

DESVELANDO OS SABERES NA PRODUÇÃO FÍLMICA DE SUZANA AMARAL¹

Américo Galvão Neto²

Humberto Gomes Pereira³

Flavia Amaral Rezende⁴

RESUMO

Discute os principais filmes dirigidos pela cineasta Suzana Amaral: ***Hotel Atlântico***, baseado na obra de João Gilberto Noll e ***A Hora da Estrela***, uma obra de Clarisse Lispector na busca dos saberes imanentes nas obras fílmicas. Aborda a possibilidade metafórica materializada na linguagem cinematográfica como decorrência “natural” da textualidade visual de Noll e de Lispector. Desvela um certo existencialismo a partir da dialética de forma e conteúdo de *A Hora da Estrela*. Analisa o campo semântico que se assemelha à estrutura do símbolo Tao ou de um fractal, presente em *Hotel Atlântico*, potencializando seus significados e saberes. A partir da obra de arte fílmica coloca a direção de Suzana Amaral como representação de um certo conhecimento sensível.

Palavras-chave: Cinema; Filosofia; Imagem; Hermenêutica; Suzana Amaral.

ABSTRACT

Discusses the major films directed by filmmaker Suzana Amaral: ***Hotel Atlântico*** (Atlantic Hotel), from João Gilberto Noll, and ***A Hora da Estrela*** (The Hour of the Star), from Clarisse Lispector, to search immanent knowledge in those film works. It addresses the metaphoric possibility embodied in film language as a "natural" result of the visual textuality of Noll and Lispector. Reveals a certain existentialism from the dialectics of form and content from *The Hour of the Star*. Analyzes the semantic field in *Hotel Atlantic* that resembles Tao symbol or a fractal structure, increasing their meanings and knowledge. From the filmic work of art lets Suzana Amaral's direction as representation of a sensitive knowledge.

Keywords: Cinema; Philosophy; Image; Hermeneutics; Suzana Amaral.

CINEMA COMO CONHECIMENTO DA DIVERSIDADE

“É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento (DELEUZE, 1990, p. 227), pois “o corpo, num

¹ Recebido em 20/06/2017

² Rede de Ensino Doctum. americo@doctum.edu.br

³ Rede de Ensino Doctum. humberto@doctum.edu.br

⁴ Faculdades Atibaia. flavia_a_rezende@uol.com.br

Revista Livre de Cinema, v. 4, n. Especial, p. 31-48, jul, 2017

ISSN: 2357-8807

ambiente performático, é a instância que força a pensar” (CARVALHO, 2011, p.84) o cinema como linguagem dos sentidos. Ao pensar o cinema há um encontro do funcionamento mental com a arte cinematográfica que, além de transformar o sujeito fruidor em produtor de sentidos, relaciona-se com o desejo, o imaginário e o simbólico abrigados dentro de cada um para emergir os conceitos da significação de imagens moventes numa busca pela similaridade com o real. Um agir não trivial, ao contrário crítico e reflexivo, uma fruição estética e, portanto, filosófica. “Todo ato de conhecer faz surgir um mundo”, afirma Maturana (2002, p.31-32), para quem toda reflexão faz surgir um mundo, pois como seres vivos somos seres conscientes que existem na linguagem (MATURANA, 2002, p.53).

O cinema tem sua origem na fala, na oralidade, na corporeidade da voz e do corpo, na corporeidade da natureza e da imagem do mundo (ALMEIDA, 1999, p.26). E, por estabelecer uma relação corporal, sensível com o sujeito espectador, a linguagem audiovisual trabalha com nossos sentidos visão audição olfato paladar e tato, interligando inteligência, imaginário, simbólico, real, sensibilidade e a cultura. É pela e através da linguagem - palavra/oralidade/imagem que podemos dialogar com os nossos pares – em internamente - sobre a experiência vivida e identificamos novos sentidos criados. O cinema pode ser motor da criação sensorial que convida a existir e a buscar o outro para viver antes da morte (SILVA, 2002, p.78).

Para além do que a narrativa fílmica quer dizer, ler cinema traduz o desejo humano de compreender a magia da transformação da representação como imagem. O fato de vivermos em um mundo de imagens e símbolos, não significa, porém, que estamos preparados para tal. Como no passado, na primeira hora do cinema, na atual cultura audiovisual, é preciso reaprender a ler imagens como ato educativo para além do espaço escolar. Resgatando Schiller:

A formação da sensibilidade é, portanto, a necessidade mais premente da época, não apenas porque ela vem a ser um meio de tornar o conhecimento melhorado e eficaz para a vida, como também porque desperta para a própria melhora do conhecimento. (SCHILLER, 1995, p.87)

Educar para e pelo cinema, enquanto arte⁵, é aprender diferentes olhares, diferente conhecimentos e saberes. É uma oportunidade para educar para a reflexão

⁵ No âmbito deste artigo entendemos o mesmo que “para Vygotsky e os pensadores franceses só a técnica dos materiais não produz arte. É preciso que a sensação entre nos materiais, fazendo-os
Revista Livre de Cinema, v. 4, n. Especial, p. 31-48, jul, 2017
ISSN: 2357-8807

filosófica. Nesta visada, o saber tem uma significação mais sensível (portanto estética) que inteligível. O conhecimento construído ocorrerá pela apropriação singular do sujeito fruidor desde sua realidade, mediatizado pela razão e sensibilidade. “A reflexão é um fazer humano, realizado por alguém em particular num determinado lugar” (MATURANA; VARELLA, 2002, p.32.). A emoção como componente básico da linguagem fílmica tem efeito estruturante no processo de educação estética. Ao relacionar os sentidos com o mundo exterior, uma nova personalidade será construída, ampliando a capacidade de pensar e sentir, com uma possibilidade de respeito às diferenças. Um dos maiores desafios, é aprender a enxergar o mundo sob outros olhares, resgatando a sua condição de diversidade.

O encontro da Literatura e o Cinema na obra da cineasta Suzana Amaral potencializa a busca do *semelhante* entre o dito e não dito, entre a coisa e o lugar da coisa, entre a realidade e a ficção e por isso nos coloca a pensar, a filosofar para conhecer.

(..) os eventos que as narrativas nos apresentam se pretendem verossímeis, isto é, semelhantes à verdade, o que também significa: eles não podem e não devem ser iguais à verdade. Isso significa que podemos tão-somente nos aproximar da verdade, mas não temos como chegar “lá”? Em alguns contextos, e possivelmente nos mais importantes, a resposta é “sim”. (BERNARDO, 2011, p. 28).

Filosofar, portanto, deve ser vista com parte da experiência humana. “O ato de filosofar potencializa a sensibilidade e o intelecto da pessoa, de forma a transformá-la em profunda observadora de todas as coisas” (CAVALCANTI, 2013, P.9-23).

No entanto, filosofar sobre imagens moventes é uma atitude recente. Rohden e Kussler, em artigo recente (2013), cientes de correr risco frente à tradição filosófica (“cuja argumentação é baseada na criação de conceitos para explicitar a realidade”), explicitam as limitações do discurso filosófico escrito e habilitam a imagem enquanto um modo atualizado de filosofar através do cinema. Utilizam como argumento a abordagem de Platão sobre o conceito de imagem e de Cabrera e Deleuze ao utilizarem a imagem movente e temporal para compará-la à dialética da filosofia tradicional, elevando o cinema ao patamar de linguagem filosófica como são

as alegorias, as metáforas e os mitos nos diálogos de Platão. Os autores indicam dois motivos para fazer o uso da imagem movente: o primeiro de se contrapor a tradição filosófica tradicional que expurga a imagem; e o segundo:

O segundo motivo refere-se ao próprio propósito da imagem, em Platão – como a escrita no Fedro, em relação ao diálogo vivo – como um [*phármakon*], isto é, um *remédio* também para o discurso filosófico ao se utilizar de uma linguagem imagética ou metafórica para dizer o real sem encerrá-lo em um discurso acabado. Partimos do pressuposto segundo o qual a definição da filosofia platônica que não se baseia em conceitos puros, mas em apontamentos do que é *amor ao saber*, que trata das *coisas mais importantes*, sobre as quais não se pode escrever sob o temor de torná-las estáticas. (ROHDEN; KUSSLER, 2013, p.529)

E argumentam que na dialética da compreensão do ser ou da ideia, a imagem é o terceiro momento do movimento ascendente da dialética de Platão, precedido pelo *nome* e pela *definição*. Segundo Rohden e Kussler (2013, p.531):

Na Carta VII e, mais especificamente ainda, no seu excursus filosófico, Platão afirma que todas as coisas dispõem de cinco características ou momentos fundamentais, a saber: nome [ónoma], definição [lógos], imagem [eídon], conhecimento/ciência [epistémē] e a coisa mesma, que é cognoscível e verdadeira [gnostón te kai alethnos estinón].

Pois, prosseguem, “o processo de conhecimento filosófico passa pelo crivo da *visão*, da imagem percebida como um dos níveis estruturais de seu discurso. No caso em questão, o filosofar é constituído pelo percurso dialético que parte em direção à *coisa mesma* e retorna, em um movimento cíclico ascendente e descendente ou circular ou espiralar. ” A imagem como terceiro momento do ato de conhecer é um meio, um caminho e até uma condição para a compreensão da coisa mesma que caracteriza a atividade filosófica, defendem Rohden e Kussler. A imagem possibilita o diálogo continuamente gerando perguntas e respostas:

[...] isso requer a participação plena do interlocutor, de modo que a argumentação não segue de forma linear nem desemboca numa definição absoluta, mas traça círculos fundamentais para a compreensão em direção à experiência intuitiva do quinto momento. Resumidamente, o quinto momento, o da *coisa mesma*, é um momento de inflexão e introspecção filosófica; a experiência filosófica, em seu ápice dialético, é *silenciosa*. Isso, porém, não significa que não se deva escrever ou não seja possível elaborar um discurso sobre a mesma; significa, sim, que o discurso filosófico tem os matizes próprios de imagens em movimento como é o caso das alegorias, metáforas ou comparações para dizer o amor à procura da *coisa mesma*”. (ROHDEN; KUSSLER, 2013, p.532)

Rohden e Kussler (2013) indagam ainda se não seria a alegoria da caverna de Platão, ao tentar explicar o que é filosofia, além de simples metáfora, uma imagem em movimento? Neste sentido, afirmam que “a própria imagem, enquanto

linguagem imagética, é filosófica e, portanto, tece um discurso filosófico à medida que representa o universal e nos permite pensar o particular”.

O cinema é linguagem e apresenta um discurso próprio enquanto imagem em movimento. E, como qualquer obra de arte se realiza na fruição, ou seja, na presença de um interlocutor cuja capacidade de compreender precisa ser educada. As unidades de análise da linguagem (planos, sequência, edição, direção de ator, som entre outras técnicas e tecnologias) conformam o modo de produção ou modo de realização do cinema e de sua linguagem complexa e dinâmica com sintaxe e semântica que podem ser transformadas em discurso filosófico movente.

A fotografia em si é desantropomorfizadora, depende da tecnologia utilizada (tecnologias das lentes, das câmeras, iluminação etc.). A técnica cinematográfica supera esta desantropomorfização, pois o “o cinema é a arte do tempo na forma de espaço”, diz a cineasta Suzana Amaral, e aproxima o reconfigurado à visualidade normal da vida. No cinema, não haveria nada de estético para Lukács (2004) se tomarmos apenas a fotografia pois o reflexo da realidade é imediato e “apenas” se obtém informações sobre ela. Durante o *modo de realização* cinematográfico é preciso saber usar as técnicas para “saltar” ao estético. (REZENDE, 2011 p. 47-48)

O EXISTENCIALISMO POTENCIALIZADO EM A HORA DA ESTRELA

A magia do cinema de Suzana Amaral associada a linguagem visual de Clarisse Lispector dá vida a uma personagem universal – Macabéa – relegada a uma condição humana singular a de uma vida automática e acrítica.

Em “A Hora da Estrela”, Suzana Amaral não busca uma transmutação fiel a obra literária de Clarice Lispector. Da obra original emerge o essencial que se potencializa nas imagens moventes. Segundo Amaral (2010) permanece a essência de uma “*Macabéa que não age e é agida*” por isso universal e particular.

O existencialismo considera o homem como um ser finito: lançado ao mundo” e continuamente dilacerado por situações problemáticas ou absurdas. E é precisamente pelo homem em sua singularidade que o existencialismo se interessa. (REALLE; ANTISERI, 1991 p. 593.)

Dentre vários matizes presentes no pensamento de Jean Paul Sartre, pode-se destacar que o homem é um *ser-no-mundo*, considerado não de forma estática, mas em pleno movimento em constante ascensão; primeiramente é apenas *Nada* e constitui segundo Sartre (1997), sua formação diante desse “nada que é; porque, a priori, ele é um ser indeterminado e, por isso, vive insaciavelmente à procura do sentido de sua vida, valorizando cada experiência na edificação do mesmo”.

O Existencialismo como corrente dá seus primeiros gritos no início do século XX, após significativas transformações e guerras devastadoras que alteraram os aspectos sociais, econômico, político e cultural da humanidade. No cerne da discussão existencialista, percebe-se que cada ser humano tem sua própria liberdade de escolha, ainda que possua a consciência de que não lhe é permitido fazer apenas o que deseja; sabe que pode escolher, até mesmo não escolher, que é também, uma escolha.

As marcas do existencialismo em “A Hora da estrela” aparecem quando personagens são tecidas e a noção de indivíduo é desvelada pela escritora/diretora como um ser possuidor de liberdade, porém, nem sempre há consciência desse aspecto. As entradas no texto corroboram a discussão de Sartre (1997), de que o indivíduo possui liberdade de escolha para fazer opções em sua vida e, em contrapartida, esta consciência de liberdade suscita no sujeito o aterrorizante sentimento de angústia.

O pensamento de Jean-Paul Sartre justifica o Existencialismo como sendo o esforço do homem em compreender para constituir a sua essência por meio de sua existência. Para essa escola filosófica não há uma consciência *a priori*, ela acontece com a sucessão das experiências adquiridas. O existencialista não acredita em “natureza humana” porque vê cada homem como um exemplo particular de um conceito universal.

A obra de Clarice Lispector revela uma visão do particular, quando em depoimento a autora afirma: "os meus livros não se preocupam muito com os fatos em si, porque, para mim, o importante não são os fatos em si, mas as repercussões dos fatos no indivíduo" (GOTLIB apud SOUZA, 2006, p. 23).

É inegável que as discussões existencialistas considerem cada homem como um ser único e mestre dos seus atos e do seu destino, mas as definições desenvolvidas pelos pensadores precursores desta corrente encontram um ponto comum: a visão dramática do destino do homem. Este ser humano é representado como uma realidade imperfeita, aberta e inacabada, que foi “lançada” ao mundo e vive sob riscos e ameaças.

Um outro aspecto relevante reside no fato de que a liberdade humana não é plena, mas condicionada às circunstâncias históricas da existência. Vale ressaltar

ainda que a vida humana é marcada por situações de dor, sofrimento, doença, injustiça, luta por sobrevivência, fracasso, velhice e morte. É inegável que o sofrimento humano, a angústia interior e a exploração social entre nós e permeia os processos humanos e sociais.

A obra fílmica “A hora da estrela” sintetiza com arte os elementos mais significativos utilizados na obra, ao dar vida a uma personagem que penetra o imaginário do interlocutor (sujeito fruidor).

Macabéa é a personagem principal do filme, uma nordestina de dezenove anos, órfã de pai, mãe e da tia que a criou, vai para o Rio de Janeiro ser datilógrafa. Sua principal característica é a completa alienação social, pois não se percebe como um ser de projetos audaciosos, sua submissão é a marca de um sujeito despossuído de consciência crítica e autonomia racional. Ela não sabe nada de nada:

Macabéa é aparentemente uma personagem passiva, não conhece seus próprios sentimentos e contenta-se com pouco. Não tem fé. Suas informações são adquiridas através de uma rádio relógio, de uma forma superficial relaciona-se com os outros sempre de maneira submissa. Alimenta-se com cachorro quente e refrigerante, evita vomitar para não se dar ao luxo de desperdiçar uma comida boa.⁶

O contato com Macabéa, uma personagem que representa uma brasileira deslocada, fora do seu tempo e extremamente alheia às mudanças políticas e sociais, faz emergir sentimentos ímpares. Sua vida é simples, as roupas não apresentam nenhuma ostentação, sua camisola de saco de aniagem suja de comida e sangue menstrual, os cabelos presos por grampos e vaselina, suas unhas sujas e roídas e o rosto pálido desprovido de maquiagem desvelam uma personagem frágil. A Rádio Relógio ouvida todas as noites é a única distração. O rádio é seu único companheiro e fonte de informação segura que recebe de forma acrítica:

“[...] após um dia inteiro de trabalho, Macabéa diz sim à Rádio Relógio. Mas o que significa esse “sim”? Implica decisão consciente de ouvir especificamente a emissora citada? Decorre apenas do hábito diário, de uma recepção de rotina? Por que Macabéa ouvia todas as noites a Rádio Relógio? Por que não saía à noite para passear, divertir-se, como muitas moças de sua idade? Por que ela preferia a companhia simbólica do locutor ao contato real com as pessoas da rua? (SILVA, 2009, s/p).

São perguntas investigativas, cruéis, de ordem filosófica. A saída de Macabéa da sua cidade natal e o deslocamento para um grande centro nos remonta

6

aos milhares de pessoas que repetem esse fato em nosso país e no mundo. A migração resulta do sonho: a esperança da mudança de vida, da busca da felicidade, da construção de uma vida pautada no trabalho, do trabalho como uma das formas de resgate da dignidade.

Para Guidin (1996, p.71), a personagem "denuncia a existência de uma classe social marginalizada, sem consciência política e que, por isso, não está preparada para a luta de classes". Esse perfil é de um certo universo de receptores dos meios de comunicação de massa. A personagem principal do filme é o contrário das reflexões existencialistas que marcam as novas interpretações do ser, com isso emerge uma certa crítica em torno da existência, pois segundo Sartre (1978):

O homem é, antes de mais nada, um projeto vivido subjetivamente, ao invés de ser um creme, qualquer coisa podre ou uma couve-flor; nada existe anteriormente a este projeto; nada há no céu inteligível, e o homem será antes de tudo o que ele houver projetado ser. Não o que ele quiser ser. Pois o que vulgarmente entendemos por querer, é uma decisão consciente que, para a maior parte de nós é posterior ao que alguém fez de si mesmo. Posso querer aderir a um partido, escrever um livro, casar-me; tudo isso não é mais do que a manifestação duma escolha mais original, mais espontânea daquilo que se chama vontade.

As cenas dedicadas à convivência de Macabéa com as outras moças que moram na pensão retratam uma vida simples, sem luxo e muita pobreza, suas companheiras de quarto aparecem poucas vezes na tela. São personagens malvestidas e que acordam cedo como Macabéa para trabalhar. Trabalhar e trabalhar. O cenário do quarto de pensão evidencia a falta de privacidade e chama atenção seus detalhes, cuja decoração inclui fotos de artistas colados na parede, remetendo à maior aspiração da protagonista: tornar-se estrela.

Como na existência, nem tudo é tristeza. Um dia Macabéa decide não trabalhar. Sozinha no quarto, veste sua camisola, coloca um véu de lençol e dança rodopiando até ser interrompida pela dona da pensão. Em sua adaptação do livro para as telas do cinema, Amaral utilizou a música de modo ímpar. A valsa Danúbio Azul de Johann Strauss, não mencionada na obra de Lispector, apareceu no filme como uma possibilidade de harmonizar os sentimentos e a imagem da protagonista. A beleza do hibisco nas mãos da jovem nordestina é também simbólica, dando a Macabéa um pouco, um quase nada, de sensualidade. Em cena ontológica, Macabéa se auto examina em frente ao espelho. Este ato subjetivo nos conduz à

análise da busca pela identidade perdida, diluída no comportamento massificante. O espelho embaçado, sujo e velho, embora belo, distorce a imagem, domina a imprecisão do reflexo de um sujeito que nem sabe se tem identidade. Onde estaria o projeto vivido subjetivamente? Existem projetos na vida de Macabéa? Perguntas sensíveis transferidas ao espectador fruidor.

Como na vida, Macabéa conhece Olímpico de Jesus e os dois começam a namorar. O conjunto de cenas dos encontros nos jardins enunciam a relação que não se sustenta por falta de diálogo. “Mulher de deputado é deputada”, pergunta ao namorado, após um ardoroso discurso de projeto futuro do namorado. Olímpico depois de chamar Macabéa de “cabelo na sopa”, a troca por Glória, colega de trabalho que, por recomendação de uma cartomante, rouba o namorado de Macabéa.

Glória, ao notar a tristeza da amiga, recomenda a Macabéa ir até a cartomante para se sentir melhor. A bizarra cartomante, acalmando a nordestina, prevê que sua vida irá mudar repentinamente: seu ex-namorado a pedirá de volta, ela ganhará uma grande fortuna e se casará com um lindo homem que se aproximará dela com uma estrela.

Macabéa esquece a tristeza e sai na rua e é atropelada por uma “estrela” e morre. A morte como clímax de um processo, é antecedida por diversas formas de morte que permeiam a vida humana (ARANHA; MARTINS, 2003, p. 347).

A morte de Macabéa faz recordar que “a morte é real, inevitável, natural e faz parte da existência humana, todavia esse saber não impossibilita que se continue alimentando inconscientemente a ideia de que ela é sempre accidental.” (ARANHA; MARTINS, 2003, p. 347). A verdade aparece como o óbvio sempre afirmado pela sabedoria popular: a única certeza absoluta na nossa vida é a de que morreremos. Todo aquele que nasceu, morrerá um dia. Mas cabe esclarecer que a morte assim como a vida não é para homens e mulheres simples ocorrências biológicas. Assim,

Vida e morte são acontecimentos simbólicos, são significações, possuem sentido e fazem sentido. Viver e morrer são a descoberta da finitude humana, de nossa temporalidade e de nossa identidade: uma vida é minha e minha, a morte. [...]. Os filósofos existencialistas disseram: a existência precede à essência, significando com isso que nossa essência é a síntese final do todo de nossa existência (MARTINS, 2005, p.66.)

As cenas que antecedem sua morte tornam o fato ainda mais cruel. Ao sair da cartomante, Macabéa olha a vitrine e compra um vestido azul de *voil* - provavelmente seu objeto de desejo-, e sai feliz e realizada da loja. Ao atravessar a rua, extasiada com as predições e promessas da cartomante, cheia de projetos e sonhos, é atropelada por um automóvel.

Como se observa nas obras de Clarisse e Amaral, a vida humana é um estar com os outros, é reciprocidade, é intersubjetividade tanto ao nível corporal quanto psíquico. Cabe, portanto, ao sujeito apreender o significado da vida e assim compreender que, ao contrário da morte que é certa, a vida é repleta de incertezas. E se na vida os encontros entre as pessoas são uma constante, do morrer não se pode afirmar coisa semelhante, posto que, “morrer é um ato solitário. Morre-se só: a essência da morte é a solidão. O morto parte sozinho” (CHAUÍ, 1997, p.366.).

O ser como possibilidade, como projeto, nos introduz na temporalidade. Isso não significa apenas que temos um passado e um futuro e que os momentos se sucedem passivamente uns aos outros; significa que o futuro se revela como aquilo para o qual a existência é projetada e que o passado é aquilo que a existência transcende. O existir humano consiste no lançar-se contínuo às possibilidades, entre as quais se encontra justamente a situação limite representada pela morte, que possibilita o olhar crítico sobre o cotidiano. É nesse sentido que podemos considerar o ser humano como um ser-para-a-morte. (ARANHA, MARTINS, 2003, p. 347.)

O comentário de Aranha e Martins, relacionado ao pensamento de Heidegger que trabalha a questão da morte como situação-limite. O filme traz na cena final um signo da voracidade do futuro representada por esse ícone da modernidade, da era da velocidade, do avanço da técnica e das comunicações: o automóvel.

Macabéa seduzida pelas palavras da cartomante tornou-se "noiva da morte", simbologia forte na narrativa de Clarice Lispector. Macabéa morreu atropelada pelo futuro, pelo discurso de promessa de felicidade. A estrela: símbolo da marca Mercedes, é evidenciada no jogo de imagens e no atropelamento de Macabéa, o que lhe proporcionou a sua "hora da estrela".

A morte é um recurso amplamente utilizado na literatura, especialmente pelos autores do realismo clássico. Isto é preservado na transposição de Suzana Amaral, destaca-se que esse momento do filme é marcado por uma música instrumental triste e a cena é filmada em câmera lenta para que o expectador

saboreie e perceba que a produção atingiu o *climax*. As cenas em forma de flashes rápidos resgatam momentos da vida de Macabéa, mas o desfecho trágico é inevitável. A humanização se dá pela construção de uma personagem que viveu a partir da negação dos prazeres e se submeteu às mais variadas situações para sobreviver em um grande centro.

Suzana Amaral abre em seu filme espaço para refletirmos sobre o homem, entendido a partir de suas dificuldades, dos seus limites, mesmo que pequenos, que o encerram em um determinado modo de vida e não outro. A certeza da morte, a angústia da solidão, os elementos que encontramos na existência e estão em contraposição à nossa realização enquanto existente.

A história de ficção em forma de filme conseguiu manter a alma do livro enquanto o recriava de modo exemplar. A problemática da existência humana surgiu no romance bem como no filme a condição de elemento fundamental. Tanto em um quanto no outro, identificou-se como uso muito eficaz, dentre outros, a exploração de artifícios como a insistente escuta da rádio relógio pela protagonista, a exposição da pobreza do quarto da pensão onde ela foi morar, e a sua enorme dificuldade de lidar com as palavras.

Estamos na linguagem, movendo-nos nela, numa forma peculiar de conversação – num diálogo imaginado. Toda reflexão, inclusive a que se faz sobre os fundamentos do conhecer humano, ocorre necessariamente na linguagem, que é nossa maneira particular de ser humanos e estar no fazer humano. Por isso, a linguagem é também nosso ponto de partida, nosso instrumento cognitivo e nosso problema. O fato de não esquecer que a circularidade entre ação e experiência se aplica também àquilo que estamos fazendo aqui e agora, é muito importante e tem consequências (p. 32) [...] toda a ação humana tem sentido ético. Essa ligação do humano com o humano é, em última instância, o fundamento de toda a ética como reflexão sobre a legitimidade da presença do outro (MATURANA; VARELLA, 2002, p.269).

Suzana Amaral tornou *real* a Macabéa [particular e universal] que habita cada um, uma vez é primordial a *aceitação do outro junto a nós* como fundamento do ser social que somos (MATURANA; VARELLA, 2002, p.269).

O NÃO ACABA NUNCA COMO METÁFORA EXISTENCIAL

A agudeza das contradições do esperado ao inesperado, do imprevisível ao previsível, do sensível ao extra-sensível sem sofrer, do prazer da carne mesmo sem carne, do conhecido ao oceano desconhecido que não acaba nunca. Cada cena

uma tensão, um recomeço de um caminho sem volta que muda e transforma para algum lugar e para um alguém. Este é *Hotel Atlântico*, o livro de J.G. Noll, transmutado em cinema por Suzana Amaral.

A literatura de linguagens de Noll encontra eco no realismo estranho e necessariamente incoerente da diretora ao potencializar a linguagem cinematográfica baseada em personagens transmutados por seus atores como exercício da liberdade criativa. Em jogo o saber fazer dialético como gerador do desenvolvimento humano que pede riscos e nenhuma mesmice. Eis o motor do *road movie* por Suzana Amaral: o *Hotel Atlântico*.

Ao capturar o espírito da obra de Noll, Suzana se determina a traduzir, transmutar as palavras em imagens moventes carregadas de força semiótica e de ação sobre o espectador. “Não acaba nunca”... Ciclos infinitos de fatos e acontecimentos coerentes com a única certeza de que o horizonte no oceano não acaba nunca aos nossos pequenos olhos.

Onde está o discurso filosófico neste *road movie*? Para Amaral, o filme não apresenta racionalidade. Não se apresenta intimista, psicológico ou social do ponto de vista da cineasta. O discurso está em como o personagem se coloca na estrada que não acaba nunca. Sua filosofia está na linguagem triádica e realista, repleta de movimentos dialéticos que não acabam nunca.

Filmes de estrada são a extensão de uma condição que é intrínseca ao homem, a do nomadismo. Mas nem todos os filmes de estrada são iguais. Há infinitas correntes. Dentre elas, há aquelas que revelam um desconforto com uma identidade nacional em mutação [...] (SALLES, 2005).

Não é um documentário, embora biográfico de um artista sem nome que se tornou um andarilho – sem perna – e reúne personagens, estranhas terras e sons, ao mesmo tempo. Estranha coincidência a ruptura com o próprio gênero. A incerteza que nos coloca corporeamente sem chão.

Narrativamente, os *road movie* buscam provocar o deslocamento para tentar atingir a liberdade nos possíveis e incertos espaços: no hotel de quadragésima categoria à beira do cais manchado de sangue de um assassinato; no assento do ônibus para algum lugar cuja companhia de viagem se suicida tendo ao colo uma boneca; na pocilga ocupada por um escaravelho num dia de chuva; no boteco repleto de homens bêbados e ávidos por sangue e vingança; na cascata guardada

por enormes cães ferozes; no sexo na capela de um hospital; na sacada do quarto de onde se assiste a comemoração do prefeito médico herói que salva a vida do artista cortando-lhe a perna. Para se chegar na cabana à beira mar onde pela primeira vez o enfermeiro, único amigo, sente o som e cheiro do mar para acabar no espaço do abraço diante do que não acaba nunca.

Não há diálogo íntimo na obra. Há diálogo do espectador com o deslocamento, com as indeterminações da narrativa, com a luz, com os recursos de campo e contra campo, com a sonoridade insólita. Há diálogo com a obra fílmica: a estória da não história que se transforma em estória, que não acaba nunca... sem carros, sem sexo ou crise de identidade como a grande maioria do gênero *road movie*.

O ROAD MOVIE COMO METÁFORA EXISTENCIAL

Como nos versos de poeta de Sevilha, António Machado, também uma metáfora de imagens moventes, o artista se coloca na estrada... e se desvela.

Caminhante, são teus passos
o caminho e nada mais;
Caminhante, não há caminho,
faz-se caminho ao andar.
Ao andar se faz caminho,
e ao voltar a vista atrás
se vê a senda que nunca
se voltará a pisar.
Caminhante, não há caminho,
mas sulcos de espuma ao mar.

Homero cantou Odisséia e Ilíada na Grécia, Virgílio cantou Eneida, Camões cantou os Lusíadas assim como cantados foram El Cid na Espanha, Mahabharata na Índia, Kutune ShirKa no Japão, Mwindo no Zaire, Hiawatha nos Estados Unidos e Kaleval na Finlândia. Todas epopéias se assemelham e guardam a força de sua cultura em seus versos cuja metáfora mostra com clareza a relação entre a referência suspensa e a referência desvelada cujo enunciado “é aquele que conquista seu sentido como metafórico sobre as ruínas do que se pode chamar, por simetria, sua referência literal” (RICOUER, 2000 p. 338):

Se é verdade que é em uma interpretação que sentido literal e sentido metafórico se distinguem e se articulam, é também em uma interpretação que, graças à suspensão da denotação de primeira ordem, é liberada uma denotação de segunda ordem, propriamente metafórica”. (RICOUER, 2000 p. 338)

Porém, para Ricoueur (2000, p.343), a estratégia da linguagem não está na unidade, mas na obra. A poética visual de Suzana Amaral anula a realidade pelo princípio da equivalência de Jakobson (papel das cadeias rítmicas, das semelhanças e das oposições entre sílabas, em nosso caso cenas e sequências campo e contra campo) quando o sentido é induzido pela forma e conteúdo da narrativa dentro do campo, provocando a equivalência semântica ou jogo de sentido na aceitação da ambiguidade na função de comunicação. Ocorre “a supremacia da função poética sobre a função referencial não obliterando a referência (a denotação) mas tornando-a ambígua” (RICOUEUR, 2000 p. 338). Como no caso de “não acabar nunca” que se abre infinitamente ao *jogo dialético da recepção fílmica* de Rohden, Kussler e Silveira (2011).

A ironia por traz de toda estrutura literária permitiu a Suzana Amaral sua transmutação pois “*O que ela diz* é sempre diferente pela forma e pela intensidade do que *ela significa*” (RICOUEUR, 2000 p. 346). A estrutura poética do filme Hotel Atlântico seria, segundo Ricouer (2000), uma textura contida em si mesmo, isto é uma estrutura inteiramente dependente de suas relações internas.

No dizer de N. Frye, as imagens sugerem ou evocam estado de alma que informa o poema é confirmar que o *mood* é centrípeto, como a linguagem que o transmite. (RICOUEUR, 2000 p. 346).

Sentir, diz Mikel Dufrenne, citado por Ricouer (2000), é experimentar um sentimento não como um estado de meu ser, mas como uma propriedade do objeto. *Ver o semelhante* como dizia Aristóteles é *metaforizar*. Metaforizar seria então uma nova maneira de ver e filosofar num percurso dialético que parte em direção à *coisa mesma* e retorna, em um movimento cíclico ascendente e descendente ou circular ou espiralar, como já dito anteriormente.

Como para Goodman, a simbolização deve ser julgada fundamentalmente conforme sirva mais ou menos à extensão cognitiva (GOODMAN *apud* RICOUEUR 2000 p. 354).

A excelência estética é uma excelência cognitiva. Deve-se falar de verdade da arte, caso se defina a verdade pela concordância com um corpo de teoria entre hipóteses e dados acessíveis; em síntese, pelo caráter apropriado de uma simbolização. (RICOUEUR, 2000 p. 354).

Para Ricouer (2000) conclui que:

[...] a metáfora é, a serviço da função poética, a estratégia de discurso pelo qual a linguagem se despoja de sua função de descrição direta **para aceder ao nível mítico** no qual a sua função de descoberta é liberada; pode-se arriscar a falar de **verdade metafórica**⁷ para designar a intenção realista que se vincula ao poder de redescrição da linguagem poética. (RICOUER, 2000 p.376).

No que corrobora Deleuze (2005), em sua obra *Conversações*, quando afirma que é muito improvável que o audiovisual consiga condições de criação se a literatura não salvar as suas. As possibilidades de criação podem ser muito diferentes segundo o modo de expressão considerado, e nem por isso deixam de comunicar entre si. Suzana Amaral percebeu isso e transmutou o Hotel Atlântico de João Gilberto Noll, sem perder o espírito da obra literária potencializando-a.

TAOÍSMO COMO MODO DE APRENDER A SABER

No silêncio - ou no vazio - do *artista desconhecido* há um espaço de reflexão e participação do espectador entre o visível e o invisível, dizendo o indizível, um espaço que permite e conclama a exploração do pensamento. Nessa perspectiva a obra de Suzana Amaral deixa de ser mera construção para se tornar um campo de experiências estéticas. A potencia de dizer que é indizível e se criar novos possíveis, segundo Roberto Machado, em *Deleuze e o Cinema* (MACHADO, 2009 p. 211).

[...] quando se cria uma língua original, desequilibrada, a linguagem, habitual, cotidiana, sofre uma reviravolta, é levada a um limite assintótico, pela criação de novas possibilidades gramaticais, ou, mais propriamente, agramaticais que fazem parte da criação de novos possíveis.

Em sua tese de doutorado, *Diferença e repetição*, Deleuze (2005) em seu oitavo postulado— *o resultado do saber* - reafirma a criação de possíveis⁸, que equivale a dizer na visão de Soich (s/d) coincidentemente com a reflexão oriental:

[...] el enfoque taoísta aparece claramente como aliado del aprendizaje y la cultura. Pues el taoísmo es una filosofía que ejerce a las facultades en su uso trascendente: busca decir lo que no puede ser dicho, lo que sólo puede ser dicho como lo indecible (el Dao, el De); procura actuar donde nadie hace nada pero todo se hace, donde sólo puede actuarse en el modo de la *no-acción* (wuwei); y parte de una escritura enigmática e imposible, la

⁷ RICOUER em seu livro *A metáfora Viva* empreende a partir da pagina 376 uma rica discussão sobre a verdade metafórica que não será apresentada no presente artigo que pretende mostrar que a obra fílmica de Suzana Amaral guarda múltiplos significados, como qualquer obra de arte.

⁸ Para DELEUZE (2005 p. 237), compreender equivale a conjugar pontos notáveis de nosso corpo com os pontos singulares da Ideia objetiva para formar um campo problemático.

escritura de lo que sólo puede ser escrito sin apelar a ningún *nombre* ^[9]. Desde esta posición, para la cual el *no-saber* es el máximo saber, y la *no-acción*, la forma más alta de la acción, la formación no puede ser entonces otra cosa que *in-forme*. Implica un saber y una acción, sí, pero sólo en el punto (siempre móvil) necesario para enfrentar la contingencia. En última instancia, lo único que hay que saber es que no sabemos lo que viene; **así es como el saber de lo Nuevo es un no-saber, y ese saber lo que no puede ser sabido (el mayor saber posible) se convierte en aprendizaje en el momento mismo en que el sujeto se deja llevar por el devenir**. He ahí el concepto taoísta de la formación: como un constante proceso, Dao personal e impersonal a la vez, formación de la persona que coincide con la eterna formación del universo, más allá de toda organización y escalafón. Y, también, más allá de toda moral. El mundo no es benevolente, no tiene la virtud del *ren*: el mundo es violento, para él las cosas son como los perros de paja que, tras ser ricamente adornados para la ceremonia sacrificial, son pisoteados y arrojados a las calles (*Daodejing*). Frente a la rígida “cultura” confuciana, denunciada como mero formalismo, erudición presuntuosa y desecho del Dao, este segundo enfoque – que ahora podemos llamar taoísta-deleuziano – reivindica la cultura **como violencia y movimiento constante de enfrentamiento transformativo** entre el individuo y su medio, el uno con el otro, a pesar del otro, a través del otro.

Suzana Amaral e J.G. Noll realizaram com violência simbólica, natural das artes, o oitavo postulado:

(...) o aprender é a verdadeira estrutura transcendental que une, sem mediatizá-las, a diferença à diferença, a dessemelhança à dessemelhança, e que introduz o tempo no pensamento, mas como forma pura do tempo vazio em geral e não **como tal passado mítico, tal antigo presente mítico**. Reencontramos sempre a necessidade de reverter as correlações ou as supostas repartições do empírico e do transcendental. E devemos considerar, como um oitavo postulado na imagem dogmática, o postulado do **saber**, postulado que apenas recapitula, que apenas recolhe todos os outros num resultado supostamente simples. [grifo nosso]

Diante da obra fílmica, os saberes? Simples. Não acabam nunca.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons**: a nova cultura oral. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

AMARAL, Suzana. **Entrevista concedida a editora Saraiva**. Postada em 18 de nov de 2009. Disponível em <<https://youtu.be/dAP6qKC98QY>>. Acesso em 15 Out 2015.

BERNARDO, Gustavo. **Conhecimento e metáfora**. Alea, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 27-42, June 2004. Disponível

⁹ Nota de Soich: El Tao que puede expresarse no es el Tao permanente, el nombre que puede nombrarse no es el nombre permanente”. “Su nombre desconozco, la denominan Tao (Daodejing 1, 25).

em<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 Mar. 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2011.

DELEUZE G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad Luiz Orlando e Roberto Machado. 2005. Disponível em<<https://leandromarshall.files.wordpress.com/2012/05/deleuze-gilles-diferenc3a7a-e-repetic3a7c3a3o.pdf>>Acesso em 1/12/2015.

LUKACS, Georg. **Estética 1: La peculiaridad de lo estético** Barcelona: Ediciones Grijalbo.Volumes I a IV, 1965.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

MARKENDORF, Marcio. **Road movie a narrativa da viagem contemporânea**. Disponível em<<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Art16.pdf>> . Acesso em 22 Out 2015.

MARTINS, Antonio Carlos Borges. **O processo de resignificação da vida por pessoas infectadas pelo HIV**. 2005. 151 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

MATURANA, H. **Emoções e Linguagem na Educação e na política**. Belo Horizonte: Ed UFMG. 2002.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São paulo: Ed Palas Atena. 2002

MOSTAFA, Solange Vygostsky – **Deleuze: um diálogo possível?**. Campinas: Ed, Alinea, 2008.

PAIVA, Samuel. **A gênese do Road movie**. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/70902/73794>>.Acesso em 21 Out 2015.

PEREIRA, Marcelo. **Silenciosas narrativas em imagem-tempo: João Gilberto Noll, esvaziamento discursivo e cinema moderno**. Dissertação UFPA 2012. Disponível em <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/4699>>. Acesso em 01 Dez. 2015.

REZENDE, Flavia Amaral. **Desvelando a estética em Ambientes Construcionistas de Ensino e Aprendizagem: uma experiência de inclusão de jovens no mundo do trabalho** Tese Doutorado. Artes Visuais. Campinas: Unicamp. 2011.

RICOUER, Paul. **A metáfora Viva**. São Paulo: Ed Loyola 2000.

ROHDEN, L., & KUSSLER, L. M.. (2013). **Filosofia e Cinema**: a Imagem Enquanto Discurso Filosófico. Revista Portuguesa De Filosofia, 69(3/4), 527–542. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23785878>.

ROHDEN, Luiz.; KUSSLER, Leonardo e SILVEIRA, Deniose. **O jogo enquanto estética dialética da recepção fílmica**. Arte filosofia, Minas Gerais. v. 11, p. 214-230. 2011. Disponível em http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_11/O_jogo.pdf> Acesso em 22 Out. 2015.

ROHDEN, Luiz.; KUSSLER, Leonardo. **Filosofia e Cinema**: a Imagem enquanto discurso filosófico. Revista Portuguesa de Filosofia Aletheia. Vol. 69. Fac 3-4. 2013

SALLES, Walter. **Cinema, Aspirinas e Urubus**" une forma e geografia. FSP 27/11/2005. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2711200516.htm>> Acesso em 15 Jan 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de fenomenologia ontológica. Tradução de Paulo Perdigão. 5º ed, RJ: Vozes, 1997.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. 3. ed. Trad. Roberto Schwartz Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SILVA, Cristina M. **METÁFORAS VIVIDAS**: LETRA E VOZ NAS NARRATIVAS ORAIS URBANAS DA RESTINGA. TCC. Instituto de Letras. Porto Alegre: UFRGS. 2009.

SILVA, M F. L.. **Crítica ao discurso sedutor do rádio e da publicidade**. Disponível em http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/critica_ao_discurso_sedutor_do_radio_e_da_publicidade Acesso em 12 Out 2009.

SILVA, Odair J. **A estrada e a construção do Road movie**: um estudo semiótico de Thelma e Lousie, de Ridley Scott . Disponível em <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/119/110>> Acesso em 23 Out 2015.

SILVA, Rosana Rodrigues da. Rodrigo S. M. **Clarice Lispector, e Macabéa**: no limiar da ficção. Revista Cerrados, Brasília, v. 16, n. 24, p. 243-259, 2007. Disponível em: <http://www.andrelg.pro.br/cerrados/index.php/cerrados/article/viewFile/20/25>>. Acesso em: 21 abr. 2009.

SOICH, Matias s/d. **Entre Confúcio y Deleuzein Reflexiones marginales**. Disponível em http://reflexionesmarginales.com/3.0/17-entre-confucio-y-deleuze/#_edn35> Acesso em 22 Out 2015.