

CINEMA BRASILEIRO E PINTURA: HIPERMIDIALIDADE E NARRAÇÃO EM O ENFERMEIRO (1999) DE MAURO FARIAS

Acir Dias da Silva¹

RESUMO: Os diálogos entre filme, conto e tela sempre nos permitem caminhar pela multiplicidade de elementos que convidam o nosso olhar e memória à reflexão. O presente artigo busca compreender as intersecções dos dizeres artísticos e a construção de signos imagéticos na Pintura e no Cinema. Para isso, pautaremos-nos em uma leitura crítico-analítica do filme O Enfermeiro (1999), de Mauro Farias, baseada em obra literária de mesmo nome, de Machado de Assis. A investigação da construção das personagens a partir dos signos imagéticos no cinema servirá de base para um posterior levantamento iconográfico de signos representativos das figuras do “velho” e do “enfermeiro” e sua construção, encontradas também nas obras de Caravaggio e Rembrandt.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura; Cinema; Machado de Assis.

BRAZILIAN CINEMA AND PAINTING: HYPERMEDIALITY AND NARRATIVE IN “O ENFERMEIRO” (1999) BY MAURO FARIAS

ABSTRACT: The dialogues among film, tales and screen have always allowed us to walk through the multiplicity of elements that invite our gaze and memory to think about them. Thus, this paper aims at perceiving the intersections of artistic sayings and the construction of imagery signs in Painting and Cinema. Therefore, we will be guided by a critical-analytical reading of the film “O Enfermeiro” (1999), written by Mauro Farias, based on a literary work of the same name, by Machado de Assis. The investigation concerning characters’ creation from imagetive signs in cinema will serve as a basis for a future iconographic survey of signs representing the images of the “old man” and the “nurse” and their construction, which can also be observed Caravaggio and Rembrandt masterpieces.

KEYWORDS: Painting; Cinema; Machado de Assis.

¹ Professor associado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste) e professor do Programa de Pós-Graduação Letras: Linguagem e Sociedade. E-mail: acirdias@yahoo.com.br

O presente estudo visa encarar o cinema como artefato histórico que se utiliza da literatura e de outras artes, como a pintura, para transformar as relações culturais. Neste sentido, é importante percebê-lo como simulação da perspectiva que, de acordo com Almeida (1999, p. 141), “como uma virtude artística e científica, governa a educação visual contemporânea e, em estética e política, reconstrói, à sua maneira, a história de homens e sociedades”. Contos e filmes são as perspectivas do escritor através da câmera do cineasta.

E em se tratando de construção de homens e sociedades, nada mais justo do que se pensar em Literatura. E quando se pensa em Literatura, Machado de Assis, um dos expoentes da Literatura Brasileira, foi um escritor peculiar que, com ironia fina e agudeza de percepção, engendrou enredos e análises psicológicas famosas na história da nossa Literatura.

A originalidade do seu estilo pode ser percebida no conto *O Enfermeiro*, publicado em 1896, no livro *Várias Histórias*. Conto este que, interpretado pelo cineasta Mauro Farias, em 1999, deu origem a um filme de mesmo nome. Apesar de homônimos, no entanto, é a distinção entre as duas linguagens, que propõem as diferentes perspectivas com que encaram a temática cineasta e o escritor.

No conto, o enredo quase perde a importância para a forma de descrever de Machado de Assis. Há uma ênfase na forma e na análise psicológica das personagens, que são essencialmente descritivas (...). A personagem de Procópio, o enfermeiro, por exemplo, desde o começo da narrativa literária, mantém-se como narrador-personagem, mantendo-se como focalizador das ações, ao passo que na narrativa fílmica, não há como deixar à vista somente a perspectiva de Procópio, já que outros personagens são inseridos na trama para dar vida ao enredo, como o vigário, o médico, o tabelião, os escravos - personagens esses que são somente citados no decorrer do conto como componentes do personagem “sociedade”. Ao passo que, no conto trava-se um conflito Procópio x Coronel Felisberto/ Enfermeiro x Velho, no curta-metragem quase constrói-se um conflito Procópio x Coronel Felisberto x Sociedade (DIAS; FANK, 2008, p. 5).

O conto, substancialmente descritivo, narrado pela personagem de Procópio, carrega nas suas descrições a perspectiva dessa personagem, que constrói e reconstrói a imagem do velho Coronel Felisberto, assim como constrói e reconstrói também a sociedade que o entorna e que, ao final do enredo, parece julgá-lo. O cineasta, ao ler o conto em seu filme, subverte a narração de Machado, apesar de usá-la (em primeira pessoa) em trechos do filme, reconstituindo a imagem, ao construir a imagem do velho, também do narrador-personagem, que é visto não mais sob as suas palavras, mas sob o olhar de um cineasta.

E como sabemos, enquanto o escritor “ao descrever e narrar, trabalha com signos verbais, suscitando ao leitor a criação de imagens, ao diretor cabe trabalhar com elementos concretos de mundo, criando e recriando signos verbais e construindo imagens” (DIAS; FANK, 2008, p. 4). E as imagens - afinal, somos a nossa memória - são suscitadas de experiências, vivências, leituras de mundo individuais, refletidas nas produções.

FILME E TELAS: A PERSPECTIVA DOS PINTORES SOB A LUZ DE QUEM FILMA

Memória: é ela quem une as passagens e locais do tempo que se entrecruzam para formar as imagens significativas que exprimem a realidade tanto no cinema, quanto nas outras artes.

O cinema, por constituir-se de signos, tenta exprimir a realidade “conversando” com as reminiscências e conservando-as, na medida em que elas conservam a forma com que o cineasta quer comunicar, tudo isso por meio da Perspectiva²:

(...) uma particular maneira de representar a natureza, homens, locais e objetos - em semelhança formal com as coisas vistas no mundo real - será a representação política de imagens dominantes no que chamamos de mundo ocidental. Sob a idéia de ‘imitação da natureza’, é um processo histórico de apropriação estética do natural observável, homens e sua vida social. Um processo ininterrupto de naturalização do real que, captará o mundo sensível, contínuo e inteiro e o devolverá em estruturas organizadas, descontínuas, estáveis, matemáticas (ALMEIDA, 1999, p. 139).

A figura do velho, por exemplo, na obra cinematográfica, chega a ser caricata, que parece estúrdia, como se observa na Figura 1. Corporifica-se aqui a imagem corrente do velho “rabugento”, “estúrdio”, como descreve Machado no conto, “exigente”, uma imagem mais realista, como pede o próprio cinema. A figura do velho é definida na identidade que o perseguirá durante o desenrolar da narrativa fílmica, lida, pelo cineasta, no conto, quando foi descrita por Procópio, a personagem-narradora. O próprio tom pejorativo do signo “velho” reforça o estereótipo do velho “turrão”.

Nota-se a presença da figura do “velho”, recorrentemente representado por Rembrandt³, como nota-se na Figura 2. Há claras diferenças formais entre as duas imagens, mas a posição enviesada e a bengala rente ao corpo mantêm-se. Bengala essa que, apesar de pouco citada no conto, aparece frequentemente no filme, reforçando seu caráter fálico e, como veremos adiante, patriarcal.

A imagem “*Figura de velho*” traz, indubitavelmente, um ar mais pesado, no que diz respeito ao vestuário e às próprias características formais, em contraponto à figura do velho, retratada pelo cineasta que, ambientada no Brasil, veste-se de maneira mais leve e é, em toda a sua forma, mais clara. Ao mesmo passo que características formais distanciam-se e invertem-se as noções de descrição. O “velho” ambientado no ambiente mais claro é o que carrega, como conflito interior, o que há de mais negro; ao passo que o “velho” no ambiente mais escuro de Rembrandt traz certa dignidade, tristeza e tranquilidade próprias. A luz que emana do centro da tela parece emanar do interior do próprio retratado, uma espécie de iluminação espiritual.

2 Perspectiva, para Almeida, seria parte de um programa ideológico burguês, que, desde a Renascença, quando modifica o campo da percepção ao tornar a pintura mais real, mais natural e ‘parecida’ com o objeto representado, tem dominado a estrutura básica de representação visual, reforçada pelo advento das câmeras fotográficas e de vídeo.

3 Rembrandt, exímio pintor de cenas bíblicas, também ficou conhecido por retratar velhos e pintar autorretratos, nos quais retratava-se como velho. A versão inicial do presente trabalho foi desenvolvida como iniciação científica por Julie Fank no curso de letras na Unioeste em 2009. Como orientador, registro os meus agradecimentos.

Figura 1 - Fotograma do Filme O Enfermeiro - momento em que Procópio conhece Coronel Felisberto, a câmera mostra a visão de Procópio, do “velho”



Fonte: frame do filme *O Enfermeiro* (1999)

A unidade que carrega a tela de Rembrandt, reforçada pela luz centralizada no quadro, já não é sentida no fotograma do filme, que, ambientado no exterior da casa, não comunica o mesmo que comunicam as cenas ambientadas no interior da casa: repreensão, tensão e conflito, a partir de cenas escuras que reforçam constantemente o claro x escuro, quisto e pintado por Rembrandt e Caravaggio⁴.

Percebe-se também, nesse mesmo velho, uma figura forte do poder, “coisificado” na bengala, apoio permanente do Coronel Felisberto durante todo o filme, com a qual ele agride Procópio. A bengala remete-nos claramente à função dos cetros utilizados no período da monarquia.

⁴ Conhecido por retratar o aspecto mundano dos eventos bíblicos, o pintor italiano foi considerado barroco e soube como poucos, transmitir o interior humano.

Figura 2 - “Figura de velho”, 1645, Harmensz van Rijn Rembrandt (1606- 1669), óleo sobre tela, 128x112 cm.



Fonte: <https://gulbenkian.pt/museu/works_museu/figura-de-velho/>

Figura 3 - Fragmento do Filme *O Enfermeiro* - momento de conflito entre Procópio e Coronel Felisberto, a câmera mostra a visão do cineasta (3ª pessoa)



Fonte: frame do filme *O Enfermeiro* (1999)

Nas cenas de conflito no filme, ela serve também como servia a espada aos personagens de Caravaggio, em pinturas observadas: instrumento de luta. Os contrastes de luz e cor, talvez emprestados de Caravaggio, principalmente nas cenas de conflito, evidenciam também a forte

figura do Enfermeiro, que representa o jovem, o filho, aquele que trata o velho, paradoxalmente aos momentos de arrependimento, com “mansidão e caridade”. Essa figura, constantemente iluminada com a luz clara, no centro das cenas, nos lembra telas dos pintores barrocos que também evidenciam a figura do filho sacrificado pelo pai – *O sacrifício de Abraão* (Rembrandt - 1635) e *O sacrifício de Isaac* (Caravaggio - 1603), Figura 4, e nos permite uma analogia à tela: a figura forte do filho sendo sacrificado pelo pai para a posterior recompensa. O choque de relações e o confronto constante mostram as constantes tensões entre a figura do “pai” e a figura do “filho”, a figura do “velho” e a figura do “novo”, o conflito de gerações e o ciclo de vida que o filme representa.

Enquanto Isaac é levado por Abraão ao alto da montanha para ser morto com a espada, Procópio é constantemente maltratado e “flagelado” com a bengala do Coronel Felisberto. A maior prova de fé de Abraão assemelha-se também à maior prova de fé de Procópio, que deve tratar o “velho” constantemente com mansidão e caridade.

Figura 4 - “O sacrifício de Isaac”, 1603, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), óleo sobre tela.



Fonte: ALPERS Svetlana. O Projeto de Rembrandt. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

As figuras fortes do pai e do filho lembram-nos também dos sacrifícios pelos quais passou Jesus, para ter a recompensa do Pai. Os momentos de agonia, dor, flagelo, sofrimento, vulnerabilidade, agonia, sacrifício levariam a uma espécie de santificação, além de uma recompensa. A recompensa corporificada no filme e no conto é nada mais do que a riqueza do Coronel, figura do Pai que, por sua vez, leva Procópio novamente ao sofrimento, à agonia, estabelecendo não mais um conflito com o “pai”, mas com a sociedade.

UM CONVITE À INTERPRETAÇÃO

Paradoxalmente, pintura e cinema entrecruzam-se na obra filmica *O Enfermeiro*. A unidade constituída pelo direcionamento da luz retoma aspectos formais de obras pictóricas que formulam, por sua vez, uma memória social.

Mais do que uma fotografia, nota-se neste filme uma preocupação especial com a luz, que o aproxima tanto da pintura. É a relação que se estabelece entre a luz e objetos filmados que, mais que a cor, revela muito das relações constituídas na obra de Mauro Farias. A luz, aqui figurada como engenho dramático, confere à obra os mínimos sinais que revelam o diálogo com a pintura. Mas o filme não tenta pintar o que lê. O cinema não quer uma mesma percepção da pintura: fixa e imóvel. Cinema é movimento...

Como nos orienta Bazin (1992, p. 204): “é desfigurando a obra, destruindo seus contornos e atacando a sua própria essência que o filme a obriga a revelar algumas das suas virtualidades secretas”. E é nesse sentido então que monta Mauro Farias sua leitura de Machado de Assis: “destruindo” o velho de Rembrandt, para construir no ecrã um velho próprio, um velho aristocrata, um velho insuportável e realista; e “constrói” uma relação tal entre paciente e enfermeiro, velho e jovem, que quase se assemelha as de pai e filho, presentes nas obras de Caravaggio, como quando esse retrata o velho Abraão e Isaac.

O cineasta vai além: com a luz direcionada, define o olhar do espectador, que, junto com Procópio maldiz e sente repulsa pelo “velho”, e depois, ao mesmo tempo, que santifica e idealiza o jovem, pelos sacrifícios pelos quais passa, dá lugar aos olhos da sociedade, que também julga aquele que se aproveita da herança de quem matou.

É a nossa memória que serve como espelho social, como moldura de uma percepção instituída: a perspectiva. Direcionada pelo diretor, “a luz, mais precisamente a iluminação, é um poderoso meio dramático e expressivo; mas também engenho e pensamento” (AUMONT, 2004, p. 178). É o cinema como eco de uma voz outra, superior à cronologia, que lhe dá permissão para fundir tela e moldura, imagem e literatura.

NARRAÇÃO DIRETA E QUADROS FIXOS

Já é naturalizado que um filme é constituído de imagens, sons, movimento, um conjunto de formas artísticas desenvolvidas pelo homem de forma técnica e artificial. O cinema pode utilizar, como a base estética da sua dramaturgia, não apenas a estática do corpo humano e a dinâmica de sua ação e comportamento, mas um diapasão infinitamente mais amplo, que reflete o movimento abrangente e os sentimentos variados do homem. Não se trata apenas de material para descrever a ação e o comportamento do homem pelo cinema, mas de uma estrutura de composição sobre a qual é distribuído um reflexo consciente e experimentado do mundo e da realidade (EISENSTEIN, 1990, p. 164).

Para Eisenstein (1990), o cinema é *arte genuinamente sintética* porque engloba todas as outras artes, tais como a pintura, escultura, literatura. O cinema, portanto, mobiliza um maior número de percepções do que qualquer outra forma artística, mas as percepções são falsas, ou melhor, “a atividade de percepção nele é real (o cinema não é uma fantasia), mas o percebido não é realmente o objeto, é sua sombra, seu fantasma, seu dublê, sua réplica, em uma nova espécie de espelho” (METZ, 1980, p. 58).

A linguagem cinematográfica é composta pela escolha e seleção dos modos de filmar e montar o filme. Sendo assim, “um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real” (BERNARDET, 1981, p. 37).

O cinema não pode ser considerado reprodução do real. Ele serve, como diz Metz (1972), para criar obras e não para a comunicação cotidiana, diferentemente da linguagem escrita que pode ser literária ou não.

As linguagens híbridas de Bacurau no cinema e da literatura são duas formas diversas da arte da narrativa em constante transformação. No cinema, essa transformação ocorre de duas maneiras: pela tecnologia e suas múltiplas possibilidades (efeitos especiais, tomadas, luzes), e pelos diferentes modos de se narrar uma história. Neste caso, é quando o cinema mais se aproxima da literatura contemporânea.

No cinema, segundo Eisenstein (1990), “*a montagem é o mais poderoso meio de composição para se contar uma história*”, por meio dela é recriado o mundo, e o espectador participa do processo criador, envolvendo-se na estruturação da narrativa, (re)criando a história no momento em que assiste ao filme.

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social -, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Entre as várias alternativas de se contar uma história escrita ou filmada, destacamos o narrador (primeira ou terceira pessoa, onisciente ou não, que presenciou o fato narrado ou está recontando um fato, etc.) e a estrutura da narrativa (*in media res*, encaixe, linearidade temporal, recortes que remetem a outros acontecimentos, etc.). Esta escolha depende do efeito que se quer causar no leitor ou espectador.

Para acreditar no que se lê ou se assiste, o leitor/espectador precisa *esquecer, morrer* para a sua realidade e adentrar em outro universo, para passar a fazer parte da história e, assim, atribuir verossimilhança ao ficcional. De acordo com Bilen (2000), “ler é morrer para si próprio e para o mundo profano, a fim de atingir o mundo sagrado dos mitos e símbolos”.

O cinema é a arte que mais adentra nosso imaginário e aguça nossa percepção. Já na obra literária, o discurso possibilita ao escritor expor, interpretar e recriar o mundo e, ao leitor, possibilita a liberdade para imaginar e conceber coisas imperceptíveis. Contudo, o discurso é frágil quando o comparamos com a imagem, e o efeito que ela produz.

A imagem seduz, impõe e tem-se a fruição do olho. Pode-se ver aquilo que pode ter-se lido anteriormente e, juntamente com a palavra também presente no filme, o cinema aproveita para apaixonar o espectador. Portanto, o que é lido em um romance são palavras, ou de acordo com Bosi, discurso. O que é assistido no cinema são imagens em movimento, sombras, réplicas, ambos fazendo parte de um universo ficcional absolutamente dependente da vontade do leitor/espectador em participar deste jogo, esquecendo-se de sua realidade. Esta quase fusão do diretor e do narrador

os modos de articulação em uma narrativa são ilimitáveis porque ilimitável é a combinatória de signos possível no engendramento da teia ficcional, e a postura do narrador, em relação às personagens, amplia ainda mais essa possibilidade criativa, oferecendo através de seu ângulo de visão uma fresta por onde se pode descortinar o mundo, o seu mundo (KADOTA, s/d, p. 71).

Os discursos das personagens, do autor, do narrador e do diretor são unidades básicas de composição da obra ficcional. É desta forma que o plurilinguismo se introduz no discurso e na obra. Nas palavras de Mikhail Bakhtin, a combinação de linguagens, estilos e vozes formam uma unidade superior; tornam a obra de arte literária superior, e este é o sucesso e o segredo de “O enfermeiro”. Além do entrelaçamento de vozes, característica do plurilinguismo, temos no conto a atmosfera social influenciando no discurso: “A atmosfera social do discurso que envolve o objeto, faz brilhar facetas de sua imagem” (BAKHTIN, 1998, p. 86). As vozes do narrador, autor, diretor se unem, e seus discursos são influenciados pelo aspecto social.

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social (BAKHTIN, 1998, p. 86).

O discurso do autor interage com o do narrador de forma viva e intensa, de forma que, o autor e diretor são criadores das múltiplas narrações em polifonias e suportes estéticos da memória e da pintura.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ALPERS Svetlana. O Projeto de Rembrandt. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa. vol. II**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naifa, 2004. – Coleção Cinema, Teatro e Modernidade.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** Lisboa: Braziliense e Livros Horizonte, 1992.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada. O social em Clarice Lispector**. 2. ed. S/d., Estação Liberdade.
- TAMARU, Angela Harumi. **Descrição e movimento: imagens descritivas no cinema e da literatura**. São Paulo: Scortecci, 2006.
- WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro S. A., 1983.
- SILVA, Acir Dias da; FANK, Julie. Algumas representações do “velho” no cinema e da literatura. In: **VIII Seminário de Literatura, História e Memória**. Cascavel: UNIOESTE, 2008.

FILMOGRAFIA:

O ENFERMEIRO. Direção de Mauro Farias. Brasil, 1999. 1 filme (50 min.): son.; color.: suporte DVD.

Recebido em: 26/02/2020

Aceito em: 28/02/2020