adversário não aceita. Carlitos pega uma ferradura e beija, invocando qualquer proteção, mas vê os adversários, um a um, desmaiando depois da luta e se desespera. O vagabundo é um lutador *sui generis*. Usa calção e chapéu côco. Seu físico frágil contrasta com a masculinidade exacerbada pela força, comum aos demais lutadores. Aí está Carlitos e seu andar de pato no ringue. Na tentativa de prorrogar ao máximo o começo da luta, ele cumprimenta calorosamente todos os juizes. A luta começa e Carlitos torna-se a sombra do juiz, não deixando que o adversário sequer o veja. Em movimentos perfeitos de imitação da autoridade da luta, o vagabundo faz do juiz o seu escudo. Carlitos dispara, de vez em quando, uns soquinhos contra o adversário, partindo logo depois para o *clinch*. O adversário fica tonto com a estratégia de Carlitos e começa a ser surrado. A luta frente a frente inicia e Carlitos também é atingido. O vagabundo, em fuga, parte desesperado para os *clinchs*; tudo que ele quer é se abraçar com o juiz, os auxiliares e até com o pilar lateral do ringue, no esforço de evitar o confronto. Nova confusão: com movimentos corporais muito rápidos, Carlitos confunde o juiz e o adversário que, perdidos, passam a se enfrentar. Mas nada disso funciona. O vagabundo começa a correr pelo *ring*. Chega o momento em que os dois partem para um confronto final e ambos se golpeiam violentamente. Carlitos cai. É feita a contagem e o adversário é considerado vencedor. Carlitos sai carregado, inconsciente.

O vagabundo, a expressão de um corpo em movimento, suas artimanhas e limitações, onde cada fração do corpo de Carlitos fala e atua — é a pantomima realçando as manifestações mais singulares da vida.

O revirar dos olhos de Carlitos — um susto, uma emergência, talvez, um suspiro. O movimento dos lábios, olhos, sobrancelhas, testa, toda uma linguagem mímica fez com que o chamado cinema elementar de Chaplin rejeitasse a estratégia do grande plano, pois não se tratava da câmera mostrar pormenores em Carlitos, uma vez que a arte da pantomima precisava ser retratada desde os pés, passando pelas mãos, até o rosto — era preciso mostrar o corpo em ação do vagabundo. Carlitos multiplica-se nas potências de seu corpo — território existencial, corpo de invenção, fronteira entre o dentro e o fora.

O canto das sereias

O mundo da materialidade e dureza coloca Carlitos sempre em risco, quer vesti-lo com suas normas e modelos, mas tudo isso que o surpreende e assusta, ao invés de torná-lo fraco, só faz erguê-lo à altura de um castelo.

O amor não aparece como problema nos curtas-metragens de Chaplin. Carlitos é traquina, ingênuo, mas também sedutor, protagonista de pequenas aventuras. O vagabundo sempre contracenou com parceiras na maioria de seus filmes, mulheres que disputava, namorava, desejava. Tudo se passava no circuito das pequenas decepções e lutas românticas, próprias ao minúsculo e superficial universo da conquista. A questão do envolvimento amoroso não se colocava.

Chaplin fez apenas um filme considerado “de amor”, protagonizado por Carlitos, “Luzes da Cidade” (1931). No entanto, também é importante considerar a história de amor contida em “Tempos Modernos” — a última aparição do vagabundo no cinema, filme que dota Carlitos de uma vitalidade magistral. Ambas as histórias são examinadas a seguir.

Tudo o que se sabe do vagabundo é que ele é irresistivelmente doce, versátil, transgressor. Em certa medida, invencível, irretocável, mas há um lapso na sua molecagem que aparece na dificuldade do nosso personagem em responder a uma interrogação. Como enfrentar os demônios do encantamento?

No amor, um terreno movediço e imponderável aguarda Carlitos. Nem a arte poderá auxiliá-lo na escolha de seus amores, porque o desejo pode muito, pode transformá-lo no anjo mais feliz do paraíso ou no monstro mais miserável e disforme.

O amor causa embaraço, espanto. Transtorna o vagabundo pelo desejo enorme que desperta e Carlitos se atira sem reservas a esse solo desconhecido em que é atravessado por um regime de afetos avassalador.

Há um mistério a desvendar, pois o amor é isso que mobiliza sem que se possa entender. É assim a paixão de Carlitos pela jovem florista cega de "Luzes da Cidade". As forças incodificáveis do amor levam o vagabundo ao desvario.

Em sua leitura de Proust²⁵, Deleuze afirma que a escritura proustiana é baseada no aprendizado dos signos. Assim os signos do amor são objetos preciosos de deciframento.

"É possível que a amizade se nutra de observação e de conversa, mas o amor nasce e se alimenta de interpretação silenciosa. O ser amado aparece como um signo, uma 'alma': exprime um mundo possível, desconhecido de nós. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar. Trata-se mesmo de uma pluralidade de mundos; o pluralismo do amor não diz respeito apenas à multiplicidade dos seres amados, mas também à multiplicidade das almas ou dos mundos contidos em cada um deles". (Deleuze, 1987, p. 7).

"Luzes da cidade" conta uma história de amor que prima pelo signo do indecifrável, do amor feito mistério intangível.

Caminhando pela cidade, o vagabundo atravessa a rua num trecho, onde há um grande engarrafamento. Não conseguindo passar entre os carros, Carlitos tem uma de suas idéias-atalho. Resolve entrar pela porta traseira de um carro de luxo, saindo do outro lado pela calçada. Neste momento, é chamado por uma florista que lhe oferece flores com delicadeza. Carlitos resolve comprar,

²⁵ Deleuze parte da hipótese de que a unidade e a pluralidade de "Em busca do tempo perdido" não consistem na memória, mas estão presentes nos signos emitidos por pessoas, objetos e matérias a serem decifrados.

quando um botão cai das mãos da moça e ela se abaixa, tateando o chão com o olhar perdido. Carlitos reconhece então que a moça é cega. Atingido por um golpe preciso e súbito de cupido, Carlitos é tomado por um afeto intenso, sensação de estranhamento, motivo permanente de inquietação. A moça coloca o botão em sua lapela. Carlitos lhe dá uma moeda, enquanto o homem rico, dono do carro, entra pela porta traseira e parte. Percebendo que a moça o confundiu com um milionário, Carlitos vai embora na ponta dos pés, para não desfazer sua fantasia.

No segundo encontro, Carlitos está na soleira da porta de seu amigo milionário, quando vê a moça passar na rua com uma cesta de flores. Pede dinheiro ao amigo para comprar flores e sai correndo atrás da moça. Fica com todas as flores do cesto e lhe dá uma nota de dez dólares. A moça fica muito agradecida. Carlitos a acompanha pela calçada. Passa em frente à casa do amigo, deixa as flores com o mordomo e simula que é dono de toda aquela riqueza. Convida a moça a entrar no carro de luxo parado na porta e gentilmente a conduz até sua casa num bairro humilde. Carlitos a cobre de atenções e gentilezas. Completamente enamorado, beija sua mão. A moça, sozinha em casa, mostra-se envolvida e estremece com aquele encontro.

Assim como o canto das sereias perturbava a mente dos marinheiros, provocando seu naufrágio, Carlitos obedece ao chamado enigmático do encantamento. Ele está seduzido por alguém, mas não só isso, por tudo que a cerca: sua beleza, sua cegueira, sua simplicidade, seu sorriso e interditos.

É o canto das sereias que soa e estremece o mundo nômade de Carlitos.

“As sereias, porém, possuem uma arma ainda mais terrível do que seu canto: seu silêncio. É certo que nunca aconteceu, mas seria talvez concebível que alguém tivesse se salvado de seu canto; de seu silêncio, jamais.”
(Kafka, 1984).

No terceiro encontro, Carlitos vai visitá-la, mas decide antes, espiar pela janela. Vê a moça acamada, sob cuidados médicos, fica pensativo e vai embora.

Decide ajudar a moça de qualquer maneira. O vagabundo está disposto até a trabalhar. Arranja um emprego de gari e sai pela cidade recolhendo o lixo das ruas. É trabalhando que Carlitos consegue levar uma sacola de compras com vários alimentos para a moça, ocasião em que vê um jornal com a notícia de que um médico vienense tem cura para cegueira. A moça fica feliz e diz que, enfim, poderá enxergá-lo. Então, Carlitos pega um livro e encontra uma carta de cobrança de aluguel e ameaça de despejo. A moça chora. Carlitos promete pagar a dívida dela até o dia seguinte. Todas as forças do vagabundo são mobilizadas para solucionar o problema da moça. Ele se lança, de forma desmedida, disposto a qualquer sacrifício.

Ao chegar à empresa de limpeza onde trabalhava, Carlitos é demitido do emprego de gari. Resolve então disputar uma luta como pugilista e concorrer ao prêmio para pagar as contas da moça. Derrotado, depois de apanhar muito, Carlitos perambula pela rua desolado até encontrar seu amigo milionário que voltara da Europa. Os dois seguem para a mansão e o vagabundo pede ao companheiro de boemia uma ajuda em dinheiro. Eles conversam sobre o problema da jovem cega e o milionário lhe oferece mil dólares para auxiliar na cirurgia e pagar as dívidas de aluguel. Carlitos abraça e beija o amigo. Porém, no momento de contar o dinheiro, eles estão sendo observados por ladrões que haviam entrado na casa. Os malfeitores dão uma pancada na cabeça do milionário que cai. Carlitos, desesperado, liga para polícia. Quando os policiais chegam, Carlitos passa a ser o principal suspeito, devido à fuga dos ladrões. O vagabundo foge com o dinheiro que lhe foi dado. Para todos os efeitos, ele é o ladrão. Perseguido por um grande aparato policial, Carlitos vai até a casa da moça lhe entregar o dinheiro. O vagabundo lhe diz que vai partir por uns tempos, mas que vai voltar.

Carlitos é preso na rua.

Tempos depois, a moça aparece como proprietária de uma bela loja de flores. Com a visão recuperada, ela dá instruções a uma de suas empregadas, exibindo toda sua beleza através da vitrine da loja.

Na esquina, surge um vagabundo como nunca se viu em toda a filmografia chapliniana. Ele é um completo maltrapilho. Está abatido e com as roupas completamente rasgadas. Carlitos vai caminhando, encontra dois pequenos jornaleiros que o provocam e agridem. A cena se passa em frente à loja de flores, onde a moça que era cega acompanha o episódio às gargalhadas. De repente, Carlitos vira-se para a vitrine da loja e fica frente a frente com a moça que ri muito dele — aquele divertido esmoler. Ela comenta com as outras pessoas na loja:

“— Fiz uma conquista!”.

Carlitos continua a olhá-la nos olhos. Ela lhe oferece uma rosa e uma moeda como esmola. O vagabundo ameaça ir embora, mas ela o chama e se aproxima. Ao tocar em sua mão para lhe dar a moeda, percebe quem ele é. Carlitos apenas sorri. É o fim do filme “Luzes da Cidade”, o maior melodrama protagonizado pelo vagabundo.

Nesse filme, Carlitos tropeça na própria autonomia, simulando pertencer a um mundo social que rejeita para conquistar uma moça pobre e cega. Preso nas malhas da representação, o vagabundo vai se tornando cada vez mais precipitado, inseguro, carente. Ele conserva a imagem do provedor, o único capaz de salvar a garota cega de toda aflição. Longe de afirmar a vida, Carlitos carrega o peso do ideal heróico, acreditando na grandeza de sustentar um fardo que o consome e destrói como coroamento da nobreza romântica.

Chama atenção a fragilidade experimentada por Carlitos no campo das relações amorosas, única dimensão onde se vê o vagabundo pedindo dinheiro a alguém, fato que ocorre em “Luzes da Cidade” e no filme “Em busca do

ouro”²⁶. Absolutamente inédito é o estado em que o vagabundo se encontra após sair da cadeia, quando passa a vagar pelas ruas. Sua vestimenta, o bem mais precioso, encontra-se em farrapos. Vê-se um Carlitos destruído pelo sofrimento no cárcere. A performance corporal do vagabundo não expressa mais qualquer agilidade, é um arrastar-se levemente encurvado, a perambular pelas ruas.

Carlitos entrega-se ao desejo como falta, tomando o amor pelo outro como possibilidade de preenchimento de si. O imaginário passa a ser um refúgio perigoso, onde se cultiva o imenso amor, feito de mistério e inquietude, avesso à decifração, mas que atravessa Carlitos e o deixa à deriva de suas forças que acabam provocando sua própria destruição.

Capturado pelo amor e seus signos dolorosos, Carlitos encontra-se divorciado de sua astúcia, estando atado tão somente a um regime de impulsividade que acelera a sua ruína. Aqui, o amor não se trata de um afeto comum, mas de algo capaz de desorientar, de remeter a devires inimagináveis.

A experiência do amor faz com que o vagabundo perca a noção de sua força, daquilo que ele pode e do que é preciso preservar em si. Separado de sua potência de conservação, ele não entra numa relação afetiva de troca, mas de transferência incondicional do seu poder para resolver todos os problemas da moça cega. Sob a teia de equívocos dos amantes, Carlitos acaba acreditando que, enquanto a pessoa amada for vítima de dificuldades e contratempos, não pode amar. Ele está subordinado à fantasia de que o amor deve ser higienizado, o que implica reparar todos os obstáculos todas as falhas contidas numa vida para que o amor possa se realizar.

O vagabundo, então, se lança e é arrastado pelo efeito violento de um encontro atordoante. A linda moça cega não é da polícia, não pertence a nenhuma quadrilha de bandidos, não é hostil, não compõe qualquer segmento

²⁶ No filme “Em busca do Ouro”, os entrefítulos revelam que Carlitos “mendigou, pediu dinheiro emprestado e usou a pá,” tirando neve da porta das casas para preparar um jantar de reveillon para a bailarina por quem tinha se apaixonado.”

opressivo do Estado que possa ameaçar Carlitos. No entanto, para o vagabundo, ela é a idealização da mulher e do feminino que produz um modelo estreito de sentir e amar que o encarcera e fragiliza. Assim, a trama aparentemente ingênua do amor romântico envolve os protagonistas, lançando-os à confusão dos efeitos sinestésicos da relação amorosa.

É assim que Carlitos se vê privado de todas as estratégias de vida que ancoram o seu mundo, devido ao encontro com um afeto profundo que transita da possibilidade de potência criadora para um arranjo de forças de destruição.

Mas os afetos que motivam tanta perplexidade, desconcerto e confusão são também uma força propulsora de alegria e criação. É o que acontece em "Tempos Modernos". O filme, lançado dez anos após o surgimento do cinema falado, foi também a última aparição do vagabundo nas telas, o que pode ter levado Chaplin a se esmerar, multiplicando a vontade de vida e criação presentes no personagem. Em "Tempos Modernos" o que se vê é um encontro amoroso completamente diferente do melodrama construído por Chaplin em "Luzes da Cidade".

É conhecida a beleza das atrizes do cinema mudo que co-protagonizaram os filmes estrelados pelo vagabundo na fase madura do personagem. No entanto, é absolutamente singular o impacto causado por Paulette Goddard em "Tempos Modernos", no papel da menina cujo pai é assassinado durante uma série de tumultos ocasionados por uma greve. A surpresa está no fato de uma mulher linda fazer o papel de uma menina de rua, assustada, maltrapilha e suja num tempo em que o cinema se ocupava, sobretudo dos grandes temas de ascensão social²⁷. A primeira aparição de Paulette na tela mostra uma garota pobre e faminta num barco. Ela está com uma faca enorme, colocada entre os dentes, após roubar bananas e atirá-las ao cais, onde crianças com fome se deleitavam. Descoberta, a moça foge levando uma penca de bananas para alimentar sua família. Na fuga, ela sai pulando de barco em barco, desafiando,

²⁷ Este também é um dos grandes méritos de Chaplin, fazendo com que o seu vagabundo se tornasse, nas primeiras décadas do século XX, o personagem do cinema mais conhecido do mundo.

provocando seu perseguidor, numa performance semelhante às ousadas escapadas de Carlitos.

O primeiro encontro entre o casal de vagabundos ocorre na rua. A moça órfã e sozinha perambula nas ruas com fome, quando tem a oportunidade de roubar um pão. Assustada, ela sai correndo pela calçada e tromba com Carlitos, ocasionando a queda de ambos. A moça é denunciada à polícia, mas Carlitos assume a autoria do pequeno furto e é preso. Uma mulher, porém, denuncia uma vez mais a moça. Ambos são presos.

O casal se encontra novamente, desta vez no furgão da polícia, de onde Carlitos levanta-se delicadamente cedendo seu lugar para a moça que chora muito, enxugando suas lágrimas com o lenço oferecido pelo vagabundo. De repente, a moça sai correndo para a porta do furgão. Carlitos está bem atrás dela, quando num impulso de tristeza e revolta ela tenta se atirar. Numa curva feita pelo veículo, o casal é jogado para fora. Caídos no meio da rua, eles fogem.

Juntos, em fuga pela cidade, descobrem que não têm casa, não têm ninguém ou qualquer lugar para onde voltar. Estão enamorados da forma mais pueril, envolvidos por uma cumplicidade calorosa que os fortalece na superação da dor e escassez.

Carlitos está novamente disposto a trabalhar para possibilitar uma vida melhor ao casal e um lugar que pudesse abrigá-los. O vagabundo consegue uma vaga de guarda noturno numa loja de departamentos, enquanto a moça o aguarda do lado de fora. Ele a chama para entrar clandestinamente. Dentro da loja, fechada ao público, Carlitos trata de alimentá-la com o melhor pedaço de torta e os sanduíches mais saborosos. Depois disso, os dois dirigem-se até a seção de brinquedos e como duas crianças dão saltos de alegria ao encontrarem tantas possibilidades de entretenimento. Enquanto a moça fica

encantada com vários brinquedos, Carlitos calça um par de patins²⁸. Logo depois, sua parceira faz o mesmo. O vagabundo, não contente em apenas patinar, coloca uma venda nos olhos e patina próximo a uma área perigosa, um local em reforma na loja. Carlitos, transitando próximo ao abismo, reproduz a clássica situação de perigo vivida na maioria de seus filmes. Mas desta vez, apavorada com o risco corrido pelo parceiro, a moça se esforça e consegue salvá-lo. A cumplicidade aqui possui um sentido muito ligado à cooperação, ao carinho e cuidado mútuo que marcam a inocente união. Por fim, Carlitos deixa a moça na seção de cama, mesa e banho, onde ela passa a noite em trajés semelhantes aos de uma estrela de cinema. Durante a noite, porém, a loja é assaltada e Carlitos é demitido e preso. Dez dias depois, o vagabundo é solto e, escondida numa esquina, a moça o surpreende. Eles se abraçam felizes e ela diz ter uma surpresa; havia encontrado uma casa para onde os dois partem de braços dados. Chegando lá, Carlitos encontra um típico barraco de favela, em frente ao qual os dois novamente saltitam de alegria. Aconchegados naquela precária casinha, durante o café, Carlitos lê uma manchete sobre a reabertura das fábricas e se apressa em procurar um novo emprego. Consegue a vaga de auxiliar de ferramenteiro, mas logo estoura uma nova greve e todos os trabalhadores são obrigados a deixar a fábrica. Nesse meio tempo, separados, a moça consegue um emprego de dançarina num misto de restaurante e casa noturna. Muito bem vestida, ela espera novamente Carlitos na porta da delegacia, onde ocorre mais um entusiasmado reencontro. A moça traz a novidade de ter conseguido um emprego de garçom para ele, onde é exigido que Carlitos também saiba cantar. Na noite em que o vagabundo inicia a sua nova atividade e se sai muito bem como cantor, a moça é encontrada por agentes sociais que tentam reconduzi-la a um abrigo com segurança, uma vez que ela é fugitiva e menor de idade. Há muita confusão no salão e o casal consegue se desvencilhar dos agentes e fugir. O filme termina com os dois sorrindo e partindo por uma estrada de mãos dadas.

²⁸ O virtuosismo de Carlitos sobre patins pode ser visto em vários filmes, mas seu gosto por deslizar entre as coisas, usando superfícies lisas, evitando obstáculos, ganhando tempo e velocidade, pode ser concebido em analogia com sua estratégia sempre experimental, oblíqua e indireta de conhecer e se apropriar do mundo.

“Tempos Modernos” não deixa o vagabundo caminhar sozinho, é o único filme em que Carlitos partilha a errância e a própria vagabundagem na relação amorosa. A parceria constitui o desejo, não como registro da falta, mas enquanto potência de vida. Ainda que enfrentem situações terríveis, nem a moça nem Carlitos permanecem fragilizados por muito tempo. Juntos ou separados, eles possuem uma espantosa capacidade de recuperação, não carregam qualquer estigma de impotência, ao contrário, alternam-se, elevam-se e se fortalecem mutuamente. Aqui, a paixão derivada do encontro aparece como força externa que coloca dois mundos singulares em movimento, provocando ação e criação. O contentamento de existir para o outro implica autonomia, crescimento, cuidado de si, artifícios primeiros que vitalizam continuamente o encontro.

Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência (Deleuze e Parnet, 1998, p. 75).

Em Carlitos, toda uma dinâmica de práticas pode ser concebida como resistência, mas também como criação ética. O vagabundo valida sua existência saindo das trincheiras, aventurando-se num processo de liberação de si, desobstruindo as relações de força que abrem espaço para o assujeitamento e dando passagem à alteridade. Carlitos assegura seu espaço de metamorfose e resiste às dimensões do já constituído, dos ajustes totalizantes.

O vagabundo produz experiências insólitas, diferentes modalidades de se relacionar, de ser e viver traduzidas como práticas nômades. Carlitos não se prende a um habitat fixo, despreza o raciocínio lógico, não aceita qualquer tipo

de hierarquia, nem reverencia deuses. Seu nomadismo é o da celebração, do festejo, da dança e não se limita a um deslocamento vigoroso pela realidade, mas engendra o complexo e o múltiplo em tudo o que constrói. Carlitos está sempre longe da repetição massiva, da realidade esquemática, decalcada no organismo social, nos padrões instituídos.

Novos modos de existir passam pela resignificação dos modelos de tempo, espaço; a vida criativamente modificada altera objetos, relações de força, afetos numa cadeia infinita que joga para longe os signos dominantes e estreitos da pobreza.

O corpo é aqui ferramenta viva de transformação. É o corpo que condensa e conjuga as potências de agir, trazendo variação e agilidade aos gestos, disfarces e ao inesgotável repertório de traições que desafiam o previsível, o passivo, o fixo no mundo.

A experimentação é uma qualidade desse corpo ágil que destitui o senso de tempo e espaço, que se relaciona com o mundo sem qualquer tenacidade ao enfrentar grandes imposições, pois é melhor evitá-las, contorná-las para não conceder prestígio às armadilhas inferiores do mundo social nem se tornar um fácil objeto de captura. Carlitos segue sua trajetória aos saltos, acompanhado pelo anonimato das forças criativas em toda a sua variação.

As práticas de resignificação e a rejeição de uma constituição última de tudo que existe, levam Carlitos ao exercício permanente de dissolver o "mesmo" e agregar à vida novas formas de criação.

POTÊNCIAS DO DESEJO

*O mundo não se faz para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...
Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...*

(Fernando Pessoa)

Uma vocação de liberdade

*Por toda terra que passo
me espanta tudo que vejo
A morte tece seu fio
de vida feita ao avesso
(...)
Mas quando eu chego eu me enredo
Nas tranças do teu desejo ¹*

O sol lambendo a paisagem árida do sertão, traga o que é seco e pobre. Dias pouco suaves comandam corpos exaustos que ignoram qualquer dificuldade. É nessa terra estéril, junto a uma natureza em cólera, que surge Gabriela, brisa quente e leve, soprando as páginas do romance de Jorge Amado.

Uma vida que percorre com firmeza tortuosas direções traça novas rotas de existência. Indócil, faz dilatar a visão e com espanto reconhece a força dilacerante das coisas em existir. Aqui, resistir não significa tão somente tolerar ou enfrentar forças poderosas e incompreensíveis. Mais que isso, numa perspectiva onde a vida é produtora de multiplicidades inesgotáveis, resistir a um universo de aberrantes restrições pode sugerir um extraordinário fascínio diante do mundo — assombro, admiração pelo que é bom ou ruim.

Sob o fermento do sol, tropeçando na geometria rachada do chão de barro, é preciso traçar uma saída para a vida. Expulsos de seu território, retirantes vagam por novos caminhos, numa trajetória nômade por excelência. “Eles chegam como o destino, sem causa, sem razão, sem respeito, sem pretexto...” (Deleuze e Parnet, 1998, p. 41).

Gabriela, estrangeira, invencível combatente do sertão, é acontecimento imprevisível que deitará seus instintos mais vitais sobre as terras de Ilhéus. Sua história tem início com as grandes secas nordestinas indutoras de emigração num

¹ *Desenredo*, música de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro.

movimento que arrasta enormes contingentes humanos, constituindo uma população absolutamente característica, os retirantes. Eles são grupos ou indivíduos que se definem a partir da fuga, escapando com sede de vida a toda adversidade provocada pelas intempéries.

"Também às terras do cacau chegou Gabriela, vinda da seca, flagelada. As roças de cacau reclamavam trabalhadores nos anos da prosperidade e da fortuna fácil. Desciam sertanejos em fome e desespero. Em meio deles, a moça mulata que aprendera a cozinhar e amar na casa de uns ricos onde um dia se acolhera. A voz mansa, o corpo perfeito, o cheiro de cravo, a cor de canela: 'Eu vim de longe, vim ver Gabriela'." (Amado, 2004, p. 7)

Gabriela atravessara o sertão num caminhar sem fim. Foi cruzando distâncias infinitas que se tornou força clandestina, inapreensível, esculpida e oculta em pó. A cidade de Ilhéus sequer suspeitava que seria tomada por uma perfeita máquina de guerra² com seus dispositivos de plasticidade insubmissos, incodificáveis, fazendo transbordar em força e desejo o ano de 1925, quando a região baiana do cacau era o reduto do poder dos coronéis.

"(...) a fama de Ilhéus corria mundo... Os bandos de imigrantes desciam do sertão, a seca nos seus calcanhares, abandonavam a terra árida onde o gado morria e as plantações não vingavam, tomavam as picadas em direção ao sul. Muitos ficavam pelo caminho, não suportando a travessia de horrores, outros morriam ao entrar na região das chuvas onde o tifo, o impaludismo, a bexiga os esperavam. Chegavam dizimados, restos de famílias, quase mortos de cansaço, mas os corações pulsavam de

² Segundo Deleuze e Guattari, a máquina de guerra não tem por objeto exclusivamente a guerra, reportando-se também a movimentos potencialmente criadores, a partir da utilização de uma linha de fuga, como ocorre, por exemplo, na esfera das artes ou ciências. A máquina de guerra é uma invenção nômade, exterior ao aparelho de Estado, onde o guerreiro cria e defende códigos de vida particulares contra o poder de captura do Estado.

esperança naquele dia derradeiro de marcha. Um pouco mais de esforço e teriam atingido a cidade rica e fácil. As terras do cacau onde dinheiro era lixo nas ruas".(Ibidem, 2004, p. 77)

Logo de início, Jorge Amado faz Gabriela nos conduzir em direção a potências acima de nossa compreensão, pois enquanto os retirantes exibem o limite de todo esgotamento após vencer a caatinga, as doenças, as cobras e a fome, não disfarçando seu enorme cansaço na marcha lenta imposta pela travessia, a moça mulata se recria na própria fadiga.

"Só Gabriela parecia não sentir a caminhada, seus pés como que deslizando pela picada muitas vezes aberta na hora a golpes de facão, na mata virgem. Como se não existissem as pedras, os tocos, os cipós emaranhados. A poeira dos caminhos da caatinga a cobrira tão por completo que era impossível distinguir seus traços. Nos cabelos já não penetrava o pedaço de pente, tanto pó se acumulara". (Ibidem, 2004 p. 77)

"la pelo caminho quase saltitante. Parecia uma demente com aquele cabelo desmazelado, envolta em sujeira, os pés feridos, trapos rotos sobre o corpo".(Ibidem, 2004 p. 78)

Antes do morro da Conquista, por trás da estrada de ferro, ficava o mercado de escravos, nome atribuído ao lugar onde os retirantes, fugitivos da seca, acampavam. No local, trabalhadores e jagunços eram contratados por coronéis e quem mais quisesse dar emprego aos sertanejos que ali se abrigavam à espera do futuro.

Gabriela estava só, órfã com a morte do tio pelo caminho: "Morreu de tardinha, botando sangue pela boca, os urubus voando sobre o cadáver" (Ibidem, 2004 p. 80).

Encontrada pelo árabe Nacib no antigo mercado de escravos, Gabriela possuía o anonimato dos enjeitados "(...) vestida de trapos miseráveis, coberta de tamanha sujeira que era impossível ver-lhe as feições e dar-lhe idade, os cabelos desgrenhados, imundos de pó, os pés descalços (Ibidem, 2004 p.115). Mas o que Nacib não sabia era que ao procurar uma cozinheira, encontraria os complicados caminhos do amor.

Gabriela no vento agitado, seu vestido farrapo claro. Nada a carregar nas mãos, nada a reter entre os dedos, apenas olhos límpidos de viver. Na cabeça a trouxa coberta de pó, a satisfação de acompanhar Nacib, deixar o triste mercado de escravos e tornar-se cozinheira. O júbilo da chegada naquela terra estranha vai redesenhar os lábios e expandir no mundo a alegria de Gabriela. Sorriso no rosto feito vento, momento de clara simplicidade.

"(...) riu um riso claro, cristalino, inesperado" (Ibidem, 2004 p.116).

"(...) ela despertou amedrontada mas logo sorriu e toda sala pareceu sorrir com ela." (Ibidem, 2004 p. 126);

"(...) sorriu e tudo sorriu com ela, até o árabe Nacib deixando-se cair numa cadeira". (Ibidem, 2004 p. 127)

Mulher pobre, famélica, sofrida, sozinha no mundo. E o mais extraordinário, plena de desejo pela vida. É isso que a faz linda, cobiçada: ter atingido com singeleza a plenitude das próprias forças, fazendo transbordar sobre si um vigor insubmisso à educação dos sentidos. Este o espanto maior, sagacidade ímpar do romance de Jorge Amado — Gabriela é a inversão completa das potências tristes e dos valores tenebrosos que configuram as limitações naturalizadas pela idéia de pobreza.

É desconcertante o processo de demolição do "mesmo" conduzido por Gabriela, porque produzido pela cegueira de uma ousadia cheia de paixão. Essa moça que não atina o significado do ressentimento, abençoada por ignorar seu passado de aflições, desfruta bela e inteira o instante presente. Ressurgindo do

áspero agreste, Gabriela modela a si mesma, torna pulsante a própria vida, um ato de obstinação e beleza.

“Entrou de mansinho e a viu dormindo numa cadeira, os cabelos longos espalhados nos ombros. Depois de lavados e penteados tinham-se transformado em cabeleira solta, negra, encaracolada. Vestia trapos, mas limpos, certamente os da trouxa. Um rasgão a saia mostrava um pedaço de coxa cor de canela, os seios subiam e desciam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente.

Meu Deus! — Nacib ficou parado sem acreditar”
(Ibidem, 2004, p.126).

Estupor. É o que provoca a chegada de Gabriela em Ilhéus. Sua presença vai sussurrar novos desejos numa sociedade de padrões sórdidos e enrigecidos.

No filme dirigido por Bruno Barreto³ (1982), a primeira aparição da mulata no Vesúvio, bar de Nacib, ocorre durante um bate-boca político. De repente, todos se calam, paralisam diante daquela visão que se amplia no recorte da porta. Gabriela entra. Linda, a pele morena sob o vestido florido. Em sua contagiante aproximação, ela vai liberar as múltiplas conexões do desejo, espalhando prazer nos mais diferentes domínios do cotidiano.

A chegada de Gabriela em Ilhéus teria o mesmo efeito que atirar uma pedra no meio do lago, provocaria ondas para todo lado.

³ Ao contrário do imenso sucesso alcançado por Bruno Barreto com o filme “Dona Flor e seus dois maridos” (1976), a versão de “Gabriela” para o cinema, tendo Sônia Braga e Marcello Mastroianni nos papéis de Gabriela e Nacib, foi um fracasso de público e de crítica. Tal fato pode ser considerado um acontecimento inusitado nas adaptações para o cinema da obra de Jorge Amado. No entanto, a intenção do projeto inicial foi mesmo criar um produto internacional que mesmo sem sucesso no Brasil, acabou projetando mundialmente Sônia Braga como atriz.

Tempestade de sensações

*Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos
sensações
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca ⁴*

É na solidão das artes culinárias que Gabriela se recolhe à sua paixão: preparar seus feitos, lançar explosões, transformar-se incessantemente a partir dos encontros com o mundo. Sob uma ética que não separa o corpo (pura relação de força) daquilo que ele pode, inicia-se a constelação de uma nova sensibilidade.

Aromas cruzados com a folia das frutas apontam para momentos de infinita celebração. O bailado dos pés descalços mescla-se ao entusiasmo pelos moços, temperos, cantigas de roda — Gabriela é tempestade de sensações. A sua cozinha não é feita somente do preparo da comida, mas do apurado manejo de si⁵, conduzido como processo de criação na busca extremada pelo prazer como condição da existência. Gabriela é experiência em mutação transformada na mais exótica especiaria viva. Ela é o próprio tempero, modifica o que toca, tornando cada vez mais plástica e singular a própria vida.

Gabriela estabelece uma relação artesanal e inaudita com o mundo, favorecendo a um outro regime de corporalidade. As mais diversas misturas de corpos são bem-vindas, impulsionando a vida, permitindo a singularização de recortes de si. "(...) colheu uma rosa no canteiro do quintal, enfiou o talo atrás da

⁴ Poesia completa de Alberto Caeiro (Pessoa, 2006, p. 50).

⁵ Gabriela expressa aquilo que Foucault denominou no plano ético como *técnica de si*, o *cuidado de si* que implica a constituição da vida como obra de arte. Ao produzir a sua existência, Gabriela torna-se uma magnífica artífice de si mesma, ultrapassando toda proibição ou interdição moral na busca de práticas de liberdade numa perspectiva de liberação da vida. A personagem tanto opera dentro de uma ética da subjetivação, ao praticar um "governo de si", conduzindo o próprio processo de criação de novos modos de existir, quanto está submetida aos perigos implícitos na dinâmica de experimentação em que está imersa.

orelha, sentia as pétalas veludas a tocar-lhe de leve a face. (Amado, 2004 p. 155)".

É assim que seu aparecimento em Ilhéus evidencia tristezas e tolices arrastadas pelos valores provincianos, baseados numa moral subordinada ao princípio do único, do autêntico, do verdadeiro. Gabriela não afronta diretamente o poder, percorre outras linhas de vida e vai abrindo espaços intangíveis, sempre se tornando outra com o mundo. É certo que essa moça desperta malquerença nas mulheres da cidade, por inveja e ciúme; os coronéis a respeitam e até reverenciam; os homens a cobiçam com desejo de dominação; as crianças e os animais possuem adoração incondicional por ela. Pactuante com a natureza, feliz na calma de lidar com o mundo, Gabriela esculpe sensações e por isso mesmo, recria com maciez o tempo da vida, restituindo sabor e prazer a cada temporalidade — tempo de preparar o mais delicado prato, tempo do contentamento de brincar, de dançar, de amar.

Gabriela é corte profundo, talho feito pela sensação. Manipular os sentidos — paladar, tato, olfato, audição e visão — é transformar práticas, recriar e inventar novos prazeres, dissolver qualquer fronteira entre delícias: brincar, seduzir, comer, contemplar, sorver o mundo. Assim, Gabriela subverte a lógica da falta; tudo nela é pleno por dotar a vida de excelência, tornando exuberante cada imperfeição. Gabriela ativa as mais delicadas e deliciosas composições com o mundo, núpcia suprema com a natureza, hibridismo de cravo e canela.

O vigor de existir em Gabriela desloca para longe o pensamento, ela deseja a experiência imediata com o mundo e só através dela ousa conhecer, saber o que é viver. Gabriela é a feiticeira das sensações. Diante das forças da vida, domina o segredo de tornar-se outra, permanecendo ela, penetrando os ambientes como se fosse névoa, fazendo proliferar sensações, ao mesmo tempo, devastadoras e singelas.

A vitalidade de Gabriela instaura-se nos encontros. A relação de liberdade estabelecida com a natureza permite arranjos plásticos, estéticos, emocionantes.

Misturada ao azul do céu, ao frescor da água, ao cheiro da fruta, à alquimia do tempero, Gabriela perturba e surpreende.

Seu corpo de liberdade só pode devir num mundo desregrado, desimpedido, pois não deve haver obstáculo à sua expansão. Acima de qualquer proibição constrói-se um corpo⁶ de pura invenção que não se assemelha a nada — corpo criança, mulher, guerreira, corpo fruta que só deseja se dar ao mundo, oferecendo-se à vida como pura fonte de experimentação.

A sua condição de liberdade é semelhante a um estado de embriaguez, onde se proclama a vida desejável como ato inaugural da existência. Gabriela se ergue com autoridade, resistindo a tudo que aterroriza a vida.

“O pássaro se batia contra as grades, há quantos dias estaria preso? Muitos não eram com certeza, não dera tempo de acostumar-se. Quem se acostuma com viver preso? Gostava de bichos, tomava-lhes amizade. Gatos, cachorros, mesmo galinhas. (...) Passarinho preso em gaiola não quisera jamais. (...)

Foi pro quintal, abriu a gaiola em frente à goiabeira. O gato dormia. Voou o sofrê, num galho pousou, para ela cantou. Que trinado mais claro e mais alegre! Gabriela sorriu. O gato acordou.” (Ibidem, 2004 p. 204)

A potência maior dessa moça é revelada na perícia dos seus encontros, na mistura insaciável com diferentes corpos e devires. Ela extrai para si a força exibida pelo viço da fruta, o poder de metamorfosear dos condimentos, a inocência à toa da infância, o agir inesperado dos animais. Provocativa, hábil, recria-se a cada nova experimentação e assim concilia a desmesura das forças em disputa no mundo, manejando-as em favor de sua própria vida.

⁶ A criação de novos modos de vida através dos processos de subjetivação define-se pelo encontro de corpos. “Um corpo, por isso, sempre é uma mistura devido a seus encontros, misturas de elementos de vários corpos: químico-físicos, biológicos, corpos de linguagem, tecnológicos, etc. Em suma, a ética dos processos de subjetivação é experimental e, por isso, põe em foco o corpo e seus encontros”. (Cardoso Jr., 2002, p. 190).

Candura e liberdade colocam Gabriela em sintonia com os territórios da infância. No quintal da casa, preparando doces e salgados para enviar a Nacib, ela conversa com o pequeno Tuísca⁷, amigo que lhe fala sobre sua passagem como dançarino pelo circo. O tema muito lhe agrada e Gabriela pergunta:

“— E tu sabe dançar?

— Nunca viu? Quer ver?

Imediatamente pôs-se a dançar, tinha a dança dentro de si, os pés criando passos, o corpo solto, as mãos batendo o ritmo. Gabriela olhava, com ela era igual, não se conteve. Abandonou tabuleiros e panelas, salgados e doces, a mão a suspender a saia. Dançavam agora os dois, o negrinho e a mulata, sob o sol do quintal. Nada mais existia no mundo. Em certo momento Tuísca parou, ficou apenas a bater as mãos sobre um tacho vazio, emborcado. Gabriela volteava, a saia voando, os braços indo e vindo, o corpo a dividir-se e a juntar-se, as ancas a rebolar, a boca a sorrir.” (Amado, 2004, p. 154).

Numa outra seqüência incrível, a versão cinematográfica de “Gabriela” mostra a moça no meio da rua, gritando para os moleques:

“— Vem!”

Ela aparece com a parte superior do corpo pendida para frente, cabeça no vão das pernas, traseiro para cima. De repente, todos entram em movimento ao ouvir o seu chamado “— Vem!”. É assim que brincam de “pular carniça”. Com arrojo, um salta sobre o outro, rápido, sem vacilo. Velocidade, coragem, arrepio — prazer de desafiar o corpo⁸ e suas possibilidades.

⁷ Tuísca, negrinho apaixonado por circos, é engraxate e vendedor de doces das irmãs Dos Reis. O menino é companhia inseparável de Gabriela na entrega dos quitutes no bar de Nacib (Tavares, 1985, p.335).

⁸ Di Cavalcanti ilustra desde a 1ª até a 68ª edição do romance “Gabriela, cravo e canela”. A força da mulata no universo pictórico de Di vai muito além do macio e apazível no corpo feminino. É através da mistura de formas, linhas e cores que Di Cavalcanti consegue mostrar liberdade e prazer no comando das paixões, traço da mulata como fêmea mitológica.

É impossível adequar os modos de Gabriela aos costumes locais. Mesmo depois de casada, ela não resistia ao chamado das forças lúdicas.

“Ia andando para casa. Vestida de fustão, enfiada em sapatos, com meias e tudo. Em frente à igreja, na praça, crianças brincavam brinquedos de roda. As filhas de seu Tônico, cabelos tão loiros, pareciam de milho. Os meninos do promotor, o doentinho do braço, aqueles sadios de João Fulgêncio, os afilhados do padre Basílio. E o negrinho Tuísca no meio da roda, a cantar e a dançar.(...)”

Gabriela ia andando, aquela canção ela cantara em menina. Parou a escutar, a ver a roda rodar. (...) Que beleza os pés pequeninos no chão a dançar. Resistir não podia, brinquedo de roda adorava brincar. Arrancou os sapatos, largou na calçada, correu pros meninos. De um lado Tuísca, de outro lado Rosinha. Rodando na praça, a cantar e a dançar.

Palma, palma, palma.

Pé, pé, pé.

Roda, roda, roda.

Caranguejo peixe é.

A cantar, a rodar, a palmas bater, Gabriela menina. (Ibidem, 2004 p. 228)

O poder do encontro faz com que os corpos anseiem pela vertigem de se perder. Ao vento e ao sol, a pele — macia, cheia de promessa. Descansam sobre seu dorso, cabelos em labareda. Envolta pelo cheiro de cravo e a cor de canela, Gabriela transporta sensações por infinitas portas de sentidos que dispersam e concentram a experiência de viver em múltiplas direções. Essa moça de corpo robusto exibe uma vigorosa força orgânica na precisão de suas formas. Ela carrega o ímpeto da flor, da fruta que só atingem o ponto máximo de intensidade pouco antes de apodrecer. Gabriela imita a natureza, mas faz

melhor, antecipa e perpetua o mais vivaz momento da flor, do fruto, atingindo a plenitude a cada momento. Sabedoria do cravo, virtuosismo da canela.

Trazer o mundo sempre refletido na órbita dos olhos — suave motim de Gabriela. O romance de Jorge Amado se abre inteiro ao desejo, criando uma mulher carnosa, rosal em festa.

“Não parece que a literatura, e particularmente o romance, estejam numa outra situação. O que conta não são as opiniões dos personagens segundo seus tipos sociais e seu caráter, como nos maus romances, mas as relações de contraponto nos quais entram, e **os compostos de sensações que esses personagens experimentam eles mesmos ou fazem experimentar**⁹, em seus devires e suas visões.” (Deleuze, 1992, p. 243)

A figuração de Gabriela não se limita meramente a um rol de qualidades atribuídas à personagem que protagoniza a trama ficcional. Ao contrário, ela faz disparar um gigantesco bloco de sensações e percepções, aquilo que Deleuze chama de *perceptos*, produto, por excelência reservado à dimensão das artes (Deleuze, 1989). É nesse sentido que as linhas da escrita produzem linhas de vida, onde se vislumbra uma variedade imensa de potências puras de afirmação da vida que desmascaram as formas limitadas de existência que insistimos em admitir como únicos modos de viver.

Provocar o desejo, sentir de outras maneiras é o que move Gabriela. Trata-se de recriar ou torcer as sensações triviais para atingir o prazer extremo, júbilo de si e do outro. Sentir, sim, mas não pensar. É preciso usar todo o vigor dos sentidos. Esse é o acordo de Gabriela com a multiplicidade: interagir com um fluxo incessante de sensações. É daí que brota a ousadia do desejo extremo, sede de sentir mais, de muitas maneiras — potência de variação no ímpeto de devorar o mundo. Assim, tem lugar um novo regime de sensações.

⁹ Grifo nosso.

“Tão bom ir ao bar, passar entre os homens. A vida era boa, bastava viver. Quentar-se ao sol, tomar banho frio. Mastigar as goiabas, comer manga espada, pimenta morder. Nas ruas andar, cantigas cantar, com um moço dormir. Com outro moço sonhar.” (Amado, 2004 p. 204)

Fazer proliferar para além de si maneiras de sentir remete a variedades inesgotáveis, dimensões infinitamente flexíveis, onde Gabriela abraça a possibilidade de ultrapassamento extremo rumo à delícia das sensações.

O puro apaixonamento

*Bendito seja eu por tudo quanto não sei
Gozo tudo isso como quem sabe que há
o sol*¹⁰.

Gabriela é puro apaixonamento — uma criatura de desejo.

Enquanto os encontros modelam a promiscuidade natural entre os corpos no mundo, as relações de Gabriela espalham seus efeitos provocativos e acrescentam novas variedades, criando um estilo de existir. À mínima aproximação, essa moça suscita diferentes e intensas sensações — exuberância, mistério, desafio.

De onde vem todo esse encanto?

Embora a característica da sensualidade¹¹ tenha se tornado a visão genérica através da qual Gabriela tornou-se conhecida pelo grande público, especialmente nas adaptações feitas para o cinema e a TV, a personagem aponta para possibilidades de leitura infinitamente mais complexas.

O tema do puro apaixonamento remete à imensa pluralidade de forças que envolvem e erigem Gabriela; nela o corpo liberta a vida. Não se trata, absolutamente, de uma personagem presa de modo monolítico a uma única forma-corpo. Gabriela não se fixa, ela transita por uma corporalidade na qual

¹⁰ Poesia completa de Alberto Caeiro. (Pessoa, 2006, p.68)

¹¹ Embora a presença de Jorge Amado na TV tenha tido início na TV TUPI em 1961, com a primeira adaptação de Gabriela, somente em 1975 estréia a superprodução que se tornou um dos clássicos da telenovela brasileira. A versão de Gabriela adaptada por Walter George Durst, sob a direção de Walter Avancini, tornou-se sucesso nacional, lançando a jovem Sônia Braga no papel principal. A atriz emprestou à personagem uma extrema sensualidade, transformando a novela em sucesso absoluto de público. A característica transgressora refletida na imagem televisiva, onde pela primeira vez a nudez e o sexo eram apresentados aos telespectadores, desempenhou um papel importante em meados dos anos 70, momento político de censura e repressão. Em 1977, a novela estréia em Portugal, obtendo um sucesso estrondoso num período de transição política e muita rigidez. Em estudo realizado sobre o impacto de Gabriela em Portugal, a contribuição da telenovela é apontada por seus efeitos como fenômeno de massa que "antecipa a emergência de uma nova sociedade e estilos de vida, bem como uma outra imagem da mulher(...)"(CUNHA, 2003, p. 1). O mesmo artigo, baseado em notícias publicadas em expressivos diários e semanários portugueses, acrescenta: "Que o primeiro ministro português confesse a um jornalista do *Sunday Times* que goste de ver Gabriela — ainda vá! Agora que o secretário-geral do PCP, esse modelo de rigidez e costumes, de não alienação de hábitos, de ocupação politicamente empenhada dos tempos livres, não perca um episódio da Gabriela é tema para as maiores especulações jornalísticas" (Ibidem, 2003, p. 8).

não está imersa, portanto não se reduz a uma identidade corporal. O predomínio das interpretações que a identificam a um corpo exclusivamente estético e sexuado parecem reproduzir os mecanismos e interesses presentes nas formas de dominação que sempre se ocuparam em apreender a sexualidade, tornando-a tão somente uma profusão de apelos ao sexual.

“O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo.”(Foucault, 1985, p. 36)

Gabriela transvalora o corpo, maximiza seu poder. Aproxima-se de uma ética nietzscheana da alegria que redescobre e celebra a plenitude dos instintos, dos afetos e dos sentidos. É assim que a personagem se apropria da beleza da vida em sua diversidade e grandeza inimagináveis.

Um carrossel de sensações faz disparar o encantamento, provocando uma empatia imediata com leitores e espectadores¹². Todos querem ter contato com os prazeres desencadeados por Gabriela. O segredo desse puro apaixonamento é que a personagem descola o prazer de uma dimensão restrita ao sexo¹³, redirecionando-o para as mais diferentes esferas da existência.

É assim que a inebriante sensualidade de Gabriela parece explorar as tão desconhecidas e perigosas potências do sensual, espalhando e inventando novos prazeres nos mais diversos planos da vida. Assim é capaz de acentuar, intensificar, prolongar sensações — o prazer faz seu percurso errante, ocupando os mais distintos espaços, desde a rua até o quintal, da cozinha à cama, numa trajetória sem início ou fim. O corpo deixa de ser produtor exclusivo de desejos instáveis se multiplicando ao infinito em prazeres submetidos a um outro regime dos sentidos. A saciedade aparece numa forma modificada, onde não se

¹² A diversidade da audiência obtida com a novela exibida na TV foi um exemplo de como a personagem foi objeto de adoração pelo público de todas as idades.

¹³ Na entrevista “O triunfo social do prazer sexual: uma conversa com Michel Foucault”, ao discutir uma estética da existência ancorada numa ética dos prazeres e não do sexo, Foucault aponta para o quanto a sexualidade ainda pode e deve ousar no sentido de criar novas relações e modos de vida ainda impensados.(Foucault, 119-125, 2004).

confunde com a busca ou precipitação súbita do gozo, mas com o prolongamento do prazer, fazendo o corpo se expandir em vida e desejo.

Gabriela torna-se a mais linda incógnita, pois não se reduz a esse ou aquele encanto, parecendo reunir tudo aquilo que se deseja, mas não se traduz numa mulher. Assim, tem início sua aliança com Nacib Saad que, vindo da Síria ainda menino, acaba fixando-se já adulto em Ilhéus.

“Hoje não sobrava tempo para namoros, o bar ocupava o dia inteiro. Queria era ganhar dinheiro, prosperar, para poder comprar terras onde plantar cacau. Como todos os ilheenses, Nacib sonhava com roças de cacau, terras onde crescessem as árvores de frutos amarelos como ouro, valendo ouro”. (Amado, 2004 p. 112)

Nacib era moço solteiro, dono do Vesúvio, ponto de encontro e espaço reservado à sociabilidade masculina em Ilhéus. O bar, verdadeiro caldeirão, fazia circular tudo aquilo que o desejo de poder deixava revelar. Ali, no calor do debate político, na intriga silenciosa ou na confiança entre os homens, sempre mediada pela bebida, vinha à tona a intimidade e os costumes locais.

Embora Nacib vivesse cercado pelo universo do coronelato em Ilhéus, ele se distinguia dos homens de poder. O árabe não compartilhava os valores de vingança, o uso da força como forma de lei. Ocupava uma posição social diferenciada na cidade, devido às posses e economias garantidas pela atuação bem sucedida como comerciante. Ele era pacato, quase justo na solução dos problemas cotidianos. Nacib não passava de um bonachão ávido por dinheiro, uma criatura limitada por uma severa ética do trabalho que o tornava escravo da própria vida.

Mas o árabe abandonara a tranqüilidade da vida amena e pacífica, desde que perdera a velha cozinheira que cuidava da casa, abastecendo também o bar com as mais diversas iguarias. O pavor de perder a clientela, fato que levaria

obviamente a perdas financeiras, deixara-o transtornado naqueles dias, pois já não tinha muitas esperanças de arranjar a cozinheira de que tanto necessitava.

É com desespero que ele resolve contratar Gabriela no mercado de escravos, mesmo sem muita certeza dos seus dotes, pois a moça era muito jovem para tomar nas mãos as responsabilidades de conduzir uma cozinha, além de não haver nenhuma referência sobre os seus serviços.

“— O que é que você sabe fazer?

— De tudo um pouco, seu moço.”(Ibidem, 2004 p. 116).

“Talvez porque ela risse, Nacib concluiu que não servia. Essa gente vinda do sertão, esfomeada, era capaz de qualquer mentira para conseguir trabalho(...)Virou as costas, ia saindo, ouviu a voz atrás dele, arrastada e quente:

— Que moço bonito!

Parou. Não se lembrava de ninguém achá-lo bonito. (...) Foi quase um choque.

— Espere.

Voltou a examiná-la, era forte, por que não experimentá-la?”(Ibidem, 2004 p. 116)”.
“— Sabe mesmo cozinhar?

— O moço me leve e vai ver(...)

— Então pegue sua trouxa.” (Ibidem, 2004 p. 117)

“— Como é mesmo seu nome?

— Gabriela, pra servir o senhor.”(Ibidem, 2004 p. 117)

O andar de Nacib era apressado, precisava voltar logo ao bar.

“Gabriela ia uns passos atrás com sua trouxa... alegre de sair do amontoado de retirantes, do acampamento imundo. Ia rindo com os olhos e a boca, os pés descalços quase deslizando no chão, uma vontade de cantar as modas sertanejas(...)” (Ibidem, 2004 p. 117)

Gabriela ocuparia o quarto no quintal. O serviço inicial era a lavagem de roupa e a preparação da comida diária de Nacib. Ele queria testá-la, antes de fazê-la preparar os doces e salgados do bar.

Aos poucos, a arte de cozinhar ia revelando os dotes de Gabriela. Nacib ia sendo tomado, invadido pela profusão do gosto. Absolutamente tudo que ela preparava dava água na boca. O árabe redescobria o prazer inebriante de cada aroma, tempero, ingrediente. Um mistério seduzia a alma e o paladar.

Em cada porção e petisco, Gabriela dava uma pequena amostra de sua potência de vida, era seu presente aos fregueses e comensais. Sua sensualidade, alegria e emoção, sutilmente transferidas para os alimentos, faziam estremecer o ambiente no Vesúvio.

Nacib ficara encantado. A tal ponto que, logo ele, tão econômico, resolve presentear Gabriela com um vestido de chita e uns chinelos.

“Ela sorria, era de medo ou era para encorajar? Tudo podia ser, ela parecia uma criança, as coxas e os seios à mostra como se não visse mal naquilo, como se nada soubesse daquelas coisas, fosse toda inocência”. (Ibidem, 2004, p.144)

“Dobrava o vestido, colocava os chinelos no chão. (...)

Ela o puxou para si.

— Moço bonito...

O perfume de cravo enchia o quarto, um calor vinha do corpo de Gabriela, envolvia Nacib, queimava-lhe a pele (...)” (Ibidem, 2004, p.145)

Primeira noite de amor. Um dentro do outro, caindo. Nada se sabe sobre até onde o puro apaixonamento pode levar.

Gabriela não se preocupava com freios ou feitiços que o costume impõe ao amor. Depois de um período sofrido, enfrentando tantas dificuldades, ela encontrara liberdade e realização naquela vida solta e prazerosa que levava em Ilhéus.

Tudo que mais queria era ter e dar liberdade. Sempre foram assim suas alianças — relações cheias de afeto, alegria, cumplicidade.

“Era um gato vadio do morro, quase selvagem. O pêlo sujo de barro com tufo arrancados, a orelha despedaçada, corredor de gatas da vizinhança, lutador sem rival, visagem de aventureiro. Roubava em todas as cozinhas da ladeira, odiado pelas donas de casa e empregadas, ágil e desconfiado, jamais tinham conseguido pôr-lhe a mão. Como fizera Gabriela para conquistá-lo, obter que ele a acompanhasse miando, viesse deitar no regaço de sua saia?(...) Ele foi-se habituando, agora passava a maior parte do dia no quintal, dormindo à sombra das goiabeiras. Já não parecia tão magro e sujo, se bem conservasse a liberdade de suas noites, correndo morro e telhados, devasso e prolífero.” (Ibidem, 2004 p. 179-180)

Na opinião de Dona Arminda, vizinha e amiga de Nacib, mas também parteira em Ilhéus e praticante da doutrina espírita, o talento de seduzir de Gabriela não deixava dúvida, eram fortes poderes espirituais.

“Para dona Arminda era um verdadeiro milagre. Nunca imaginara possível amansar-se animal tão arisco, fazê-lo vir comer na mão, deixar-se tomar ao colo, adormecer nos braços de alguém. Gabriela apertava o gato contra os seios, empurrava-lhe o rosto na cara selvagem, ele apenas miava em surdina, os olhos semicerrados, rascando-a levemente com as unhas. Para dona Arminda só havia uma explicação: Gabriela era médium, de poderosos eflúvios(...)” (Ibidem, 2004 p. 180)

Aos apelos de dona Arminda para que Gabriela freqüentasse as seções espíritas e desenvolvesse sua mediunidade, aceitando os bons conselhos dos espíritos, a moça respondia:

“Quero não... Gosto disso não... Pra quê, não é ? (Ibidem, 2004 p. 180)

Gabriela era fiel a sua liberdade, não queria saber de nenhuma voz de verdade que a impedisse de usufruir a vida com simplicidade e alegria.

Ela nutria um imenso bem querer por Nacib e adorava estar no Vesúvio, servindo seus quitutes. Ser o centro das atenções era um prazer sem igual. Não era preciso dormir com todos os moços bonitos da cidade para senti-los seus, bastava estar ali, entrar no Vesúvio, percorrer as mesas, sorrir para eles.

Mas ela não gostava de homens mais velhos, era indiferente à proposta que um dos coronéis da cidade lhe fazia. Recusava simpática, mas com certa indiferença, a oferta de viver no luxo, possuindo tudo o que desejasse.

Gabriela queria apenas viver o calor, o colorido daquela cidade que a desejava, aproveitando cada instante de insensatez que aquela vida tão boa lhe proporcionava.

O árabe não sabia como compensar o bom serviço, o afeto e os prazeres que lhe eram dados pela nova empregada, a não ser presenteando-lhe com toda espécie de mimo, regalo ou lembrança. Nacib não sabia ser diferente, não conseguia demonstrar seu afeto de outra maneira.

“Broches de dez tostões, brincos de mil e quinhentos, com isso agradecia as noites de amor, os suspiros, os desmaios, o fogo a crepitar inextinguível. Cortes de fazenda vagabunda duas vezes lhe dera, um par de chinelos, tão pouco para as atenções, as delicadezas de Gabriela: os pratos de seu agrado, os sucos de frutas, as camisas tão alvas e bem

passadas, a rosa caída dos cabelos na espreguiçadeira.”
(Ibidem, 2004 p. 167)

A fama de Gabriela alastrava-se ao mesmo tempo que um desconforto ia tomando conta de Nacib “(...)devido às notícias sobre a alta qualidade do tempero de Gabriela” (Ibidem, 2004, p.155).

“Muitos deles demoravam-se agora um pouco mais além da hora habitual, atrasando o almoço. Desde que Gabriela passara a vir ao bar com a marmita de Nacib.

Exclamações ressoavam a sua entrada: aquele passo de dança, os olhos baixos, o sorriso espalhando-se dos seus lábios para todas as bocas. Entrava dizendo bom dia por entre as mesas, ia direta para o balcão, depositava a marmita. Habitualmente, àquela hora o movimento era mínimo, um ou outro retardatário a apressar-se para casa. Mas, pouco a pouco, os fregueses foram prolongando a hora do aperitivo, medindo o tempo pela chegada de Gabriela, bebendo um último trago após sua aparição no bar.” (Ibidem, 2004 p. 156)

“Outros também, fregueses anteriormente acidentais, haviam-se tornado quotidianos, o Vesúvio conhecia uma singular prosperidade. A fama dos salgados e doces de Gabriela circulara, desde os primeiros dias, entre os viciados do aperitivo, trazendo gente dos bares do porto, alarmando Plínio Araçá, o dono da Pinga de Ouro. Nhô Galo, Tonico Bastos, o Capitão, cada um por sua vez, haviam partilhado o almoço de Nacib, saíram dizendo maravilhas da comida. Seus acarajés, as fritadas envoltas em folhas de bananeira, os bolinhos de carne, picantes, eram cantados em prosa e verso(...)” (Ibidem, 2004 p. 155)

Uma confusão de sentimentos já havia se instalado no coração de Nacib. Ele só pensava em Gabriela, nela, nos tabuleiros de doces, acarajés, abarás, bolinhos de bacalhau. Sim, o problema era ela, diariamente festejada pelos freqüentadores do Vesúvio.

“Quando Gabriela começara a vir ao bar, ele — idiota! — alegrara-se interessado apenas nos vinténs a mais das rodadas repetidas, sem pensar no período dessa tentação renovada. Impedi-la de vir não devia fazê-lo, deixaria de ganhar dinheiro. Mas era preciso trazê-la de olho, dar-lhe mais atenção, comprar-lhe um presente melhor, fazer-lhe promessas de novo aumento. (Ibidem, 2004 p. 167)

“Os chinelos arrastando-se no cimento, os cabelos amarrados por uma fita, o rosto sem pintura, as ancas de dança. Ia por entre as mesas, um lhe dizia galanteios, outro a fitava com olhos súplices, o Doutor batia-lhe palmadinhas na mão, chamava-a minha menina. Ela sorria para uns e outros, pareceria uma criança não fossem as ancas soltas. Uma súbita animação percorria o bar, como se a presença de Gabriela o tornasse mais acolhedor e íntimo.” (Ibidem, 2004 p. 15)

Enquanto o árabe alimentava suas preocupações, temendo perder a empregada cobiçada pela cidade inteira, Gabriela nunca fora tão feliz. Ilhéus tornara-se seu pedacinho de mundo mais desejado, tinha satisfação, viver ali fazia sua existência reluzir.

Por seu lado, Nacib só sabia temer. Pensava no mal-estar que se produzia dentro dele e que o pior se avizinhava — perder Gabriela.

“E como iria ele viver sem o almoço e o jantar de Gabriela, os pratos perfumados, os molhos escuros de pimenta, o cuscuz pela manhã?

E como viver sem ela, sem seu riso tímido e claro, sua cor queimada de canela, seu perfume de cravo, seu calor, seu abandono, sua voz a dizer-lhe *moço bonito*, o morrer noturno em seus braços, aquele calor do seio, fogueira de pernas, como? E sentiu então a significação de Gabriela." (Ibidem, 2004 p. 168)

Quanto mais pensava, menos Nacib entendia. Ele estava possuído por forças estranhas com as quais não sabia lidar. Nada do que sentia podia ser controlado, contado, sequer registrado no seu livro-caixa. Seu estado não era fruto da embriaguez. Ele estava lúcido, mas completamente transtornado pelo que sentia.

"Que significavam esse medo, esse terror de perdê-la, a raiva repentina contra os fregueses a fitá-la, a dizer-lhe coisas, a tocar-lhe a mão..." (Ibidem, 2004 p. 168)

"Nacib perguntava-se ansioso: afinal que sentia por Gabriela, não era simples cozinheira, mulata bonita, com quem deitava por desfastio? Ou não era tão simples assim? Não se animava a procurar resposta." (Ibidem, 2004 p. 168)

O que Nacib não sabia é que ele desempenhava um papel fundamental. Ele era a fronteira que Gabriela precisava trilhar em Ilhéus. Na busca de uma vida bela, da autonomia de existir, havia também perigos, riscos impostos pelos valores provincianos daquele pequeno lugar. Era necessário alcançar essa linha, um espaço de cumplicidade e calma. A vida partilhada com Nacib era isso.

Gabriela, sábia nas suas alianças, escolhe Nacib, um homem tosco, mas talvez o mais puro da cidade, alguém sem status ou poder, que não compartilha as pavorosas manobras de dominação que levam sofrimento e morte a Ilhéus. Mas o perigo rondava a mulata. O que ela não sabia era que o árabe estava imerso num mundo de restrições morais avessas ao desafio de uma vida estética e libertária e, portanto, muito distante do universo de Gabriela.

Flor agreste, fruta do mato

No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume.¹⁴

Embaralhado na confusão dos próprios sentimentos, Nacib era refém de todos aqueles pensamentos circulares que clamavam por decisões. Alguma atitude deveria tomar.

“Quem diria ser ela tão competente cozinheira, quem diria esconder-se sob trapos sujos tanta graça e formosura, corpo tão quente, braços de carinho, perfume de cravo a tontear?...” (Ibidem, 2004 p. 164)

Ele não poderia ser tão burro, correr tanto perigo, sofrer diante daquela visão: Gabriela no Vesúvio.

“Rondando, Gabriela...Nacib ficou a pensar. (...) Por que se demoravam além da hora do almoço, criando problemas em casa? Senão para vê-la, sorrir para ela, dizer-lhe gracinhas, roçar-lhe a mão, fazer-lhe propostas, quem sabe?” (Ibidem, 2004 p. 166)

Sim, Gabriela já provara ter todas as qualidades que importavam numa mulher.

“No rol das virtudes de Gabriela, mentalmente estabelecido por Nacib na hora da sesta, contavam-se o amor ao trabalho e o senso de economia. Como arranjava tempo e forças para lavar roupa, arrumar a casa — tão limpa nunca estivera! —, cozinhar os tabuleiros para o bar, almoço e jantar para Nacib? Sem falar que à noite estava fresca e descansada, úmida de desejo, não se dando apenas mas

¹⁴ (Lispector, 2004).

tomando dele, jamais farta, sonolenta ou saciada. Parecia adivinhar os pensamentos de Nacib, adiantava-se a suas vontades, reservava-lhe surpresas: certas comidas trabalhosas das quais ele gostava — pirão de caranguejo, vatapá, viúva de carneiro —, flores num copo ao lado de seu retrato na mesinha da sala de visitas, troco do dinheiro dado para fazer a feira, essa idéia de vir ajudar no bar.” (Ibidem, 2004 p. 167)

Não faltava quem desse palpite no romance de Nacib e Gabriela, confirmando a necessidade de alardear e repartir coletivamente toda intimidade, como rege a lógica interiorana.

“— Você, minha filha, é uma tola, desculpe que lhe diga. Tolona. Nem sabe aproveitar o que Deus lhe deu.

— Não diga, dona Arminda, tou até sem entender. Tudo que tenho eu aproveito. Mesmo o sapato que seu Nacib me deu. Vou com ele pro bar. Mas não gosto não, gosto mais de chinelos. Andar de sapatos, não gosto não...” (Ibidem, 2004 p. 181)

“— Quem está falando de sapato, boba? Então você não vê como seu Nacib está babado, caidinho, vive num pé e noutro...

Gabriela riu apertando o gato contra o peito:

— Seu Nacib é moço bom, vou ter medo de quê? Ele não pensa me mandar embora, só quero lhe dar satisfação...” (Ibidem, 2004 p. 181)

“Tá rico, seu Nacib! Se pedir seda, ele dá; se pedir moleca pra ajudar no trabalho, ele contrata logo duas; se pedir dinheiro, é o dinheiro que quiser, ele dá.

— Preciso, não...Pra quê?” (Ibidem, 2004 p. 181)

“— Tudo! Tudo, menina, tudo que quiser que ele dá — se souber fazer, ele pode até casar com você...” (Ibidem, 2004, p. 181)

“— Era capaz de ter de calçar sapato todo dia...Gosto não...De calçar sapato. De casar com seu Nacib, era até capaz de gostar. (...)” (Ibidem, 2004 p. 181)

Gabriela mal podia imaginar que o desconforto dos sapatos fariam pesar tanto em sua vida. Os pés seriam reclamados, junto com toda a sua liberdade. Os pés livres eram a medida de satisfação de Gabriela, assim ela resistia aos códigos civilizatórios que inventaram os sapatos.

“(...) Uma vez Nacib já reclamara — arranje uns sapatos, brincando na cama, coçando seus pés. Os tempos da roça, a caminhada do sertão para o sul, o hábito de andar de pés no chão, não os havia deformado, ela calçava número 36, eram apenas um pouco esparramados, o dedo grande, engraçado, para um lado.” (Ibidem, 2004 p. 169)

Vítima de uma tempestade interior, Nacib não queria sofrer mais, não suportava a indecisão. Mas decidir mudaria os rumos da vida do árabe e romperia a linha de liberdade e prazer traçada por Gabriela.

“Uma coisa era certa, ia fazer. Acabar com as vindas de Gabriela ao meio dia. Prejuízo pro bar? Paciência...

Perdia dinheiro, pior seria perdê-la. Era uma tentação diária para os homens, presença embriagadora. Como não querê-la, não desejá-la, não aspirar por ela depois de vê-la?” (Ibidem, 2004 p. 201)

Iniciado o processo de poda, verifica-se a evidência primeira: uma flor do agreste jamais nascerá em um vaso. De início, Gabriela cede às vontades de Nacib pelo xodó que lhe tem. Mas não há limite para o desejo de possuir com cegueira, disso a moça logo saberia.

“— Tuas idas ao bar. Não gosto, não me agradam... (...)

— Você gosta de ir?

Fez que sim com a cabeça. Era sua livre hora de passeio, como gostava! De atravessar sob o sol, a marmitta na mão. De andar entre as mesas, de ouvir as palavras, de sentir os olhos carregados de intenção. Dos velho não. Das propostas de casa montada feitas por coronéis, disso não. De sentir-se mirada, festejada, desejada. Era como uma preparação para a noite, deixava-a como que envolta numa aura de desejo, e nos braços de Nacib ela revia os moços bonitos: seu Tônico, seu Josué, seu Ari, seu Epaminondas, caxeiro de loja.” (Ibidem, 2004 p. 203)

No Vesúvio, foi a aproximação com Tônico Bastos, filho do coronel Ramiro Bastos, a maior liderança política da região, que fez Nacib se abrir em confidências para aquele que era o herdeiro de um império, casado por interesse, cujas safadezas corriam por toda Ilhéus. Nacib inicia com Tônico uma aliança mal fadada com o poder que só lhe traria angústia e dor.

“— Vou lhe dizer, Tônico, sem essa mulher não posso viver. Vou ficar maluco se ela me deixar...

— O que é que você vai fazer?

— Sei lá — o rosto de Nacib era triste de ver-se. Perdera aquela jovialidade esparramada nas bochechas gordas. Parecia alongar-se sorumbático, quase fúnebre.

— Por que você não casa com ela? — soltou de repente Tônico como a adivinhar o que ia por dentro do peito do amigo.” (Ibidem, 2004 p. 199)

“Se eu fosse você era o que faria... Fácil de dizer quando se trata dos outros. Mas como casar com Gabriela, cozinheira,

mulata, sem família, sem cabaço, encontrada no mercado de escravos?" (Ibidem, 2004 p. 200)

"(...) Que diria a cidade? Impossível sequer pensar nisso, um absurdo. No entanto, pensava." (Ibidem, 2004 p. 201)

O casamento era um novo pensamento a obcecar Nacib. Não demorou a comentar sua decisão com Tônico, pedindo sua ajuda.

" — Se decidiu?

— Mas tem uns problemas, você pode ajudar.

— Venha de lá um abraço, meus parabéns! Turco feliz!

Depois dos abraços, Nacib, ainda encabulado, continuou:

— Ela não tem papéis, tive sondando. Nem registro de nascimento, nem sabe quando nasceu. Nem sobrenome de pai.(...) Não sabe idade, não sabe nada. Como fazer?

Tônico aproximou a cabeça:

— Sou seu amigo, Nacib. Vou lhe ajudar. Pelos papéis não se preocupe. Arranjo tudo no cartório. Certidão de nascimento, nome inventado para ela, pro pai e pra mãe. Só tem uma coisa: quero ser o padrinho do casório..." (Ibidem, 2004 p. 234)

Gabriela não se dera conta de que com o casamento, ganharia uma identidade. Ao contrário do que se pudesse esperar, a moça não lamentava a condição de "bicho solto" na vida. Sua existência no mundo estava acima da legalidade, de um sobrenome, uma origem. A ascendência desconhecida, ao invés de entristecê-la, a fazia livre, como lembra a música de Dorival Caymmi.

"(...)Quem me batizou quem me nomeou
Pouco me importou é assim que eu sou
Gabriela, sempre Gabriela(...)"

Passar a ser a senhora Saad era despedir-se de si, da construção paciente de uma relação com o mundo, da vida estética esculpida com arte e prazer. Gabriela estava prestes a sofrer um desmanche, sendo confinada a um lugar social.

Foi assim que o enlace matrimonial acabou acontecendo.

“Gabriela, de azul celeste, de olhos baixos, sapatos a apertá-la, tímido riso nos lábios, era uma sedução. Entrara na sala pelo braço de Tônico(...)

Viera todo mundo para espiar Nacib de azul marinho, os bigodões fluorescentes, cravo na lapela, sapatos de verniz.(...)

Quando dona Arminda por fim desejou boa noite e saiu, a casa vazia e revolta, garrafas e pratos esparramados, Nacib falou:

— Bié...

— Seu Nacib...

— Por que seu Nacib? Sou seu marido, não seu patrão...

Ela sorriu, arrancou os sapatos, começou a arrumar, os pés descalços. Ele tomou-lhe da mão, respondeu:

— Não pode mais não, Bié...

— O quê?

— Andar sem sapatos. Agora você é uma senhora.” (Ibidem, 2004 p. 236)

O casamento inaugurava a tentativa de adestramento de Gabriela. Nacib cedia ao sonho de ter uma família, ser um comerciante prestigiado. Mas escolheu a cabrita Gabriela para o matrimônio, livre de qualquer interesse de ascensão social ou desejo de se tornar uma mulher de sociedade.

“ — Quero fazer de você uma senhora distinta, da alta roda. Quero que todo mundo te tenha respeito, te trate direito. Que esqueçam que foi cozinheira, que andava de pé no

chão, chegou em Ilhéus de retirante. Que te faltava o respeito no bar. É isso, entende?" (Ibidem, 2004 p. 255)

Gabriela, agora, era obrigada a tudo na vida, mas resistia, desagradando Nacib.

"Até quando Gabriela persistiria recusando-se à vida social, a conduzir-se como uma senhora da sociedade de Ilhéus, como sua esposa? (...)

Para convencê-la de não ir levar-lhe a marmita ao bar fora uma luta, ela até **chorara**¹⁵. Para calçar sapatos era um inferno. Para não falar alto no cinema, não mostrar intimidade com as empregadas, não rir debochada, como antes, para cada freguês do bar encontrado por acaso. Para não usar quando saíam a passear, rosa atrás da orelha!" (Ibidem, 2004 p. 255)

Absolutamente nada na vida de Gabriela parecia dar certo. Nada do que fazia lhe dava prazer, forçava-se a quase tudo. Nacib com mãos de ferro tentava domá-la, ensiná-la, programá-la para agir conforme o esperado. Mesmo assim, Gabriela manifestava suas vontades, ela não deixava de resistir, enquanto o casamento começara a demonstrar fragilidade diante da difícil e conflituosa correlação de forças que se produzira.

Uma vontade bateu mais forte, ver o pequeno Tuísca estrear no circo recém chegado em Ilhéus. E tudo que Gabriela queria era ir ao circo.

"— Seu Nacib bem podia ir amanhã com eu e com dona Arminda. Pra ver Tuísca. Deixava o bar um tiquinho de tempo.

— Amanhã não dá jeito. Amanhã vamos os dois a uma conferência.

— Uma o que, seu Nacib?

¹⁵ Grifo nosso.

Conferência, Bié. Chegou um doutor, um poeta. Faz verso que só vendo. (...)

— E como é conferência?

Nacib torcia os bigodes:

— Ah, é coisa fina, Bié.(...)

— E como é? Tem música, dança?

— Música, dança... — riu. — Tu precisa aprender muita coisa, Bié. Não tem nada disso não.

— E o que é que tem pra ser melhor que cinema, que circo?

— Vou explicar, preste atenção. Tem um homem, um poeta, um doutor que fala sobre uma coisa.

— Fala de quê?

— De qualquer coisa. Esse vai falar de lágrima e de saudade. Ele fala, a gente escuta.

Gabriela abriu uns olhos espantados:

— Ele fala e nós ouve. E depois?

— Depois? Ele acaba, a gente bate palmas.

— Só isso? Mais nada, não?

— Só isso, mas aí é que está: o que ele diz.

— E o que é que ele diz?

— Coisas bonitas. Às vezes falam difícil, a gente não entende direito. É quando é melhor." (Ibidem, 2004 p. 253)

“— Ele fala, a gente ouve. Gosto não. Gosto de nata não. Gente nos trinques, mulheres enjoadas, gosto não. Circo é tão bom! Deixa eu ir, seu Nacib. Outro dia vou na conferência.

— Não pode, Bié — novamente a acariciava. — Não tem conferência todo dia." (Ibidem, 2004 p. 254)

Gabriela aborrecia-se só de pensar. Experimentava com extremo desprazer o contato com as mulheres de família de Ilhéus que a invejavam, mas não podiam com ela quando era apenas uma cozinheira e moleca de rua a brincar com seus

filhos. Agora, Gabriela estava num território perigoso, onde a cobrança social era cortante, pois um poder destrutivo e difuso se concentrava nas mãos das mulheres.

“(…) aquelas mulheres que a olhavam de cima, que riam dela. Gostava não. Por que seu Nacib fazia tanta questão? No bar ele não queria, tanto ela gostava de ir… (….)Mas por que obrigá-la a fazer tanta coisa sem graça, enjoada?”
(Ibidem, 2004 p. 255-256)

A conferência do poeta Argileu Palmeira era evento raro em Ilhéus, juntaria a nata da sociedade, oportunidade única para inserir Gabriela e Nacib como mais novo casal a ser prestigiado e respeitado pela comunidade local. Gabriela estava como nunca foi, nervosa, insegura, descontente por estar ali.

“Pelo braço de Nacib, enfiada na roupa azul do casamento, vestida como uma princesa, os sapatos doendo, atravessou as ruas de Ilhéus e subiu, desajeitada, as escadas da intendência.(…)

Gabriela começou a olhar o salão, era uma beleza, até doía na vista. Em certo momento, voltou-se para a esposa do médico, perguntou alto?

— Que hora acaba?

Riram em redor. Ficou mais sem jeito. Por que seu Nacib a fizera vir? Gostava não.”

(Ibidem, 2004 p. 257)

Desnecessário dizer que depois da conferência, Gabriela fugira para ver Tuísca no circo, despistando Nacib. No final do espetáculo foi acompanhada até a porta de casa pelo “prestimoso” Tônico Bastos, seu padrinho de casamento, sempre pronto a ajudá-la a ocultar pequenos desvios aos olhos de Nacib. Naquele momento, o moço começava a chamar-lhe a atenção.

“Esse seu Tônico, moço bonito a valer, o mais bonito de todos, era um finório.(...) Mal saía dona Olga, ficava meloso, derretido, encostava-se nela, chamava-a beleza, soprava-lhe beijos. Dera para andar na ladeira, parava na sua janela quando a via, de afilhada a tratava desde o casamento. Fora ele, dizia-lhe, quem convencera Nacib a casar. Trazia bombons, botava-lhe uns olhos, tomava-lhe a mão.” (Ibidem, 2004 p. 258-259)

As restrições impostas por Nacib pareciam não ter fim. Aos poucos ele deixava de ser seu amor e tornava-se seu algoz e Gabriela experimentava os dissabores do matrimônio.

“Não a deixava rir por um tudo e por um nada como era seu costume. Repreendia-lhe a todo momento, por ninharias, no desejo de torná-la igual as senhoras dos médicos e advogados, dos coronéis e comerciantes. *Não fale alto, é feio, cochichava-lhe no cinema. Sente-se direito, não estenda as pernas, feche os joelhos. Com esses sapatos, não. Bote os novos, para que tem? Ponha um vestido decente. Vamos hoje visitar minha tia, veja como se comporta.*” (Ibidem, 2004 p.289)

Gabriela já perdera a conta das proibições que lhe eram impostas, alucinava diante do rol de coisas que não podia fazer, tudo o que mais gostava, tudo o que fazia dela a mulher mais feliz de Ilhéus, antes do casamento com Nacib.

“Do que gostava, nada podia fazer... Roda na praça com Rosinha e Tuísca, não podia fazer. Rir pra seu Tônico, pra Josu, pra seu Ari, seu Epaminondas? Não podia fazer. Andar descalça no passeio da casa, não podia fazer. Correr pela praia, todos os ventos em seus cabelos, descabelada, os pés dentro d'água? Não podia fazer. Rir quando tinha vontade, fosse onde fosse, na frente dos outros, não podia fazer. Dizer

o que lhe vinha na boca, não podia fazer. Tudo quanto gostava, nada disso podia fazer." (Ibidem, 2004 p.293)

Gabriela sabia que a justeza do casamento, só lhe deixava uma opção — ela teria que esconder de Nacib os seus desejos se quisesse realizá-los. Assim, fugia eventualmente para brincar com as crianças, para carregar o estandarte e dançar na festa da cidade e para o que mais desse vontade. A rigidez de Nacib começava a destruir a paixão de Gabriela. O árabe passara a reclamar da distância natural que Gabriela começava a tomar dele e do casamento.

“— Sem tu não posso passar. É tu que parece ter enjoado. Perdeu aquela alucinação.” (Ibidem, 2004 p.290)

“(…) — Gosto de fazer a vontade de seu Nacib. Só que tem coisa que não sei fazer, não. Por mais que eu queira, não chego a gostar.” (Ibidem, 2004 p.290)

“Antes cada minuto era alegre, vivia a cantar, os pés a dançar. Agora cada alegria custava tristeza.” (…)

“E pior do que tudo, para ser Gabriela, alguma coisa ainda possuir, sua vida viver, ah! Fazia escondido, ofendendo, magoando.” (Ibidem, 2004 p.294)

Na adaptação para o cinema de “Gabriela”, o diretor dá ênfase ao pasmo com que Nacib presencia a cena bárbara dos corpos mortos e ensangüentados dos amantes, dona Sinhazinha, esposa do coronel Gesuíno Mendonça, e Dr. Osmundo, dentista da cidade, assassinados por adultério. Logo depois do crime, Nacib é chamado no bar para levar uma garrafa de conhaque português até a casa do coronel Ramiro, tendo que servir um a um, todos os coronéis de Ilhéus. Nesse momento, ocorreu o brinde dos poderosos, onde todos juraram apoio ao assassino. Aquele fato produziu um profundo incômodo em Nacib, um pacato partidário da vida. Talvez aquela mesma comoção tenha predominado quando ele surpreendeu Tônico, em plena luz do dia, na sua cama com Gabriela.

Nada de mortes, ainda que o casal flagrado não tenha escapado de uma bela surra. Para Nacib, o espancamento maior viria depois — viver sem Gabriela, depois de ter transformado o amor em objeto de destruição.

Mistura formalmente desfeita, casal separado, faltava apenas dar solução à questão moral para que Nacib não fosse tragado pela vergonha do escândalo. Anulou-se o casamento, alegando-se documentação falsa. Era como se a união legal jamais tivesse acontecido.

A vida seguia em Ilhéus com Gabriela triste, recolhida. Nacib trabalhava como nunca para esquecer sua dor. Por insistência dos amigos, o árabe tornara-se freqüentador do Bataclã, agora com novas meninas e espetáculos. Mas como esquecer Gabriela? —“Mulher sem explicação” (Ibidem, 2004 p. 120).

Separados, o que Gabriela e Nacib descobriram é que não há mistura sem perigo, sem o risco da captura num processo incontrolável que se define pela vontade de se apoderar, pela ânsia de se apropriar da vida do outro. O prazer contido, vigiado, codificado não tarda a vazar como água represada — sem direção e com violência. O relacionamento de Nacib e Gabriela remete ao problema levantado por Foucault sobre qual a possibilidade de levarmos em conta o prazer do outro. “É o prazer do outro algo que possa ser integrado em nosso prazer, sem referência à lei, ao casamento, ou seja lá o que for?” (Escobar, 1984, p. 41-71).

A incapacidade de inventar novas relações, novos modos de se dar, de amar e viver tem em Nacib uma forte expressão, identificada a uma conduta social padronizada, aceitável, esperada. Ao invés de se lançar à experiência amorosa de forma aberta e criativa, ele se põe a impedir, fixar, imobilizar unilateralmente tudo que foge ao seu controle, estabelecendo uma correlação de forças desigual, asfixiando práticas de liberdade, tão vitais para Gabriela.

A insistência nas transcendências, subordinações, valorações do amor acabam trazendo uma dimensão de dor e impotência à vida. É aí que se perpetuam os fantasmas, os estados doentios do amante que se vê diante da compulsão de

não saber amar, senão através do amor modelado pelos códigos culturais, onde sofrer é requisito obrigatório.

A composição¹⁶ de Tom Jobim revela esse tipo de amor, tão próprio à frágil tradição romântica:

“Todos os dias esta saudade
Felicidade, cadê você
Já não consigo viver sem ela
Eu vim à cidade pra ver Gabriela
Tenho pensado muito na vida
Volta bandida, mata essa dor
Volta pra casa, fica comigo
Eu te perdô com raiva e amor
Chega mais perto moço bonito
Chega mais perto meu raio de sol
A minha casa é um escuro deserto
Mas com você ela é cheia de sol
Molha tua boca na minha boca
A tua boca é meu doce, é meu sal
Mas quem sou eu nessa vida tão louca
Mais um palhaço no teu carnaval
Casa de sombra, vida de monge
Tanta cachaça na minha dor
Volta pra casa, fica comigo
Vem que eu te espero tremendo de amor”¹⁷

Não se faz estranhar o fato de que Gabriela tenha sido objeto de tantas canções, num repertório vasto e saboroso que expressa o turbilhão de sensações despertadas pela personagem. Gabriela é esse convite à percepção, não do

¹⁶ “Tema de Amor para Gabriela”, música de Tom Jobim.

¹⁷ Grifo nosso.

amor vulgar que implica o esfacelamento dos prazeres, mas das relações com o mundo abertas a intensidades múltiplas que não cabem nos códigos institucionais. Em Gabriela o amor não combina com a lei, mas com maneiras de ser improváveis que nos empurram para a invenção de nós mesmos como seres infinitamente capazes de experimentar todas as formas de prazer. O tema da liberdade na personagem aponta para a arte de tecer afetivamente tramas intensas, onde as relações de afeto e paixão passam a se nutrir da invenção de si como espaço para abrigar novos modos de vida. Aqui, a liberdade não é um ideal, mas uma prática que se resume à escolha de um modo de ser. As teias do poder e a magnífica linha de fuga e liberdade traçada por Gabriela aparecem no poema de Jorge Amado musicado por Dori Caymi.¹⁸

O que fizeste sultão de minha alegre menina?
Palácio real lhe dei, um trono de pedraria
Sapato bordado a ouro, esmeraldas e rubis
Ametista para os dedos, vestidos de diamantes
Escravas para servi-la, um lugar no meu dossel
E a chamei de rainha, e a chamei de rainha
O que fizeste sultão de minha alegre menina?
Só desejava campina, colher as flores do mato
Só desejava um espelho de vidro pra se mirar
Só desejava do sol calor para bem viver
Só desejava o luar de prata pra repousar
Só desejava o amor dos homens pra bem amar¹⁹
No baile real levei a tua alegre menina
Vestida de realeza, com princesas conversou
Com doutores praticou, dançou a dança faceira
Bebeu o vinho mais caro, mordeu fruta estrangeira
Entrou nos braços do rei, rainha mais verdadeira

¹⁸ Alegre menina, música de Dori Caymi sobre o poema de Jorge Amado, gravada em 1975 por Djavan, como parte da trilha sonora da novela Gabriela.

¹⁹ Grifo nosso.

A discussão moral suscitada no romance de Jorge Amado refere-se não somente à busca da verdade, mas ao modo como a verdade é estabelecida na relação com o outro. Assumir a liberdade de modo refletido é o que remete para a questão ética (Foucault, 2004, p. 265). É assim que para fugir às forças de opressão, Gabriela procura não se desvencilhar das práticas de liberdade que a tornaram exuberante na arte de relacionar-se consigo mesma e com o outro, permitindo a escolha de um estilo de conduta improvável, a opção por um modo de ser raro, excepcional.

Jorge Amado finaliza o romance lançando sua rede de desafios e sabedoria. Reaproxima os amantes e deixa Nacib livre da sede de captura que o fez naufragar. Gabriela está de volta ao Vesúvio. O árabe desajeitado torna-se agora mais atento à liberdade, essa forma tão preciosa de ser e viver. Ele já não se importa com as tolices do ciúme, apenas quer amar sem restrições e, quem sabe, fazer da própria vida uma satisfação que transborde de si a arte de bem viver.

POTÊNCIAS DO IMPERCEPTÍVEL

Todo o abismo é navegável a barquinhos de papel.

(João Guimarães Rosa)

Atrás da coisa ausente

Uma nordestina e a tarefa de existir na grande cidade. “A hora da estrela” é uma narrativa que causa sobressalto. Trata-se de uma luta aflita, decalcada na linguagem, que mostra a angústia na construção de uma personagem inefável. Uma história que não trata apenas da trajetória de Macabéa, mas a de Rodrigo S.M., narrador/personagem, configurando uma triangulação em diferentes planos, onde a autora tem a possibilidade de outrar-se, mediando a sua própria criação literária de forma surpreendente. Implicada de forma vigorosa na própria obra, Clarice faz a dedicatória de seu livro:

“(...) a todos esses que em mim atingiram **zonas assustadoramente inesperadas**¹, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim(...)”(Lispector, 1999, p. 9).

A autora antecipa a complexidade da relação eu-outro por onde a vida transita, anunciando uma subjetividade liberada das formas do eu e do outro, porque é exatamente na fronteira entre o eu e o outro que é possível inventar novas possibilidades de vida, desfazendo a idéia de um “mim mesmo”. É nesse espaço de interpelação do sujeito que Macabéa se constitui. Ela habita o registro do impensável, do conflito com a idéia de essência que arbitra todas as formas de “ser”. Essa moça surge como alguém que não “é”, o que a torna assediada por uma moral que persevera na depreciação de tudo que faz parte de sua vida. Mas a potência de Macabéa se estabelece ao longo do fio sutil por onde ocorre um deslocamento multívago, sempre no limiar da própria existência. Essa moça faz desabar certezas, coloca em xeque toda lógica da representação.

¹ Grifo nosso.

“E toda essa travessia do eu para um não-eu, não é a simples negação do eu, mas a busca desse coletivo impessoal, só tendo sentido se implicar uma mudança do que somos hoje, do modelo de vida legado a nós por nossa tradição racionalista e cristã que nos amarra a valores transcendentais e julgadores da vida, despotencializando-a, nos tornando apenas criaturas possuidoras de uma sobre-vida.” (Albuquerque, 2002, p.17)

A escrita clariciana possui essa provocação que incita à estranheza, onde a literatura desmancha o universo de valores tenebrosos que imobilizam a vida. A narrativa de “A hora da estrela” coloca o leitor absolutamente imerso no universo das potências tristes que procuram definir, coagir, capturar Macabéa. Por isso, a escrita desperta espanto e perplexidade. Um forte ranço moral é mesclado à narrativa com o objetivo de vergar a vida, fazendo-a arrastar-se até nivelá-la ao idêntico. Nessa perspectiva, Maca é a nordestina desgraçada, feia e “murrinhenta” que “assoava o nariz na barra da combinação.” (...)“Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço.” (Lispector, 1999, p. 27)

Mas a obra de Clarice nos leva muito além, se captarmos o movimento de fuga e resistência que fazem de Macabéa uma personagem incodificável. Ela nos leva a dimensões inimagináveis e é nesse espaço singular que a personagem ganha uma força incomparável. Macabéa afasta-se de qualquer modulação do hegemônico no mundo, se evade das formas de dominação mais perversas que insistem penetrá-la a todo momento. É assim que essa moça alagoana se torna uma estrela do começo ao fim da narrativa, fazendo evaporar os tradicionais signos de pobreza e impotência que só encontram seu referente nos códigos morais.

Clarice anuncia de modo particular e radical o alcance da sua escritura: “Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê.” (Ibidem, 1999, p.10). Os detalhes de uma

vida reunidos numa única personagem, alguém absolutamente sem importância, faz com que Macabéa se transforme numa das maiores aventuras existenciais da literatura clariceana. “E quero aceitar minha liberdade sem pensar o que muitos acham: que existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico.” (Ibidem, 1999, p. 20) Macabéa que o diga.

É através de Rodrigo que Clarice expõe seu processo criativo e a sua relação com a força dilacerante da narrativa.

“Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer realidade.” (Ibidem, 1999, p. 17).

Clarice acena para uma narrativa afoita e insubmissa às amarras de um real único e incontestado. Assim, a escrita circula, constrói e desconstrói vários planos da realidade, numa visão da literatura já assinalada por Bernardo Soares², no Livro do Desassossego: “toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Todos deveriam saber que a vida é que é absolutamente irreal: os campos, as cidades, as idéias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos” (Pessoa, 1999).

Para adensar a teia narrativa, à nordestina desconcertante, junta-se a figura do narrador Rodrigo S. M., fundamental para mostrar o movimento descontínuo e alternado da escrita, onde um se torna outro — escritor, narrador e personagens. Aqui o outramento surge num ritmo de mutação contínua:

“Quero acrescentar à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento.” (Lispector, 1999, p. 18).

² Heterônimo de Fernando Pessoa.

Rodrigo prossegue, debatendo-se por dentro da escritura que o deslumbra e desfalece a um só tempo. “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu.” (Ibidem, 1999, p. 19). Uma dúvida constante se coloca entre o narrador e a própria linguagem. Há aqui o processo de transmutação da matéria embrutecida em cada palavra, frase, além do desafio visceral que coloca a escrita enredada à existência.

“O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de inventar: sigo uma linha oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa.” (Ibidem, 1999, p. 21).

Rodrigo vive o desespero da escritura como tensão irreduzível à própria vida. “(Quando penso que eu podia ter nascido ela — e por que não? — estremeço. E parece-me covardia de fuga de eu não ser(...).” (Ibidem, 1999, p. 38).

A mesma sensação de incômodo que devora Rodrigo — a de que a personagem principal o atravessa — revela também estranhos efeitos sinestésicos no leitor em contato com Macabéa: “...se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado.”(Ibidem, 1999, p.39). Da autora aos personagens, passando pelo leitor, não há quem não se afete com a aparição de Macabéa.

“(Ela me incomoda tanto que estou oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando o meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente).” (Ibidem, 1999, p.26)

“Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela.” (Ibidem, 1999, p.21). Mesmo perdurando ao longo de toda narrativa, o movimento de tornar-se outro que envolve Clarice, Rodrigo e Macabéa vai esfumando-se pouco a pouco, dando lugar à lânguida silhueta de uma moça sem razão de ser e de existir. Ela escapole como um balão de gás da própria narrativa, emergindo com uma força enorme de dentro do olho do furacão, onde se desenrola todo o jogo provocativo da escritura.

A escrita clariciana não tarda a mostrar que Macabéa escapa a qualquer processo designativo. “Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases.” (Ibidem, 1999, p.14)

Em certo momento, percebe-se que a protagonista parece não caber mais na narração. Defini-la em frases irritadiças e moralizantes não revela aquilo que foge, algo que escapa por entre as palavras. Há algo que Rodrigo não consegue precisar, o fenômeno Macabéa exaspera porque não cabe em nenhum arbítrio.

Macabéa é então menos uma figura da história do que uma figura do devir. Sua importância não está no fato de sua origem de oprimida, pois isso não garante nenhuma vantagem em relação à capacidade de anunciar um tempo por vir, mas está na maneira como desterritorializa sua própria origem, isto é, como faz sua história devir, atingindo ‘zonas assustadoramente inesperadas’”. (Albuquerque, 2002, p.88)

O narrador se dissolve na escrita, ao despertar um universo de potências impessoais adormecidas numa personagem tão singela. O segredo de Macabéa: uma existência que se erige e resiste por meio da força do indizível e do invisível, vitalidade maior que pulsa suave do início ao fim da narrativa. Por

isso, Rodrigo redime-se e rende-se à Macabéa: "(...) através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo." (Lispector, 1999, p 33)

O maior desafio de Clarice reflete-se no incômodo de Rodrigo. Trata-se de fazer uma literatura fora do lugar do "mesmo", da representação, distante de uma visão da literatura que simplesmente imite a realidade. Trata-se de permitir a radicalidade da diferença e a invenção de algo radicalmente novo. Quando o narrador diz: "escrevo com o corpo", esse é o movimento de aproximação atrás da coisa ausente. Somente uma escrita afastada da razão, que sente e compreende com o corpo é capaz de construir uma personagem como Macabéa. "Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência." (Ibidem, 1999, p. 29-30)

Tão pouco sou³

“A hora da estrela” conta a história de Macabéa, uma moça de dezenove anos que “nascera inteiramente raquítica”. A jovem também é órfã de pai e mãe: “Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas.” (Ibidem, 1999, p. 28). Fora criada pela tia beata, sua única parenta que lhe batia sempre no mesmo lugar, na cabeça.

“As pancadas ela esquecia pois esperando-se um pouco a dor termina por passar. Mas o que doía mais era ser privada da sobremesa de todos os dias: goiabada com queijo, a única paixão na sua vida.” (Ibidem, 1999, p. 28)

Não tardou para que Macabéa estivesse sozinha no mundo, demonstrando independência quanto à religiosidade, atributo que poderia ser o principal legado deixado pela tia: “Mas a sua beatice não lhe pegara: morta a tia, ela nunca mais fora a uma igreja porque não sentia nada e as divindades lhe eram estranhas” (Ibidem, 1999, p. 29). Com a morte da tia, Maca estava sozinha no “inacreditável Rio de Janeiro” (Ibidem, 1999, p.30). A moça passara a morar na “Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre.” (Ibidem, 1999, p. 30). Ela ocupava uma “vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas” (Ibidem, 1999, p.30). Antes da morte da tia, ela havia lhe arranjado um emprego como datilógrafa.

“Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra — a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa.” (Ibidem, 1999, p. 15).

Em sua rotina, Macabéa tornara-se consumidora de um lanche clássico, cachorro-quente com coca-cola, — a refeição mais barata que podia pagar

³ (Lispector, 1999, p.21).

com seu pequeno salário. Dócil, ela costuma roer as unhas pintadas de vermelho, ouvir a Rádio Relógio, colecionar anúncios e desculpar-se por tudo.

Macabéa é pobre e feia, diz a voz moral da narrativa:

“A moça tinha ombros curvos como os de uma cerzideira.”
(Ibidem, 1999, p.26)

“Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio.”
(Ibidem, 1999, p. 27)

“A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham.” (Ibidem, 1999, p.16)

Mas responder à pergunta quem é Macabéa é um empreendimento muito complexo, talvez, desnecessário. Uma pista: a grandeza dessa jovem passa pela sua fragilidade.

“Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu?” provoca necessidade. Quem se indaga é incompleto.”(Ibidem, 1999, p.15)

Uma existência qualquer, espontânea, singular: este o esplendor de Macabéa.

“Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser.” (Ibidem, 1999, p. 37)

A resistência dessa moça consiste numa teimosia: ela possui toda despreocupação em “ser”. Ávida em percorrer o mundo embarcada nas

forças de sua própria invisibilidade, Macabéa não carrega tormentos. Cercada por toda interdição, ela é plena de fragmentos do possível.

“As palavras mais silenciosas são as que trazem a tempestade, pensamentos que vêm com pés de pombo dirigem o mundo” (Nietzsche, p.19, 2005b). Descrever Macabéa requer delicadeza. Silêncio, vazio, ausência são espaços que abrigam seu melhor virtuosismo. “Ela falava, sim, mas era extremamente muda” (Lispector, 1999, p. 29). Pois tudo nessa moça é volátil.

É afundando-se na superfície que se chega à intimidade de Macabéa, lugar de uma suavidade silenciosa e viva. “Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas.” (Ibidem, 1999, p.37). E não há nada que se assemelhe a sua liberdade que desabrocha e desaparece no espaço vazio, na ausência que se recusa a toda reprimenda.

“Essa moça não sabia que ela era o que ela era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. (Ibidem, 1999, p. 27)

Macabéa revela a calma feliz de não dizer, não saber e, portanto, não esgotar as possibilidades da sua existência. Ela tem a seu favor duas forças notáveis: força de deformação e invenção, onde Macabéa se molda, desfaz e recria, desembaraçando-se da lógica enganosa da significação.

“Minha cabeça é boba, mas meu coração é sábio.” (Nietzsche, 2004a, p.356)

A simplicidade de Macabéa é uma qualidade inconciliável com a “natureza humana mais perfeita”, aquela que não afirma o acaso e o devir que nos atravessa como fluxo de vida. A discordância essencial dessa moça com o mundo reflete-se fundamentalmente no plano das valorações. “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor.” (Ibidem, 1999, p.23)

“(...) ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim.” (Ibidem, 1999, p. 24)

É por esse espaço mundano que ela transita munida de armas brandas, pouco rígidas, mas muito eficazes — seu silêncio, sua invisibilidade, sua inconsciência — pois “quem um criador quiser ser no bem e no mal, deverá ser primeiro um destruidor, e despedaçar valores.” (Nietzsche, p.110, 2005b). Raciocinar muito ou pouco, ser bonita ou feia não são questões que se colocam para Macabéa. É com a mínima força que ela opera uma demolição dos valores. Está distante das preocupações universais, transcendentais. Essa moça não tem olhar ou escuta para qualquer padrão de verdade instituída. Interage com o mundo a sua maneira, vive a própria existência incondicionalmente, furando mansamente as formatações inerentes a todo tipo de conhecimento.

“Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz.” (Lispector, 1999, p. 69)

Uma jovem que se situa num campo de não pertencimento, não pode ser vista a partir de uma ótica do conhecimento sobre os seres e as verdades do mundo. Embora a condição social e existencial dessa moça diga algo importante sobre ela, não diz tudo, porque Macabéa é a própria recusa às falsas consolações humanas. E é o rigor dessa recusa que torna a sua vida mais leve. Macabéa não transita pela via da factualidade que carrega as verdades históricas, culturais e pessoais que suportamos, odiamos e confirmamos. Ela parece dizer que “isto não é tudo”, talvez apenas uma maneira particular e perigosa de ofender a vida, desconhecendo a firme garantia de que o imediato, a inexatidão, a exterioridade tem sua claridade própria. “Ela somente vive,

inspirando e expirando. Na verdade — para que mais que isso?” (Ibidem, 1999, p. 23).

A noção de falta em Macabéia não exprime uma incompletude, mas a ausência de toda finalidade, de toda apropriação presa ao indivíduo. “Há os que têm. E há os que não têm: É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha.” (Ibidem, 1999, p. 25).

A consciência dissolvida amortece impactos, suporta tudo aquilo que vem misturado ao peso da moral: “(...) limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela.” (Ibidem, 1999, p.15).

“Nunca pensara em ‘eu sou eu’. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. Pensando bem, quem não é um acaso na vida?” (Ibidem, 1999, p. 36)

Macabéia anima-se com a pequena grandeza que emerge da superfície. É cega para o registro do profundo, não possui profundidade alguma. Ela supera a necessidade do espaço íntimo, interiorizado com seus fantasmas e seus “eus”. É assim que sua potência de dissimulação se apresenta, como fuga a qualquer adequação a um “si mesmo” . Livre do compromisso com uma identidade e uma consciência, Macabéia vive o instantâneo num campo de ausência de toda razão civilizatória. “Nunca pensara em ‘eu sou eu’ ” (Ibidem, 1999, p. 36). Porque uma branda e inacreditável energia repele uma consciência imperiosa.

“Mas não havia nela miséria humana. É que tinha em si mesma certa flor fresca. Pois, por estranho que pareça, ela acreditava. Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto.” (Ibidem, 1999, p.39)

Macabéia é uma personagem que provoca perplexidade por ter uma identidade fixa diluída. Ela transita por um regime de invisibilidade e conjuga

forças e devires imperceptíveis. Sua força está associada a uma vitalidade frágil que ganha potência na solidão, no silêncio informe e sem rigor que abole toda destruição do mundo. Ela resiste da forma mais simples e excepcional — resistir, o maior apetite de Macabéa.

Não há coerência ou sistemática capaz de caracterizá-la. Maca está no limite do absurdo, do insustentável, da estranheza, da desrazão. Sua flutuação identitária passa ao largo dos signos de uma sociedade de massa, pronta a formatar desde o perfil, até o foro íntimo de cada um.

Todos os clichês atribuídos à Macabéa não passam de um ato colérico de reação. Como definir, nomear, entender essa nordestina? Melhor experimentar, pois Macabéa é puro devir, transformação incessante e permanente por meio da qual as coisas se constroem e se dissolvem. Isso é o que exige que a narrativa clariceana seja vivenciada.

O silêncio avança, ocupa sua fala como rolos de fumaça. O silêncio, o secreto, o segredo afirmam a grande potência de vida em Macabéa, uma forma de manifestar sua diferença e singularidade, como existência que se movimenta segundo os fluxos que a atravessam e os afetos que a tocam.

O grande segredo é quando já não se tem mais nada a esconder, e que ninguém, então, pode lhe apreender. Segredo em toda parte, nada a dizer (Deleuze e Parnet, 1998, p. 60).

A ausência faz essa moça deslizar por outros espaços em metamorfoses infinitas, secretas. Estranhamente, silenciosamente, Macabéa dissimula-se, tornando-se o próprio segredo absoluto sem que se possa julgar ou compreender o inacessível. A presença do vazio expande a invisibilidade e Macabéa conquista uma clandestinidade, torna-se uma desconhecida. (Ibidem, 1998, p.58).

Lá nós já não temos segredo, não temos mais nada a esconder. **Somos nós que nos tornamos um segredo**⁴, somos nós que estamos escondidos, embora tudo o que façamos, nós o fazemos na luz do dia e na luz crua. (Ibidem, 1998, p. 59).

Aqui, a potência de ocultamento não se funda no talento para se esconder, mas na capacidade de se tornar inacessível a si mesma, o que poderia significar risco de loucura. Macabéa é errante, vaga de forma exploratória pelo mundo. Ela não tem a razão como referente, esta a grande aventura de Macabéa. “Ela não era nem de longe débil mental...” (Lispector, 1999, p. 30). “Ela era de leve como uma idiota, só que não o era.” (Ibidem, 1999, p.26). “Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas.” (Ibidem, 1999, p. 69).

“Seria preciso definir uma função especial, que não se confunde nem com a saúde nem com a doença: a função do *Anômalo*. O anômalo está sempre na fronteira, sobre a borda de uma banda ou de uma multiplicidade; ele faz parte dela, mas a faz passar para outra multiplicidade, ele a faz devir, traça uma linha-entre”. (Deleuze e Parnet, 1998, p. 56)

A condição de estar na fronteira suscita o silêncio, cria uma subjetividade difícil de capturar, codificar. Sua única referência é a ausência de referentes. É assim que se torna impossível atribuir uma essência à Macabéa, pois nela existir não supõe qualquer excesso, seja de verdade ou de autenticidade. Macabéa existe segundo um instante, ela é como uma fagulha, um impasse, jamais uma certeza.

⁴ Grifo nosso.

Realidade sem espessura

Não se deve procurar se uma idéia é justa ou verdadeira. Seria preciso procurar uma idéia bem diferente, em outra parte, em outro domínio...⁵

O acabrunhante do sentido é transformar todo objeto impreciso em algo inteligível.

Macabéa faz com que tudo no mundo seja como ela, um campo movediço onde nada é fixo. Toda a indiferença a qualquer verdade exterior e a uma cultura que insiste em se autovalidar é gerada num lugar de pura ausência silenciosa. É nesse espaço indeterminado que se abre um amplo campo para o possível, o fugidio, o contingente, o inusitado: "Para ela a realidade era demais para ser acreditada. Aliás a palavra 'realidade' não lhe dizia nada" (Lispector, 1999, p.34).

Uma nordestina com "dois olhos enormes, redondos, saltados e interrogativos", "(...) olhos que perguntavam." (Ibidem, 1999, p. 26). Seu corpo soberano à razão conhece aquilo que existe com absoluta exclusividade. É o que acusa a visão e audição de Macabéa que testemunham a prática de embaralhamento dos sentidos — admirável contra-poder da nordestina.

Viver a vida intensamente numa realidade sem espessura, entre o eu e o outro, na fronteira entre o dentro e o "fora", num espaço de transmutação dos sentidos faz com que Macabéa possa neutralizar todo impulso cognitivo, apaziguando a percepção, extinguindo a memória, refrescando os juízos.

Macabéa vive num outro ritmo, ela se dispersa, espalha e é atravessada pelos devires mais tênues.

⁵ (Deleuze e Parnet, 1998, p. 17)

“Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaar sobre os oooooouteiros, o vago era o seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza.” (Ibidem, 1999, p. 34)

A forma de transitar pela realidade e interagir com as coisas do mundo faz parte de uma experiência muda, informe que, percorrida com inquietude, cria readequações em sua rotina, onde tudo é da ordem do improvável.

“Às vezes, antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir”. (Ibidem, 1999, p. 31)

Sereno é o abalo radical provocado pelo movimento de superfície. Na contramão das densidades, um absurdo pode maravilhar e tornar perplexo quem se aproxima. É Macabéa em sua contra-marcha, seguindo o próprio rastro obscuro, ingênuo e silencioso. Sem medo ou recuo, ela alcança uma preciosa aptidão para o nada. “Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada”. (Ibidem, 1999, p.38)

Ela se afasta do nomeado, segue em direção oposta à intenção pedagógica de designar, dizer “o que é” e desmancha as promessas e atributos da relação saber-poder. Macabéa retorce ao infinito a suficiência da representação, pois “... **não saber fazia parte importante de sua vida.**”⁶ (Ibidem, 1999, p. 28)

Ignorar sentidos, significações, desconhecer a autoridade, a autoria sobre as coisas do mundo, é uma forma de perseverar no não preenchimento, no vazio silenciado, zona de recolhimento — potência formidável do inexprimível. Esse é o movimento primeiro de uma vida pronta a suprimir toda coerência, passando ao largo de tudo aquilo que é referenciado. “Havia coisas que não sabia o que significavam. Uma era ‘efeméride’. (...) a mocinha se apaixonara pela palavra efemérides.” (Ibidem, 1999, p. 40).

⁶ Grifo nosso.

O não saber em Macabéa não carregava qualquer ansiedade ou angústia. Tal como um estado perene de alegria, o vazio da significação não surge como uma forma de aniquilamento, mas como opção que expressa um outro modo de viver. “Não sabia que era infeliz.” (Ibidem, 1999, p. 26) “O céu é para baixo ou para cima? Pensava a nordestina. Deitada não sabia.” (Ibidem, 1999, p. 31)

A sua percepção tão estranhada e repreendida é fértil, impetuosa. O movimento inquieto e indeterminado retarda o efeito rigoroso da consciência, da interioridade, afastando qualquer precisão do pensamento. Interpelada, Maca nunca exprime uma necessidade de agir, não se aproxima nem tem uma escuta absoluta para os apelos do mundo. Frivolidades e tolices são realocadas em seu mundo como objetos de satisfação. Assim, Macabéa torna-se uma criatura perturbadora.

Apenas uma magnífica resistência seria capaz de criar novas possibilidades e atravessar os desertos do mundo, por isso essa moça jamais permanecera dócil a qualquer verdade.

Algo excepcional provoca agrado, júbilo, alegria — são os prazeres de Macabéa. Eis que eles chegam, dispersando qualquer contexto, podendo parecer exóticos ao olhar fortuito. O instante inefável de Macabéa arrebatava todo o corpo como encantamento irreprimível que anula a razão.

Assim, desde quando não se sabe, um grande regozijo na vida dessa jovem é a sua coleção de anúncios que recortava de jornais.

“Nas frígidas noites, ela, toda estremecente sob o lençol de brim, costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava de jornais velhos do escritório. É que fazia coleção de anúncios, Colocava-os no álbum. Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com

delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo." (Ibidem, 1999, p.38)

Macabéa inventa novos desejos, outros apetites, diferentes formas de sentir com a máxima singeleza, ameaçando e escandalizando a experiência comum.

O prazer de ouvir à noite a rádio relógio e se deleitar com o som e o sentido desconhecido dos conteúdos narrados era a consumação de um momento pleno.

"Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez um dia viesse precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. (...) Ouvira também a informação de que o único animal que não cruza com filho era o cavalo. — Isso, moço, é indecência, disse ela para o rádio.

Outra vez ouvira: 'Arrepende-te em Cristo e Ele te dará felicidade.' Então ela se arrependera. Como não sabia bem de quê, arrependia-se toda e de tudo." (Ibidem, 1999, p. 37).

A descoberta da mentira também constituiu um momento sublime de enorme prazer. A moça mentiu para o chefe que ia ao dentista. Neste dia ela não foi trabalhar:

"(...) teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha um quarto só para ela. Mal acreditava que usufruía o espaço. E nem uma palavra era

ouvida. Então dançou num ato de absoluta coragem(...) Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! Usufruí de tudo, da arduamente conseguida solidão (...)"(Ibidem, 1999, p. 41).

As predileções, os gostos de Macabéa, também causavam embaraço e antagonismos. Estando enamorada, durante uma conversa com seu par perguntou: "— Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?" (Ibidem, 1999, p. 44). Maca, essa andarilha das fronteiras em permanente flerte com o abismo, confessou ao mesmo moço que um de seus grandes desejos era ter um poço, um buraco bem fundo, até o infinito, só para ela: "Era bom olhar para dentro." (Ibidem, 1999, p. 49).

Descobriria também que o prazer pode ser inesperado e veloz, chegando pela visão:

"Devo registrar aqui uma alegria. É que a moça num aflitivo domingo sem farofa teve uma inesperada felicidade que era inexplicável: no cais do porto viu um arco-íris." (Ibidem, 1999, p. 35)

A visão provocava em Macabéa além de prazer, certas fantasias."Devo dizer que ela era doida por soldado? Pois era. Quando via um, pensava com estremecimento e prazer: será que ele vai me matar? (Ibidem, 1999, p. 35).

O prazer como bem-estar vinha como um sopro seqüestrar os sentidos e proporcionar um bom descanso: "(...) dormia exausta, dormia até o nunca." (Ibidem, 1999, p.24)

O êxtase de Macabéa com objetos, palavras, alimentos, homens(fardas), supõe um jeito de conhecer o mundo independente da razão. É assim que essa moça se lança como eterna iniciante, abrindo o pensamento ao vazio numa felicidade provocativa. "Tinha pensamentos gratuitos e soltos porque embora à toa possuía muita liberdade interior".(Ibidem, 1999, p.72)

A força do que é sutil nessa nordestina elimina o peso da moral. O diáfano, a transparência se condensam em robusta potência de vapor, irreconciliáveis com a densidade do mundo. Uma fórmula audaciosa de esquecimento, leveza e ausência que não se deixa amedrontar porque não se prende à lembrança vergonhosa ou ao mal-estar provocado pelos códigos assimilados. Trata-se de traçar uma fuga, deslizar sobre o silêncio e alcançar a clandestinidade como força maior.

Sobre toda recusa a se deixar conhecer⁷

“A Hora da estrela” mostra o jogo da escrita coagindo a narrativa, comprimindo, desafiando qualquer verdade. Essa pressão tanto ocorre como celebração da existência, a partir das inquietações e descobertas do narrador ao construir a personagem Macabéa, quanto se estabelece numa discursividade moral que explicita os testemunhos de tormento e angústia que perpassa a relação entre os personagens.

É assim que Macabéa é fortemente constrangida por personagens cuja origem modesta não os livra de uma infinita vontade de poder e de um ressentimento que os remete a uma infra-vida social, onde aparecem como vítimas e algozes do mundo.

Na história, a aparição de Olímpico (o namorado), Glória (a amiga) e madama Carlota (a cartomante) deflagra um processo exemplar de como as relações de poder num grupo que partilha a mesma origem social pode alcançar o limite da perversão. O fato de todos os personagens serem oprimidos cria uma hostilidade adicional na relação estabelecida com Macabéa, pois ela não possui aspiração de riqueza, sucesso ou sequer preocupações com a vida:

“— Não, não tenho nenhuma. Acho que não preciso vencer na vida.”
(Lispector, 1999, p. 49)

A única coisa que Macabéa desejava era ser “impossível”(uma estrela de cinema), ser dotada de um brilho singular, o que é solucionado por Clarice fazendo da nordestina um acontecimento narrativo que invade e inflama a escrita a cada momento, como uma estrela errante, nômade. A hora da estrela é composta pelos instantes de Macabéa, todos únicos, singulares, brilhantes à semelhança da luz das estrelas que ilumina calma a paisagem sobre a qual se derrama.

⁷ Verso de Claudia Roquette-Pinto, do livro “Margem de manobra”.

Quando revelada por Macabéa, a fantasia de ser uma estrela de cinema foi duramente censurada por Glória. A reação dos seus interlocutores é uma pequena amostra da trajetória azeda e ressentida dos oprimidos cuja hostilidade aparece reproduzida nos fenômenos de massa, onde modos de existir limitam-se a reproduzir a obediência a códigos morais, jogos de autoridade e dominação que evidenciam os obstáculos para uma vida criadora.

Nessa perspectiva, ao contrário de Macabéa, os pobres na narrativa, agarram-se desesperadamente a um mundo previsível, pois estão imersos no nulo, envolvidos por forças pavorosas de aniquilamento. Aqui, ocupar um lugar qualquer à margem da sociedade significa mergulhar numa dimensão de sobrevivência, numa lógica que produz a necessidade de tramar contra tudo e contra todos, ativando potências reativas, no limite da destruição. O que importa é escalar o despenhadeiro cortante e desleal da própria condição social e tirar o melhor proveito daquilo que uma limitada existência pode alcançar.

É nesse contexto que Macabéa resiste, afirmando sua singularidade expressa no debate que envolve toda subjetividade contemporânea, cujas principais formas de sujeição passam por uma forçosa individualização, a tentativa de moldar o sujeito às exigências do poder, ao mesmo tempo em que procura atá-lo a uma identidade rigidamente determinada.

Foi em “Maio, mês das borboletas noivas flutuando em brancos véus” que Macabéa conheceu Olímpico de Jesus (Ibidem, 1999, p. 42).

“O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. Ele a olhara enxugando o rosto molhado com as mãos. E a moça, bastou-lhe vê-lo para

torná-lo imediatamente sua goiabada com queijo".
(Ibidem, 1999, p. 43)

O que atrai e aproxima Macabéa e Olímpico? Uma origem nordestina? O encontro poderia derivar da solidão profunda de Macabéa. Nesse caso, o seu mundo secreto, desconhecido poderia estar ameaçado, pois tudo aquilo que essa moça "não é", sua preciosa condição de não ser, aquilo que a remete a uma clandestinidade pura, poderia malograr.

Conhecer Olímpico foi uma contingência. Por algum motivo aquele rapaz despertara o seu interesse. Esse estranho deixara Macabéa num estado de curiosidade desmedida.

"No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava posição na vida. Aliás, matar tinha feito dele homem com letra maiúscula. Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de 'cabra safado'." (Ibidem, 1999, p.46)

Foi no terceiro encontro que Macabéa descobriu que o amava, atraída por um modo de falar, como só ele sabia. Aquilo o tornava forte. Ele parecia prezar demais a própria fala. Olímpico sempre falava bem de si e parecia saber tudo.

"Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo. (Ibidem, 1999, p. 44)

"Pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava. Mas Olímpico não só pensava como usava palavreado fino." (Ibidem, 1999, p.54)

Cruzadas, suas falas remetem ao incomunicável. Mas o que escapa dessas falas? O que toma corpo fora do diálogo?

“Ele: — Olhe, eu vou embora porque você é impossível!

Ela: — É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?” (Ibidem, 1999, p.48)

Surge em Macabéa a sensação difusa de que algo não vai bem, ao passo que uma aspereza e forte rejeição são claramente explicitadas por parte de Olímpico.

“— Olhe, Macabéa...

— Olhe o quê?

— Não, meu Deus, não é 'olhe' de ver, é 'olhe' como quando se quer que uma pessoa escute! Está me escutando?

— Tudininho, tudinho!

— Tudinho o quê, meu Deus, pois se eu ainda não falei!”

(Ibidem, 1999, p. 54)

Aceso o encantamento, nascia a felicidade de falar em Macabéa que logo passou a se chocar com a escuta árida de Olímpico. Macabéa em sua lenta transição em direção à palavra deflagra um processo de asfixia do próprio silêncio. Seria o fim da infinita espera no interior do vazio, fim da dispersão absoluta de Macabéa?

Não tardou para que Olímpico encarnasse o juiz e o próprio julgamento. A pureza de Macabéa é tomada como algo que o agride, ele recusa aquela existência improvável que bagunça sua imagem como homem de futuro.

“(...) ele não era inocente coisa alguma, apesar de ser uma vítima geral do mundo. Tinha, descobri agora, dentro de si a dura semente do mal, gostava de se vingar, este era o seu grande prazer e o que lhe dava força de vida”.(Ibidem, 1999, p.47)

Ela permitira uma abertura grande demais da própria escuta, na tentativa de compreender o universo de signos trazidos por seu interlocutor. Numa direção oposta, Olímpico investe todo poder da lógica de semelhança para afrontar Macabéa, desejoso de sujeitar sua fala frágil e privada de centro. Mas não apenas isso, ele procura conduzir e encurralar os possíveis contra poderes contidos no discurso da moça. A postura receptiva de Macabéa, que se abre completamente para conhecer o outro, seu parceiro/namorado, acaba confabulando contra ela que se aproxima perigosamente das armadilhas do regime de significação.

"Ela achava Olímpico muito sabedor das coisas. Ele dizia o que ela nunca tinha ouvido. Uma vez ele falou assim:

— A cara é mais importante do que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo. Você tem cara de quem comeu e não gostou, não aprecio cara triste, vê se muda — e disse uma palavra difícil — vê se muda de expressão.

Ela disse consternada:

— Não sei como se faz outra cara. Mas é só na cara que sou triste porque por dentro eu sou até alegre. É tão bom viver, não é? (Ibidem, 1999, p. 52)

Macabéa levou muito longe seu modo de existir que a transportava para um território de indeterminação. Aos poucos, corajosa, tenta transitar pelo campo da semântica mundana. Corre riscos, pois nesse lugar sua simplicidade parece brutal, dura demais, um elemento inaceitável e desestabilizador da complexidade humana. O maior perigo é de que o seu discurso silencioso seja substituído pelo esforço enorme e em vão de se fazer entender, pois Macabéa só se confirma na sua força mais vital — o indizível.

Olímpico não somente seduz a moça para o domínio da linguagem, como também trata de rotular a sua existência a todo o momento. Tanto assim que, ao ouvir, pela primeira vez o nome *Macabéa*, Olímpico retruca:

"— Me desculpe, mas parece até doença, doença de pele." (Ibidem, 1999, p.43)

Quando Macabéa pede que ele lhe telefone, Olímpico responde:

"— Telefonar para ouvir as tuas bobagens?" (Ibidem, 1999, p.47)

No momento em que Olímpico quis provar que conseguiria suspender Macabéa no ar, ela ficou preocupada com o que os outros poderiam pensar, fazendo o nordestino zombador acrescentar:

"— Magricela esquisita ninguém olha!" (Ibidem, 1999, p.52)

A relação agressiva e desrespeitosa não se resume ao contato com Olímpico. Macabéa comenta a sua vontade de ser artista de cinema com Glória que imediatamente exclama:

"— E você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema".(Ibidem, 1999, p. 53)

Macabéa é acuada pelo poder da significação que não só quer obrigá-la a "ser", mas a ser tudo o que de mais pejorativo possa existir.

"— Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero. Você está ofendida?" (Ibidem, 1999, p.60)

Macabéa aproxima-se do universo do "mesmo" — dimensão administrativa das coisas do mundo que a tudo julga e designa. A fala dessa moça que nunca se preocupou com adequações começa a ser invadida pelo movimento arbitrário da linguagem.

Na relação com os outros personagens, diante da possibilidade de falar e ouvir, seu dito singelo acaba por empoderar a fala eficaz do outro que tudo afirma e comprova. A palavra como justa manifestação de verdade entra em cena para legitimar a preocupação com o autêntico. Macabéa começa a se deixar

arrastar pela temível força da significação que pretende qualificar e definir sua própria existência. Além de Olímpico, os personagens femininos (Glória e Madama Carlota) vão aprofundar a seqüência de maus encontros⁸ de Macabéa, provocando uma reviravolta em sua vida, marcada pelo assédio civilizador de forças brutais.

O conflito se instaura com a resistência de Macabéa. Ela provoca tensão naquele que fala. A sua figuração singela, aliada a toda lógica de “não valor” que carrega, irrita seus interlocutores, pois suas palavras soltas, sem nexos ou coerência destoam das exigências do discurso.

Assim, logo teve fim o namoro com Olímpico.

"Foi então (explosão) que se desmanchou de repente o namoro entre Olímpico e Macabéa. Namoro talvez esquisito mas pelo menos parente de algum amor pálido. Ele avisou-lhe que encontrara outra moça e que esta era Glória. (Explosão) Macabéa bem viu o que aconteceu com Olímpico e Glória: os olhos de ambos se haviam beijado." (Ibidem, 1999, p.60)

"Não se arrependeu um só instante de ter rompido com Macabéa pois seu destino era o de subir para um dia entrar no mundo dos outros. Ele tinha fome de ser outro." (Ibidem, 1999, p. 65)

"Olímpico na verdade não mostrava satisfação nenhuma em namorar Macabéa — é o que descobro agora. Olímpico talvez visse que Macabéa não tinha força de raça, era subproduto. Mas quando ele viu Glória, colega

⁸ Segundo Espinosa, não existe bem ou mal, mas bons e maus encontros. Quando o corpo que nos afeta se compõe com o nosso, a sua capacidade de agir é adicionada a nossa, aumentando nossa potência, conduzindo-nos à alegria. No mau encontro o corpo que se relaciona com o nosso, não é passível de combinação, tendendo a nos decompor, destruir, diminuindo nossa capacidade de agir, levando-nos à tristeza. (Espinosa, 2000).

da Macabéa, sentiu logo que ela tinha classe."(Ibidem, 1999, p. 59)

Glória, colega de trabalho de Macabéa, era a típica mulher despachada que sabe das coisas. Loura de corpo maturado, falante, logo se interessa por Olímpico.

"Apesar de branca tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: "sou carioca da gema!" (Ibidem, 1999, p. 59)

O triângulo Olímpico, Glória e Macabéa estava desfeito, mas não sem provocar sérias conseqüências. Aquela moça que sempre estabeleceu relações de incerteza com o mundo, com as palavras e os objetos começa a se afastar do seu território de impessoalidade e silêncio.

Macabéa está prestes a ser devorada pela palavra do outro, bastando conceder o poder de verdade ao discurso que negligencia, julga e condena. A impaciência na fala de Olímpico exige e tem pressa que as palavras possam exibir a máxima potência de dominação, enquanto Glória preocupa-se em diferenciar-se de Macabéa, pois, tornando-a patética, constrói a si mesma como a pura imagem da nobreza.

"Penalizava-se com Macabéa mas ela que se arranjasse, quem mandava ser tola? E Glória pensava: não tenho nada a ver com ela." (Ibidem, 1999, p. 64)

Certezas são ruidosas. O grito da palavra parece furar o bloqueio de Macabéa. As conversas com a criatura amada passam a ser desejadas com inquietude,

ao mesmo tempo que provocam certo desconforto em Macabéa. Há algo fora de lugar nesse mau encontro com a palavra. Será que Macabéa começava a acreditar na própria consciência? O fato é que Macabéa torna-se mais atenta a tudo aquilo que antes merecia desatenção. Ainda assim, a moça mantinha fidelidade a toda espécie de sutilezas que a tornavam única.

“Embora não tivesse relógio, ou por isso mesmo, gozava o grande tempo. Era supersônica de vida. Ninguém percebia que ela ultrapassava com sua existência a barreira do som. Para as outras pessoas ela não existia”.(Ibidem, 1999, p. 63)

Não há como imaginar o impacto que aquelas forças terríveis poderiam estar provocando ao atravessarem o mundo de Macabéa. Nota-se um sofrimento diluído, espalhado pelo labirinto do corpo, cujos efeitos ultrapassam o quadro de princípio de tuberculose diagnosticado pelo médico.

É Glória quem indaga:

— Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.
— É para eu não me doer.
— Como é que é? Hein? Você se dói?
— Eu me dôo o tempo todo.
— Aonde?
— Dentro, não sei explicar.” (Ibidem, 1999, p.62)

É Glória que vai continuar a desafiar Macabéa na arena do diálogo, tão desconfortável para nordestina. E Macabéa que só sabia falar para alegrar e acalmar a si mesma entra na disputa discursiva. É assim que até o “não refutar” de Macabéa vai se perdendo.

Glória, ladina, pergunta e Macabéa, pela primeira vez, revida:

“— Me desculpe perguntar: ser feia dói?

— Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.

— Eu não sou feia!!!, gritou Glória.

Depois tudo passou e Macabéa continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia.” (Ibidem, 1999, p. 62)

Se a relação com Olímpico de Jesus parecia introduzir Macabéa nos domínios da moral através da palavra consagrada como inteiração entre os amantes, com Glória, a moça passava a um outro nível das relações de poder e engodo. Ela deveria acreditar na existência de um destino.

“— Diga-me uma coisa: você pensa no teu futuro?” (Ibidem, 1999, p. 65)

Macabéa persiste na aventura contra todas as forças que tentam fazer desmoronar a aptidão de “não ser”, sua condição de existência mais necessária. Agora, ela será imediatamente confrontada com a verdade maior — a palavra revelada pelo oráculo, o anúncio do vir a ser.

“Glória, talvez por remorso, disse-lhe:

— Olímpico é meu, mas na certa você arranja outro namorado. Eu digo que ele é meu porque a minha cartomante me disse e eu não quero desobedecer porque ela é médium e nunca erra. Por que você não paga uma consulta e pede pra ela te pôr as cartas?

— É muito caro? (Ibidem, 1999, p. 70)

— Eu lhe empresto. Inclusive madama Carlota também quebra feitiço contra a gente.” (Ibidem, 1999, p. 71)

As palavras abrem seu corpo em espanto

*Tem gente que se assusta com o nome das coisas.
Vocezinha tem medo de palavras⁹ benzinho?
– Tenho, sim, senhora.¹⁰*

Macabéa vai ao encontro de Madama Carlota, no bairro de Olaria, subúrbio do Rio de Janeiro. Ao entrar no apartamento, assustada com a receptividade de madama, “porque faltava-lhe antecedentes de tanto carinho”, Macabéa admirava a sala luxuosa com tantos artigos de plástico, desde flores até o amarelo do sofá. “Estava boquiaberta”.(Ibidem, 1999, p.72)

Mas Macabéa deve despertar para a vida.

Ela está pronta para saber quem é? Será que a nulidade pode deixar de ser o seu charme?

Antes das cartas revelarem seu destino, Madama Carlota conta-lhe uma longa história sobre si mesma, ostentando o valor de ser alguém, ter memória, recordações, opiniões formadas sobre a vida, tudo aquilo que Macabéa não tinha. Carlota prossegue dizendo:

“— Não tenha medo de mim, sua coisinha engraçadinha. Porque quem está ao meu lado, está no mesmo instante, ao lado de Jesus. (...)
— Eu sou fã de Jesus. Sou doízinha por Ele.” (Ibidem, 1999, p. 73)

Madama Carlota conta a Macabéa o quanto era pobre, “comia mal, não tinha roupas boas”, até cair na vida (Ibidem, 1999, p. 74). A saudade dos dentes branquinhos, substituídos pela dentadura, saudade dos homens, em especial, daquele que lhe batia, pois adorava apanhar. E mesmo só tendo contraído sífilis

⁹ Grifo nosso.

¹⁰ (Lispector, 1999, p.75)

uma vez, falava com *glamour* da sua vida fácil, graças à Jesus: “Depois, quando eu já estava ficando meio gorda e perdendo os dentes, é que me tornei caftina.” (Ibidem, 1999,p. 75)

Foi só então que Madama Carlota pediu que Macabéa cortasse o baralho, nele encontraria uma vida, um destino.

“Madama de repente arregalou os olhos”:

— Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror!¹¹
Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim.”(Ibidem, 1999, p.76)

Depois de muito lamentar, assombrada com o infortúnio sem par de Macabéa, “o rosto da madama se acendeu todo iluminado”:

“— Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento que você sair da minha casa!”
(Ibidem, 1999, p. 76)

Nessa altura Macabéa já estava com “uma forte taquicardia”.(...) “Seus olhos estavam arregalados por uma súbita voracidade pelo futuro”.(Ibidem, 1999, p. 77).

Madama ainda lembra a Macabéa que há tempos não colocava cartas tão boas. Alegando sinceridade quanto aos seus presságios, comenta sobre a cliente que acabara de sair de sua sala, enquanto Macabéa esperava. Foi com pesar que madama teve que dizer a sua cliente que ela seria

¹¹ No filme “A hora da estrela”, a diretora Suzana Amaral conserva na íntegra o texto da assombrosa revelação feita por madama Carlota. É digna de nota a interpretação de Carlota feita por Fernanda Montenegro e de Macabéa vivida por Marcélia Cartaxo.

atropelada¹², o que a fez sair da consulta com olhos avermelhados de tanto chorar.

Nessa altura Macabéa estava “meio bêbada, não sabia o que pensava(...) sentia-se tão desorientada como se tivesse lhe acontecido uma infelicidade.” (Ibidem, 1999, p. 78)

O impacto sofrido por Macabéa havia sido enorme. “Madama Carlota havia acertado tudo. Macabéa estava espantada. Só então vira que sua vida era uma miséria.” (Ibidem, 1999, p. 79)

Macabéa é, então apresentada a uma nova existência, onde seria rica e feliz no amor, com direito a usar casaco de pele¹³ em pleno verão carioca.

“Macabéa ficou aturdida sem saber se atravessaria a rua pois **sua vida já estava mudada. E mudada por palavras**¹⁴ — desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa.” (Ibidem, 1999, p. 79)

Madama Carlota utiliza-se do poder de confundir, impressionar, fazer crer na verdade. Ela é a portadora da revelação, pondo-se a manipular as palavras na tentativa derradeira de colocar algo na cabeça de Macabéa. Antes de tudo era necessário injetar uma essência nessa moça, pois para ter um destino, era preciso ser.

“Quando a palavra se torna profética, não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável.” (Blanchot, 2005, p. 114)

¹² Talvez Clarice tenha levado às últimas conseqüências a luta e o desencontro de Macabéa com o poder da palavra, fazendo-a realizar o presságio de amor e fortuna às avessas, substituindo-o pelo vaticínio dirigido à cliente anterior.

¹³ Segundo o oráculo, em breve Macabéa estaria usando um casaco de pele para realçar o seu novo ser.

¹⁴ Grifo nosso.

A narrativa estabelece um movimento de cerco: todos os outros personagens (Rodrigo S. M., Olímpico de Jesus, Glória, o patrão, as companheiras de quarto na pensão, o médico e madama Carlota) fazem de Macabéa uma grande presa. À semelhança de uma caçada, “A hora da estrela” trata dos deslocamentos de fuga de Macabéa, alguém que precisa ser adestrada, amansada, civilizada, capturada. Mais que isso, a história de Macabéa é a de alguém que precisa “ser”.

Essa moça desperta um inesgotável embaraço diante da forma aberrante revelada por sua aparição — um acontecimento sem causa. Macabéa é o próprio desacordo com as coisas que “são” no mundo. Maca é abalo único provocado por uma existência anônima e errática que suscita estranha perplexidade. Ela guarda o segredo absoluto de não esconder nada.

Desde que o triângulo Olímpico, Glória e Carlota entra em ação na narrativa, fecha-se o cerco, Macabéa começa a ser encurralada. O pacto com o invisível, o segredo, principal refúgio e arma da nordestina está prestes a ser substituído por uma perigosa aproximação com as forças mundanas. Macabéa, sem filtro, passa a ser invadida pelo ruído mais pesado do mundo. Dominada por certo transe, Macabéa parece acreditar ter algum dever a cumprir: descobrir o seu destino.

O canto frio da razão obcecado pelo reconhecimento correto de todas as coisas não dissipa a potência do silêncio, do vazio, das forças do fora. Somente a desrazão oracular e suas forças tentaculares permitem que o vazio seja trocado por um destino.

O momento da nudez de Macabéa ocorre diante da fala do futuro proferida por madama Carlota. O ser e o não ser, o preenchimento e o vazio, Macabéa se debate, agonizante. O excesso do verbo ser na voz da cartomante desconcerta, assusta, descompensa Macabéa, porque faz com que outras forças se rebelem dentro dela, ao serem acionadas por um discurso tão poderoso.

As palavras abrem seu corpo em espanto. Macabéa entra em total descompasso. O que ela ouviu ali não foi uma voz, mas uma força que a rasgou por dentro com a brutalidade da definição.

A cartomante faz desmoronar a noção de não ser em Macabéa. O esparso e descontínuo não resistem ao dom de nomear, arbitrar sentidos à realidade. Designar da forma mais conveniente o que é impede que se permaneça inacessível. Assim, o verbo ser fazia parte dos últimos momentos de sua vida.

“Era uma maldita e não sabia. Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou”. (Ibidem, 1999, p.84)

O poder da palavra enfrenta a potência do silêncio numa batalha surda que deixa Macabéa aturdida, não tardando para que as forças da impessoalidade viessem recolhê-la ao vazio. A morte de Macabéa é produto do combate entre a força da palavra e a potência do silêncio, sua arma mais incrível. “(...) quando se conquista uma potência, ela pode ser potente demais para a própria pessoa e ela acaba não suportando.” (Deleuze, 1989)

Maldita, alvo de escárnio, Macabéa investe todo seu empenho em resistir, até os limites do possível. O que há de bizarro nessa resistência é uma empreitada rigorosa em direção ao “não ser”. Algo que ela faz sem alarde, protesto ou impaciência. Resistir a qualquer essencialização é o que faz reluzir o imperceptível, brilhar o insondável, forças sonegadas em cada um de nós, por demonstrar fraqueza ou covardia diante do mundo. Mas a fuga traçada por Macabéa não implica evasão, mas uma trajetória criativa, uma saída inimaginável para a vida.

Nos últimos suspiros, Macabéa permanece infiel às forças de dominação. Os murmúrios que lhe foram oferecidos como verdade pelo oráculo, são devolvidos ao mundo como última golfada de sangue na sargeta. Sua morte é mansa, revelando a grandeza do corpo com o qual experimentou o mundo. “Ela estava livre de si e de nós.” (Lispector, 1999, p.86).

Fora de qualquer clichê. Como interpretá-la, entendê-la? Macabéa põe em ação a inércia, o não pertencimento e o não ser. Em seus poucos movimentos constrói uma insurreição silenciosa. Nada na vida dessa moça ocorre sem perigo. Ela traça uma linha de desacordo, estando dentro e fora do mundo, entre tudo o que é e o que não é, por onde caminha, num percurso de errância absolutamente singular. A fronteira é seu lugar de aventura e repouso, Macabéa está entre o dentro (mundo sedento por adequá-la) e o fora¹⁵.

Buscar conforto junto a mais pura dispersão permite celebrar a ambição majestosa do nada. Mas a ausência de si em Macabéa não coincide com uma renúncia ao mundo. Macabéa permanece fazendo trocas, resistindo aos maus encontros, tendo fios de felicidade e prazeres instantâneos. Isto é o que a torna um acontecimento extraordinário, a emergência de uma outra sensibilidade.

Abismo, corpo precipício que torna a narrativa clariceana incerta, Macabéa conta algo sobre o inacessível. Por isso, o narrador duvida da realidade que quer contar. Porque é impossível apreendê-la, pois Macabéa se atira em uma queda inconclusa, sem profundidade, anônima, contente, embriagada. Ela é a tradução da delicadeza essencial.

Sua resistência tão doce, quase patética nos faz desacreditar de nossa própria existência. É preciso proteger-se desta criatura que deixa tudo que o mundo sabe à deriva. É preciso nomeá-la incapaz, infeliz e estúpida, pois essa moça comanda toda força capaz de romper a lógica finalística do saber e do poder.

“Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado por sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém.” (Lispector, 1999, p. 68)

A morte de Macabéa revela o bem mais precioso a uma vida, tudo aquilo de que foi capaz.

¹⁵ O fora aqui deve ser entendido como lugar irreal, impessoal, inumano, de acolhimento do provisório.

EXISTIR DE OUTRA MANEIRA

Explorar um universo de potências em oposição à debilidade atribuída aos pobres nos leva a problematizar a vida, tal qual a experimentamos, sentimos e pensamos; uma vida que nos aflige ao extremo e remete a caminhos irregulares e surpreendentes. Tais questões apontam para uma trajetória de pesquisa cuja visão da sociedade é constituída por fluxos e relações de forças num mundo atravessado por afetos e paixões. Tocar a vida, pensar nela, sentir seus limites e virtualidades não significa “descobrir o que está escondido, mas sim tornar visível o que precisamente é visível – ou seja, fazer aparecer o que está tão próximo, tão imediato, o que está tão intimamente ligado a nós mesmos que, em função disso, não o percebemos.” (Foucault, 2004, p.44).

Discutir os pobres possibilitou transitar rumo ao encontro com o homem incivilizável, uma criatura sem finalidade, mas que não tenta se juntar ao mundo moral, doloroso e artificial. Ele escapa à vida “útil” e maquinal da comunidade de seres que lhe precedem. Essa força de “incivilização” ousa abandonar os apelos que nos comandam a ser. Para ele, viver deve passar pela coragem de liberar as forças da vida, superar a forma-homem aprisionada e submetida por padrões morais e práticas sociais que formatam um sujeito patético, passivo diante do encarceramento e putrefação da vida. Esse homem é constituído por um constante devir, um contínuo jogo de forças. Ele vibra e pulsa, porque se encontra em permanente processo de criação dirigido pela vontade de potência.

Nesse cenário de duras lutas contra formas de vida tão desprezíveis esse homem abissal sabe que é preciso fazer irromper uma ética, concebida a partir do vigor da criação. Somente uma ética criadora é capaz de quebrar a modelagem do sujeito, torná-lo inventor, autônomo, apto a criar novas sensações, modos de agir, pensar, experimentar o próprio corpo, intensificando e explorando todas as suas possibilidades.

O trabalho de instituir novos sentidos é árduo. Ele pode suscitar riscos e perigos, devendo arregimentar uma extraordinária capacidade de resistência que não

se limita apenas a protestos e negações na dimensão do “mesmo”, no interior da ordem. Instituir valores, transvalorar é algo atordoante, excepcional que conduz à invenção de estratégias, atalhos, metamorfoses que devem levar ao fortalecimento das forças criativas. Resistir é, então, afirmar o gesto criador como singularidade irreduzível, como forma de não permitir que nos tornemos apenas um fragmento amansado pela civilização.

Os personagens aqui apresentados cumprem a função de arrancar o sujeito da rede de classificações “verdadeiras”, da padronização dos sentidos, do molde das relações tão carregadas de promessas de destruição. Carlitos, Gabriela e Macabéa são a expressão de potências de vida que configuram um novo regime de experimentação sobre o qual se constrói um sujeito ético, político, sensível, emocionante, anárquico e vital.

Ao acompanhar o percurso dos personagens, não se trata apenas de apontar ou criticar a acidez do mundo social que os atravessa, mas rejeitar uma ordem moral cujo atributo principal é o de conservar, perpetuar modelos de vida sem qualquer fôlego para criar. O mais importante é sublinhar que os personagens nos revelam a possibilidade de novos modos de vida, onde criar é fator vital de afirmação da existência. A vida, então, supera e se distingue da noção de sobrevivência, utilizada de forma tão equivocada para pensar a questão social. Assim, desloca-se a centralidade do problema da origem social dos personagens para as inesperadas formas encontradas por eles de resistir aos duros bloqueios provenientes do processo de dominação. A pobreza perde sua força descomunal que espetaculariza e destrói, quando em contato com potências de vida.

Os personagens ilustram o que significa viver sob lógicas inteiramente distintas daquelas que a subjetividade moderna nos propõe. Eles não sabem nem querem se comportar socialmente. Comer, sentir, pensar, andar, vestir-se, amar não são sentenças fixas nem constituem modelos imutáveis diante da

constatação de que é tão necessário quanto possível existir de outra maneira. Os personagens nos mostram que não é preciso ser intelectual, artista, rico ou pobre para subverter a existência fria e embolorada que os submete. Trata-se de exercitar a capacidade de constituir-se a si mesmo, esculpindo com arte a própria vitalidade e estabelecendo uma relação de maior honestidade com a vida.

Unidos por extremos, os personagens não têm nascente ou poente, andam pelo meio num território existencial de desobediência, ousadia e liberdade inesgotáveis. Nada mais inquietante do que acompanhar a performance errática dessas criaturas e sua capacidade extrema de singularização. São nômades que trilham caminhos de surgir, desaparecer, abandonar-se a si mesmos, reencontrar-se e perder-se. Sem temer a queda constante, atiram-se ao desabar do mundo e ressurgem como exploradores do caos, criadores de novos modos de vida. Traçam rotas que não cedem lugar ao imobilismo causado pelo medo. Não conseguir se enquadrar às normas, envergonhar-se ou temer o ridículo não os detém. O ridículo pode ser uma arma, um disfarce, como nos mostra Carlitos. Toda coragem, aqui, deve ousar enfrentar a dificuldade extrema sem olhar para trás, superando o pior sempre, mas sem recalques. É assim que nenhum dos personagens vive sob a lógica do ressentimento. Isso é o que os impede de mergulhar na autopiedade ou de bradar por vingança diante de uma condição social tão desfavorável.

Perseverando rumo a novas direções, os personagens traçam diferentes linhas de vida, abrindo contornos mais dignos, invisíveis, súbitos e impensáveis para a vida. Por vezes, entregam-se ao absurdo, como Carlitos faminto, ao preparar as próprias botas para degustação ou como Macabéa fascinada pelo desejo de comer um pote de creme de beleza. Para eles, o mundo abre-se numa perspectiva de ressignificações indispensáveis, mas extravagantes aos nossos olhos tão habituados a juízos corretos e estáveis. Em sua discreta simplicidade, eles nos convidam a demolir as bases fixas e cheias de certeza das nossas fantasias engessadas por formas de agir, sentir e pensar tão iguais.

A luminosa solidão de Macabéa, a miséria irreverente de Carlitos, a polifonia dos prazeres em Gabriela, tudo isso define o direito de diferir, de se descolar de si mesmo, desprender-se de uma identidade própria e construir uma vida delicada e híbrida no registro dos encontros. Essa mistura de forças e fraquezas, de resistência e criação tem poder de recusa sobre as falsas consolações do mundo, instaurando um magnífico campo de superação no enfrentamento dos códigos dominantes.

O corpo, seus signos e possibilidades aparecem aqui como questão intrínseca ao regime de experimentação traçado pelos personagens. Ao contrário de um corpo impedido, ocultado, atado a modelos e condutas saudáveis, sob a permanente ameaça de decomposição, abre-se novas formas de experimentar a corporalidade. A vida pode ser explorada, sentida, pensada com o corpo. Cada fração corporal é capaz de expandir e provocar mais vida. É o corpo distinguindo-se da representação de algo, o corpo que não se limita a rótulos de bonito, feio ou sexuado. Permitir à liberação das potentes forças corporais passa a ser uma aventura de exuberante plasticidade. É assim com Macabéa e seu corpo brando, uma composição com a fragilidade que se insinua e prolonga na leveza e invisibilidade. Esse corpo imponderável abre as portas para a potência do silêncio que requer uma outra fala, uma nova escuta, num mundo somente seu, para sempre, a ser inventado. Assim, ela se recria a todo tempo e escapa à tormenta dos brutais processos designativos. Macabéa não deseja compreender a mundanidade nem ser abrangida por ela. Somente um corpo fechado à lógica do saber poderia afastá-la de qualquer arbítrio. Apenas um corpo tão sutil pode transportá-la por caminhos tênues, tornando poderosa e fugaz sua resistência. Numa outra direção, é na superfície do corpo que finge, corre, pula e escapa, que surge a potência de expansão em Carlitos. O corpo maximiza, dialoga e enlouquece o próprio movimento. Diante desse corpo tão potente, o pensamento é enganado pela astúcia corporal. O corpo do vagabundo experimenta, ousa, cresce, afina e sustenta toda ordem de metamorfoses. Corpo de improviso, labirinto primoroso na aventura de se perder, mas nada pode ser mais venturoso do que explorar a

deriva de um corpo pleno, eis o desafio de Gabriela. O corpo confunde, excita, revira prazeres e sensações. Corpo que exprime, realiza e ultrapassa os signos do belo e jamais hesita alucinar de desejo pela vida.

Não apenas todos os personagens constituem-se a partir de uma outra corporalidade, como demonstram uma espetacular capacidade de desenraizar-se da condição de pobreza. Não há submissão ao mundo material ou moral, se resiste a tudo que tenta subtrair. É assim a assimetria que nos conduz a Carlitos, ela leva ao abandono de uma idéia prévia de homem. Sem medo de possuir qualquer atributo socialmente esperado, Charlot é atrevido por desconhecer o fracasso social. A vida sempre acontece para além da privação. Nos passos de uma vida ética e bela, ele se exercita na multiplicidade de si. Outrar-se é sua condição plural de existência. Divergir e diferir de si, permitir mutações que convidem a viver o novo, os outramentos combinam infinitas perspectivas de experimentar o mundo. Desatento a modelos, o vagabundo seduz ao exhibir uma extraordinária capacidade de inventar a superação. Numa outra direção, imagina-se porque ninguém poderia ousar compreender Macabéa, distraída e pacífica de si. Acima de qualquer interpretação, ela passa ao largo da memória repisada da dor, desconhece a auto-vitimação e o sofrimento que querem lhe impor. Deslizando num plano de ausências, paira sobre as verdades do mundo. Apenas um sopro inaudito parece conduzi-la como força mínima suficiente capaz de neutralizar o poder dos códigos hegemônicos. Ela cria saberes próprios, repletos de sentidos frouxos e leves. Longe das densidades morais, ela vibra numa cadência sóbria e instantânea. Finalmente, compreende-se porque Gabriela encontra-se imersa numa tórrida paixão pela vida, trazendo à tona novas forças, liberando as múltiplas conexões do desejo. A relação de extrema claridade que estabelece com o corpo fortalece, assegura e destrói temores, dúvidas e proibições. É possível reconhecer o quanto as tramas da satisfação são capazes de tornar toda privação diluída, superada, excedida por uma vontade perturbadora de vida. Arejando sentidos, percorrendo intensidades, Gabriela faz do prazer sua condição de existir.

Como um caleidoscópio de possibilidades, os personagens nos invadem com uma perspectiva de vida infinitamente generosa. Existir de outra maneira — ser, ter, ver, dar, experimentar, sentir. Multiplicar virtualidades. Carlitos, Macabéa e Gabriela não são apenas atormentados viajantes que ultrapassam radicalmente barreiras de comedimento e delírio. Eles são criadores de uma outra sabedoria que devolve agilidade à vida nos revelando um segredo estimulante: ninguém sabe até onde uma potência pode nos levar.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barrozo de. *Mulheres Claricianas: imagens amorosas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*. Record: Rio de Janeiro, 2004.

BAZIN, André. *Charles Chaplin*. São Paulo: Marigo, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebello. Foucault e Deleuze em co-participação intelectual. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luis; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze*. Ressonâncias nietzscheanas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002

CERQUEIRA, Monique Borba. Pobres e pobreza. Por uma ética de afirmação da vida. *Boletim do Instituto de Saúde*, n.32, abril, 2004.

CHAR, René. La parole en archipel. In: *Oeuvres Completes*. Paris: Gallimard, 1983, p. 369.

CRAGNOLINI, Mónica. Estranhos ensinamentos: Nietzsche-Deleuze. *Educação & Sociedade*, Campinas, 2005, v.26, n.93, p.1195-1203, set./dec. 2005.

CUNHA, Isabel Ferin. A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal. Biblioteca online de ciências e comunicação, 2003. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 10 out. 2005.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Vega, s/d.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Sete horas de entrevista para TV, concedida à Claire Parnet, em 1989. Tradução por Bernardo Rieux. Disponível em: <http://www.oestrangeiro.net> . Acesso em: 06 set. 2005.

_____. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol.3. São Paulo: Editora 34, 1999.

EISENSTEIN, Sérguei. Carlitos, o Garoto. In: CONY, Carlos Heitor. *Chaplin, ensaio-ontologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

ESCOBAR, Carlos Henrique. (org.) Michel Foucault. *O Dossier. Últimas Entrevistas*. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

ESPINOSA, Baruch. Ética. In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie. Tradução por Wanderson Flor do Nascimento. Entrevista de Michel Foucault concedida a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no *Gai Pied*, n.25, abr. 1981. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/amitie.html>. Acesso em: 12 set. 2005.

_____. Entretien avec Hubert L. Dreyfus et Paul Rabinow. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, un parcours philosophique*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Verdade, poder e si mesmo. In: *Ditos e escritos, Ética, Sexualidade, Política*, vol V. São Paulo: Forense Universitária, 2004.

_____. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. Tradução por Wanderson Flor do Nascimento. Verve. São Paulo, 2004b, n.5 (maio de 2004), p.268.

GATTAI, Zélia. *Le temps de enfants*. Paris: Éditions Ramsay, 1996.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.

KAFKA, Franz. *O silêncio das sereias*. Folha de São Paulo, São Paulo, 06 mai.1984.

LINS, Daniel. Clarice Lispector: a escrita bailarina. In: LINS, Daniel e PELBART, Peter Pál (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: Bárbaros e Civilizados*. São Paulo: Anna Blume, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOLLAT, Michel. *Os Pobres na Idade Média*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

NANCY, Jean-Luc. Dobra deleuzeana do pensamento. In: ALIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo, Editora 34, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim Falou Zaratustra. In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. *Fragmentos do Espólio*, julho de 1882 a inverno de 1883/1884. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004a.

_____. *Genealogia da Moral*. Tradução por Paulo César de Souza. Uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

_____. *A Gaia Ciência*. Tradução por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.

_____. *Além do bem e do mal*. Tradução por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *Ecce Homo*. Como alguém se torna o que é. Tradução por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

PERRUSI, Martha Solange. Filosofia... Arte... Vida! In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze*. Pensamento Nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Landy, 2006.

_____. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Margem de Manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

TAVARES, Paulo. *Criaturas de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível. In: ALIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo, Editora 34, 2000.

_____. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: versão eletrônica Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, IFCH-UNICAMP, 2004.

BIBLIOGRAFIA DE FILMES

À UMA da madrugada. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: Media Group, DVD Vídeo, 1916, versão original: One A. M.

O CONDE. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: Media Group, DVD Vídeo, 1916, versão original: The Count.

O BOMBEIRO. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: Media Group, DVD Vídeo, 1916, versão original: The Fireman.

O FALSO gerente. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: Media Group, DVD Vídeo, 1916, versão original: The floorwalker.

CASA de Penhores. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: Media Group, DVD Vídeo, 1916, versão original: The Pawnshop.

CARLITOS no estúdio. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: Media Group, DVD Vídeo, 1916, versão original: Behind the Screen.

SOBRE RODAS. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: Media Group, DVD Vídeo, 1916, versão original: The Rink.

RUA da paz. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: Media Group, DVD Vídeo, 1917, versão original: Easy Street.

VIDA de cachorro. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1918, versão original: A Dog's Life.

OMBROS, armas. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1918, versão original: Shoulder Arms.

IDÍLIO, Campestre. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1919, versão original: Sunnyside.

UM DIA de prazer. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1919, versão original: A day's pleasure.

CLÁSSICOS vadios. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1921, versão original: The Idle Class.

OS OCIOSOS. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: Rhythm Blues, The Chaplin Collection, DVD Vídeo, 1921.

O GAROTO. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1921, versão original The Kid, DVD duplo.

DIA de pagamento. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1922, versão original: Pay Day.

PASTOR de almas. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1923, versão original: The Pilgrim.

EM BUSCA do ouro. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1925, versão original The golden rush, DVD duplo.

O CIRCO. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: Reproduzido pela Editora Barcelona, DVD Vídeo, 1928, versão original The Circus.

LUZES da cidade. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1931, versão original City Lights, DVD duplo.

TEMPOS modernos. Dirigido por Charles Chaplin. EUA: MK2, DVD Vídeo, 1936, versão original Modern Times, DVD duplo.

GABRIELA. Dirigido por Bruno Barreto. São Paulo: Playarte Home Vídeo, 1982, (98 min.).

A HORA da estrela. Dirigido por Suzana Amaral. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas/Embrafilme, 1986, versão legendada para o inglês: The hour of the star (96 min.).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)