

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

**POÉTICAS HIPERTEXTUAIS: REDES DE
SENTIDO DA TRADIÇÃO E DA MEMÓRIA EM
*A ROSA DO POVO E A HORA VAGABUNDA***

VANESSA LEITE BARRETO

MONTES CLAROS
Março/2012

VANESSA LEITE BARRETO

**POÉTICAS HIPERTEXTUAIS: REDES DE
SENTIDO DA TRADIÇÃO E DA MEMÓRIA EM
*A ROSA DO POVO E A HORA VAGABUNDA***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria
Generosa Ferreira Souto

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS**

Março / 2012

B273p Barreto, Vanessa Leite.
Poéticas hipertextuais [manuscrito] : redes de sentido da tradição e da memória em *A rosa do povo* e *A hora vagabunda* / Vanessa Leite Barreto. – 2012.
112 f.

Bibliografia: f. 100-104.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Generosa Ferreira Souto.

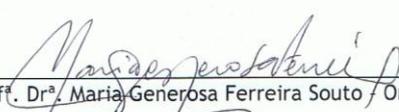
1. Literatura brasileira. 2. Cinema. 3. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 - *A rosa do povo* - Estudo. 4. Conde, Rafael, 1962- *A hora vagabunda* - Estudo. 5. Hipertexto. 6. Memória. 7. Tradição. I. Souto, Maria Generosa Ferreira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: *Redes de sentido da tradição e da memória em A rosa do povo e A hora vagabunda.*

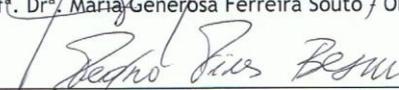


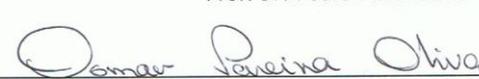
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **Poéticas Hipertextuais: redes de sentido da tradição e da memória em *A rosa do povo* e *A hora vagabunda***, de autoria da mestranda em Letras - Estudos Literários VANESSA LEITE BARRETO, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:


Prof.^a Dr.^a Maria Generosa Ferreira Souto - Orientadora


Prof. Dr. Pedro Pires Bessa - UEMG


Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva - Unimontes

Montes Claros, 26 de março de 2012.


Prof.^a Dra. Ilca Vieira de Oliveira
Coordenadora do Mestrado em
Letras/Estudos Literários
MASP 547200-6

A meus filhos, Guilherme e Hugo.

AGRADECIMENTOS

Obrigada, meu Deus, pelo presente da vida, pelo privilégio de estar aqui e pelas pessoas que, por Ti, foram colocadas em meu caminho para a partilha de conhecimentos, experiências e aprendizados.

De maneira especial, agradeço por ter tido como pai o Senhor Roque Barreto, de quem herdei a honra e o amor ao trabalho, além da dedicação a tudo a que me propuser; também o orgulho de ser filha de uma mulher que, por sua generosidade e amor ao próximo, foi espelho de alegria e amor à vida, Maria das Dores Barreto. Com ambos compartilho a distância física, mas guardo em meu coração, em cada passo que dou, suas marcas, suas vozes e seus valores.

Também a Deus, a gratidão pelos maiores tesouros a mim concedidos, meus filhos: Guilherme, que tanto me ensina, desde o dia em que venceu a batalha do seu nascimento, e tanto me orgulha pela força, pela luta e bondade; e Hugo, meu pequeno, sempre sensato e calmo, exemplo de responsabilidade e respeito. Vocês são bênçãos, meus filhos.

Às minhas irmãs Ceumar e Cecília e à minha sobrinha-irmã-amiga, Juliana, agradeço o apoio, a compreensão, a amizade, os cuidados e o amor.

A Rafael Conde, pelas entrevistas e inspiração a partir de *A hora vagabunda*.

Reservo uma gratidão especial à minha orientadora, Maria Generosa Ferreira Souto, por direcionar este trabalho, por mostrar o caminho e compartilhar ideias e conhecimentos. Estendo essa gratidão à professora Maria Antonieta Pereira, pela inspiração desde o nascimento do projeto de pesquisa que resultou neste trabalho.

Aos professores Fábio Camargo e Telma Borges, pelos diálogos e reflexões que muito contribuíram para esta pesquisa e resultados obtidos; ainda, pelas palavras de incentivo e sugestões de leituras ao longo do caminho.

Ao professor Osmar Pereira Oliva e à professora Edwirgens Almeida, que participaram da banca de qualificação, leram os capítulos iniciais e colaboraram enormemente com sugestões, muitas delas inseridas neste trabalho.

Se eu morrer, morre comigo um certo modo de ver.
Carlos Drummond de Andrade

A história da memória tem sido quase sempre uma história das feridas abertas pela
memória.
Henry Rousso

Todo poeta é vagabundo.
*(Frase dita por um policial, na época da última ditadura militar brasileira, ao
prender um homem que estava sem documentos e declarou ser poeta.)*

Se não fossem esses tios literários, que mal ou bem
nos transmitem o fio de uma tradição que vem de
longe, não haveria literatura.
Carlos Drummond de Andrade

Em frente da tela/ branca para os outros,/ para mim repleta de signos/ tão
indestrutíveis/ que nem meu cansaço/ de velho olhador/ logra dissipá-los,/ sem
timbre nostálgico,/ atual e sempre,/ mantenho a leitura/ deste sentimento/ de amor
visual.
Carlos Drummond de Andrade

Um filme não é uma soma de imagens, mas uma forma temporal.
Merleau-Ponty

RESUMO

Este trabalho postula apresentar um estudo das poéticas hipertextuais que se travam em *A Rosa do Povo*, de C.D.A., e o curta-metragem *A hora vagabunda*, de Rafael Conde, observando que as relações hipertextuais favorecem a preservação da memória e da tradição em leitores contemporâneos. Como suporte teórico, estudamos conceitos básicos para a compreensão dos signos hipertexto, tradição, memória, mídia. O estudo foi ancorado com apontamentos e comprovações das hipóteses de que as aproximações entre múltiplas artes e diferentes mídias têm gerado muitas pesquisas que se imbricam em torno do formato de novos textos literários, bem como dos processos de recepção de um novo tecido. Verificamos que as novas possibilidades de ampliação e renovação da literatura por meio de releituras, em especial, por meio do cinema, possibilitam maior autonomia e liberdade na construção do *ground*, da interpretação, para o leitor. Refletimos aqui como tais estratégias geram amplas redes de sentido e favorecem verdadeiros arquivos da memória cultural.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; cinema; hipertexto; memória; tradição.

ABSTRACT

The present work suggests a study of hypertext poetics that get stuck on *A Rosa do Povo*, CDA and the short film *A hora vagabunda*, Rafael Conde, by noting that the hypertext links favor the preservation of memory and tradition in contemporary readers. As theoretical support, we studied the basic concepts for understanding the signs hypertext, tradition, memory, media. The study was anchored with notes and proofs of the hypothesis that the similarities between many different arts and media have generated a lot of research that are interconnected around the new format of literary texts as well as the processes of receiving a new tissue. We found that the new possibilities of expansion and renewal of literature through reinterpretations, in particular, through the film, allow greater autonomy and freedom in the construction of the ground, the interpretation to the reader. We reflect here as such strategies generate large networks of meaning and promote genuine cultural memory files.

KEYWORDS: literature; cinema; hypertext; memory; tradition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: REDES ENTREMEDIÁTICAS	14
1.1 Texto e hipertexto: relações com o novo leitor	14
1.2 O leitor e o texto: multiplicidade de comunicações	17
1.3 Hipertextos em <i>A Rosa do Povo</i> e <i>A hora vagabunda</i>	24
1.4 Das páginas para a tela: a literatura e o cinema	28
1.5 Carlos Drummond de Andrade e o cinema	33
1.6 Cinema: montagem e roteiro	37
CAPÍTULO 2: REDE HIPERTEXTUAL	44
2.1. Poesia e cinema como função memorialística	44
2.2 Memória e Tradição	50
2.3 Poesia, imagem e cinema: relações hipertextuais	57
2.4 Da obra ao agenciamento	59
2.5 Literatura + Cinema = Hipertextualidade	64
CAPÍTULO 3: REDE DE SIGNIFICAÇÃO	68
3.1 A rosa e o povo	68
3.2 O poeta de sete faces	71
3.3 Tensões em <i>A Rosa do Povo</i>	79
3.4 Rafael Conde e <i>A hora vagabunda</i>	84
3.5 <i>A hora vagabunda</i> : uma poesia se faz filme	85
3.5.1 A morte como destruição	87

3.5.2 A ironia em *A Rosa do Povo* e *A hora vagabunda*91

CONCLUSÃO97

REFERÊNCIAS100

APÊNDICE I105

INTRODUÇÃO

A literatura mineira tem-nos brindado com importantes trabalhos que valem ressaltar: *A Rosa do Povo* e *A hora vagabunda*, nos quais tomamos, como *corpus* de análise, a relação hipertextual estabelecida entre duas mídias a serviço da leitura literária contemporânea.

Falar do signo da hipertextualidade é o nosso intento, uma vez que o objeto merece um cabedal de informações plausíveis para a construção de sentidos em mídias distintas, nascidas para a divulgação sinestésica e de representações, por meio das metáforas de inquietações, clamores, dissabores, memória e tradição. Assim, vale pensar a tradição e a memória sob o signo da hipertextualidade, nos moldes de Pierre Lévy.

Esta pesquisa investiga as relações entre a literatura e o cinema, tendo como objetos de análise *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade, e o curta-metragem *A hora vagabunda*, do cineasta mineiro Rafael Conde. Para tanto, investigamos a construção de redes hipertextuais contidas nessas relações como uma das principais estratégias para preservação da memória e da tradição. Nesta pesquisa, buscamos compreender o processo de composição dessa obra cinematográfica, fato que gera amplas redes de sentido e favorece verdadeiros arquivos da memória cultural. Nesse rumo, refletimos também sobre as diferentes possibilidades de recepção da poesia: como elas provocam leituras em rede, ou estimulam práticas hipertextuais nos leitores contemporâneos.

As perguntas que a leitura inicial, resultante na escrita do projeto provocou-nos, foram "Quais são os elementos composicionais do cinema que atraíram tão intensamente o escritor mineiro a ponto de figurarem em sua obra poética? Como esses elementos contribuem para renovar essa literatura?" "De que maneira uma releitura realizada por um cineasta, nesse caso Rafael Conde, pode contribuir para a perpetuação da memória poética e da tradição mineira?" "Como se dá a formação de hipertextos que possibilitam amplas redes de sentido e provocam releituras?" "Em suas relações com a tradição, ambos (poeta e cineasta) rompem com a continuidade, com as crenças, com os costumes ou perpetuam uma cultura de ruptura que

igualmente poderia ser chamada de tradição?” Estaria Rafael Conde influenciado por Carlos Drummond de Andrade, ou ‘impregnado’ da memória e tradição mineira, conforme afirma o próprio cineasta; seria coincidência ou persistência no modo de ver e sentir as coisas da literatura, da arte e da vida?” Nossa hipótese inicial e que posteriormente pudemos comprovar é que, à medida que o cinema questiona a própria ideia de autor individual – pois se constrói como uma arte feita por muitas mãos (roteirista, diretor, produtor, ator etc.) –, realiza diálogos e trocas com muitas outras expressões artísticas, inclusive a literatura.

A pesquisa avançou não somente no levantamento de dados que apontam a presença de elementos comuns em textos “escritos” em épocas tão distintas, mas também as diferenças que, a partir da hipertextualidade, ampliaram as redes de sentido. Verificamos ainda como se dá o processo hipertextual que transforma a mensagem, outrora em versos, em imagens em movimento e de que maneira essa transformação contribui para reatualizar, a partir de outras mídias, uma obra dos anos 40/50 do século passado, de forma a constituir uma memória cultural que, hoje, é base de produções cinematográficas como *A hora vagabunda*.

Assim, com um pensamento mais amadurecido e com o apoio de teóricos como Roland Barthes, que nos auxiliou no estudo das imagens, podemos afirmar que esse ciclo cultural – em que o cinema inspira a literatura que, por sua vez, tematiza o cinema e leva à produção de novos filmes – é altamente produtivo em termos de ampliação da capacidade de recepção e interpretação da literatura mineira, favorecendo sua leitura, principalmente por parte dos jovens leitores da atualidade, habituados a conviver com o mundo das imagens em movimento.

Ao percorrer as páginas deste texto, não encontraremos um manual com orientações e/ou informações acerca da teoria do hipertexto, não ousaríamos fazê-lo. Mesmo porque, como o próprio trabalho atesta, a multiplicidade de sentidos que essas palavras irão produzir, certamente, será incalculável. Os vazios estarão à espera do preenchimento por nossos interlocutores. As teorias que ora apresentamos, com o propósito de esclarecer e explicar a formação de hipertextos, não serão verdades inquestionáveis. Citando Derrida, “Não há nada fora do texto” e as estruturas do significado certamente incluirão as pessoas que procuram e criam os sentidos.

O leitor deste trabalho pode ainda achar estranho não partirmos de uma abordagem conceitual fixa do hipertexto em um movimento inicial, todavia os caminhos que trilhamos para responder às nossas inquietações acerca desta pesquisa não encontram subsídios consistentes em estudos já realizados. Ousamos, portanto, navegar por águas um pouco mais turbulentas, mas que podem trazer-nos esclarecimentos concretos.

Certamente as ideias de Pierre Lévy sobre hipertexto balizaram esta pesquisa, uma vez que foi a partir de seus estudos que começamos a indagar as várias possibilidades de revisitações significativas, bem como das inúmeras intervenções que podem ser feitas pelo leitor ao realizar a leitura de um texto que passa a ser moldável, flexível e que só terá seu sentido formado a partir do contato com seu interlocutor. Assim, apreendemos, dentre muitas, uma só ideia de hipertexto que não foge às teorias que contemplamos, contudo ressignificam-nas e, num processo de desconstrução, desloca-as para um terreno em que, assim como na poesia, a imaginação é o caminho certo para construir significados. Ouçamos o conselho de Carlos Drummond de Andrade em “Procura da poesia”, quando didaticamente recomenda ao leitor dos seus versos como se colocar diante das palavras:

[...]
 Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 Tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível, que lhe deres:
 Trouxeste a chave?
 [...] (DRUMMOND, 2008, pp.25-26)

Propomo-nos, assim, a entrar no vasto tecido hipertextual dos objetos que estudamos: a obra *A Rosa do Povo* e o curta-metragem *A hora vagabunda*, aproximando-nos do conceito original de hipertexto, aquele que atravessa o texto e nele opera uma ação transformadora de sentido e de significação. Ao mencionar os estudos de Pierre Lévy como relevante subsídio para nossa pesquisa, não podemos esquecer que os seis princípios do hipertexto – mobilidade, multiplicidade, exterioridade, metamorfose, heterogeneidade e topologia – sugerem liberdade e provisoriedade. Aquilo que é agora pode deixar de ser em pouco tempo, uma vez que a maneira como vemos as pessoas, os acontecimentos e as coisas mudam segundo

nosso modo de olhar, pensar e agir sobre eles, portanto, vale a pena partir de uma reflexão que não se limite a conceitos fixos e imutáveis.

O primeiro capítulo apresenta um estudo sobre a teoria do hipertexto e reflete sobre o novo formato do texto literário, bem como as novas relações que se estabelecem entre o texto e o leitor. Partimos dos estudos de Pierre Lévy para balizar o pensamento hipertextual.

O segundo capítulo estuda o hipertexto como resultante da memória e da tradição, as relações entre o texto e a tela, gerando amplas redes de sentido e perpetuando a memória e a tradição, além de renovar a literatura. Refletimos ainda sobre a imagem e o cinema e suas ligações com o texto escrito.

O terceiro capítulo versa sobre os objetos propriamente ditos, um olhar sobre vários poemas de *A Rosa do Povo* e suas conexões com o roteiro de *A hora vagabunda*. Nesse capítulo, apontamos ainda as sete faces de uma poesia de cunho histórico-social permeada por tensões e a presença da morte como destruição e abertura para o novo.

Finalizamos com o reforço da relevante contribuição do cineasta mineiro ao realizar o agenciamento da obra poética em estudo, com destaque para as relações de comensalismo, aqui entendido como relações interespecíficas harmônicas, observadas entre as artes, em especial nesta pesquisa, a literatura e o cinema.

CAPÍTULO 1

REDES ENTREMEDIÁTICAS

Este capítulo postula tecer considerações acerca das conceituações dos signos texto e hipertexto, os princípios básicos formulados a partir das relações do texto com o leitor e o estudo dos hipertextos em *A Rosa do Povo* e *A hora vagabunda* no sentido de colaborarem na análise do tecido literário. Refletimos também sobre as relações estabelecidas entre o texto e a tela, Carlos Drummond de Andrade e o cinema, além de apontamentos sobre montagem e roteiro.

1.1 Texto e hipertexto: relações com o novo leitor

Apresendendo a importância do advento das novas tecnologias a serviço do texto literário, vale ressaltar que o acesso a ele tornou-se mais fácil, mais rápido e com pouco custo ou isento dele. A crítica também sofreu modificações, uma vez que os leitores podem trocar opiniões em fóruns de discussões e *chats*. O que outrora se resumia em uma leitura solitária passa agora a ser realizada em conjunto, simultânea e interativamente.

O hipertexto, resultante dessas interações, não é uma modalidade inédita. Sabemos que desde a antiguidade, ainda que intuitivamente, os textos sempre remetiam a outros textos, a exemplo da bíblia. Os textos, mesmo os de cunho científico, em referências bibliográficas ou notas de rodapé, abriam caminhos e suscitavam a curiosidade do leitor a buscar em textos outros a ampliação do conhecimento que se construía.

Segundo Mcknight, Dillon & Richardson:

O que faz o hipertexto diferente, o que o diferencia da maioria dos documentos de papel interligados, é que no hipertexto os *links* têm a máquina como suporte. Quando o leitor seleciona um *link* de hipertexto, o movimento entre os dois nós ocorre automaticamente. É por essa razão que o advento do hipertexto teve que esperar pela combinação do poder de processamento e exibição corporificada no computador moderno (MACKNIGHT, DILLON & RICHARDSON, 1991, p.3, tradução nossa).

Como se vê, os autores ressaltam que os traços introduzem, não apenas a revolução do texto eletrônico como forma de apresentação da mensagem ao leitor, ou melhor, no suporte material da palavra escrita, mas uma mudança nas formas de leitura, de produção ou de apreensão de uma mensagem. Pelas inúmeras possibilidades de ampliação da capacidade de compreensão do texto escrito e do acesso a outros textos, o hipertexto configura-se como uma ferramenta inovadora dentro do ciberespaço, aqui entendido como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (LÉVY, 1999, p.92). Consoante Mcknight, Dillon & Richardson, essa revolução eletrônica é comparada por Chartier com a revolução de Gutemberg que transfigurou a relação com a cultura escrita a partir da passagem do texto manuscrito ao impresso. Chartier chama a atenção para uma semelhança entre o novo leitor que se configura – o leitor de telas – e o leitor da antiguidade, visto que os dois acessam as mesmas referências durante o ato da leitura, todavia ressalta o aspecto libertário proporcionado pelo texto eletrônico. Segundo Chartier:

(...) O texto que ele [o leitor da tela] lê corre diante de seus olhos; é claro, ele não flui tal como o texto de um livro em rolo, que é preciso desdobrar horizontalmente, já que agora ele corre verticalmente. De um lado, ele é como o leitor medieval, ou o leitor do livro impresso, que pode utilizar referências como a paginação, o índice, recorte do texto. Ele é simultaneamente esses dois leitores. Ao mesmo tempo, é mais livre. O texto eletrônico lhe permite maior distância com relação ao escrito. (...) O texto eletrônico torna possível uma relação muito mais distanciada, não corporal (CHARTIER, 1998, p.13).

O hipertexto, visto como uma nova possibilidade de organização do texto que se contrapõe à estrutura linear e aparentemente imutável dos livros, nasce a partir de desejos de mudança, tanto na velocidade da leitura quanto no aspecto de apreensão da informação, e propõe uma nova forma de organização da informação que se assemelha ao pensamento humano. Uma organização caracterizada pelo dinamismo e dotada de um caráter multimodal e multissequencial que altera a forma de leitura, produção, recepção e efeitos de um texto.

A ideia de hipertexto proposta por Lévy (1994, p. 25) apresenta seis princípios básicos, a saber:

1) *metamorfose* – processo constante de construção e mudança do discurso em que seus atores negociam os lances de linguagem; 2) *heterogeneidade* – nas conexões da rede discursiva encontra-se um material multimodal, multimídia; 3) *multiplicidade e encaixe de escalas* – organização fractal das conexões em que, sob cada uma delas, pode-se encontrar uma nova rede e assim *ad infinitum*; 4) *exterioridade* – a força que move a rede do discurso vem de estímulos exteriores a ela e fora de seu controle; 5) *topologia* – a rede não está no espaço, ela é o próprio espaço: tudo que se movimenta por ela deve usá-la ou modificá-la por um processo de contiguidade; 6) *mobilidade dos centros* – a rede não tem centro fixo, qualquer conexão pode ser um centro provisório funcionando simultaneamente a outros.

Na década de 60, Ted Nelson já definia o hipertexto como uma "escrita/leitura não sequencial, não linear". O autor conceitua: “Por hipertexto, quero dizer uma escrita não sequencial – o texto que se ramifica e permite escolhas ao leitor, melhor lido em uma tela interativa. Como é popularmente concebido, consiste em uma série de trechos de textos conectados por links que oferece ao leitor diferentes caminhos” (LANDOW, 1993, p.4, tradução nossa).

Os diferentes caminhos, destacados por Ted Nelson, por onde percorre o leitor por meio da nova modalidade de apreensão do conhecimento, baseiam-se em uma estrutura alterável, dinâmica e múltipla que contribui de maneira voluntária para as redes de geração desse conhecimento.

Pierre Lévy conceitua o termo hipertexto, afirmando que

O hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, imagens, gráficos ou parte de gráficos, sequências sonoras, com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em documentos complexos que podem ser, eles mesmos, hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa, portanto, desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira (LÉVY, 1993, p.33).

Dal Molin afirma que o hipertexto é algo inerente à pessoa que possui a capacidade de estabelecer ligações e evocar imagens ainda que na ausência de figuras, tendo somente as palavras como fonte de inspiração, confirmando, assim, a possibilidade de criação imaginária a partir do signo linguístico. Encontramos em Calvino sustentação para acreditar na existência de uma força imaginária que transforma palavra em imagem. Segundo ele, ela consiste em uma “capacidade de

pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens” (CALVINO, 1990, pp. 107-108). O hipertexto não está, portanto, limitado ou restrito à tecnologia digital. Nas palavras de Dal Molin

Eis que para nós o hipertexto é esta possibilidade de tramas que se apresenta inicialmente a um ator/autor que, ao desencadear uma palavra ou uma série de frases com sentido, promove uma imensa cadeia de outras tantas palavras, imagens, evocações, ligações e abertura de telas mentais no leitor ou ouvinte que os levam a associar outras imagens, outras palavras, outras leituras e infinitas cenas de seu universo interior. O hipertexto seria, pois, uma espécie de fio mental ou tecnológico que resulta sempre em tela, quer seja mental, quer seja oral, ou ainda gráfica ou digital (DAL MOLIN, 2005, p.290).

Concebemos, a partir disso, qualquer texto escrito como um hipertexto, pois o processo de leitura compreende interconexões com as experiências vividas, com a memória do leitor e com as referências textuais construídas ao longo da vida. A não linearidade dessa leitura não é, portanto, um privilégio dos textos que têm como suporte o computador. É inegável a característica metamórfica e não hierárquica do texto eletrônico, todavia não consideramos a estrutura do texto como determinante de sua hipertextualidade. Também o texto impresso oferece ao leitor a possibilidade de realizar conexões, rupturas com interpretações fixas e lineares, referências a outros textos e alcançar interpretações distintas por ter trilhado caminhos diversos, que só ele poderia trilhar: o hipertexto é pessoal, embora transferível.

1.2 O leitor e o texto: multiplicidade de comunicações

As diversas possibilidades de produção de sentidos a serem realizadas pelo leitor, a partir dessa nova relação que se estabelece, apresentam-se de forma múltipla, plural. O novo leitor percebe-se mais livre, emancipado, porquanto um suposto “contrato” antes estabelecido entre autor e leitor perde totalmente a validade. Antônio Carlos Xavier (2005) assinala essa liberdade e atribui ao hipertexto o mérito por favorecer uma alteração no ato da leitura, redimensionando-a de maneira

significativa. O autor explica essa aventura em que o próprio leitor define o ponto de chegada:

(...) Assim como no período das grandes navegações as naus e esquadras tomavam, às vezes, destinos inesperados causados por fenômenos climáticos nos oceanos durante a viagem, os *hiperlinks* funcionam como fenômenos da natureza do hipertexto que podem ser controlados – não acionados – pelos hipernavegadores. Estes não ficam mais ao sabor dos ventos e tempestades como os navegadores de outrora, antes exercem uma ingerência significativa sobre o percurso final da sua própria viagem no oceano virtual (XAVIER, 2005, p.177).

A associação das características do hipertexto, aqui apresentadas, às possibilidades de reinterpretação de um texto impresso, revela-nos uma importante inovação na atitude do leitor. Podemos comparar essa variação ou modificação no comportamento do leitor frente ao texto com as mudanças ocorridas no processo de aquisição do conhecimento na esfera virtual. O texto apresenta-se “fecundo”, “aberto” e, de certa forma, “incompleto”, pois a ele falta o interlocutor que, convidado pelo autor, auxilia o processo de construção de sentidos, de forma solidária, em um movimento mútuo, permanentemente dialógico. Silviano Santiago, em Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, cita João Cabral de Melo Neto quando reforça essa mesma relação do leitor com o poema, afirmando que esse é “um organismo acabado, capaz de vida própria” (SANTIAGO, 2007, p v). Não se entenda aqui um “acabado” no sentido limitado do texto, porém, não mais dependente de quem o criou – o poeta. João Cabral acrescenta: “é um filho, com vida independente, e não um membro que se amputa, incompleto e incapaz de viver por si mesmo”. Silviano Santiago ratifica a posição do autor:

O texto poético recusa-se a deixar que o leitor derive o seu significado da *presença viva* do escritor. Este, *pai* do discurso poético, ausenta-se dele no momento em que o *filho-texto* é impresso e sai em busca do diálogo com o leitor. Ao se virar para este, torna-se autônomo e independente (DRUMMOND, *apud* SANTIAGO, 2007, p v).

O leitor passa a exercer então um papel relevante na criação de sentidos do texto. Umberto Eco chama a atenção para os “não ditos” que entremeiam um texto, tornando-o mais complexo que outros tipos de expressão. Ele define os “não ditos”

como aquilo que não está na superfície do texto fazendo com que o leitor mergulhe e dê novos significados à mensagem pela atualização do conteúdo. Segundo o autor,

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu; e somente em casos de extremo formalismo, de extrema preocupação didática ou de extrema repressividade o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores – até o limite em que se violam as regras normais de conversação. Em segundo lugar, porque à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar (ECO, 1979, p. 37).

A multiplicidade de comunicações advém do preenchimento desses espaços brancos de que nos fala Umberto Eco. O texto não mais se apresenta como uma figura plena, com significado fixo, diferente disso, ele passa a ser um enunciado com vazios que convidam o leitor a intervir na construção de sentidos. A partir da projeção do leitor, uma comunicação com êxito se efetua. Segundo Luiz Costa Lima,

(...) a comunicação de êxito dependerá de o texto forçar o leitor à mudança de suas “representações projetivas” habituais. A existência dos vazios, presente em qualquer relação humana e em qualquer texto (em mínimo grau nos textos altamente formalizados), permite, contudo, uma escala diferenciadora dos textos (LIMA, 1979, p.51).

Frente a essa importância atribuída ao leitor na formação de sentido do texto, passando a exercer um novo papel diante da mensagem, pois não se comporta mais como mero receptor, mas agente, coautor, percebemos também no texto impresso algumas das características próprias do hipertexto inserido no ciberespaço. No texto impresso, os princípios de exterioridade, mobilidade de centros, topologia e seu caráter moldável parecem aplicar-se de maneira adequada à multiplicidade de comunicações geradas por um hipertexto que não é mais virtual, mas pessoal, diríamos até coletivo, que postula uma modalidade nova de leitura resultando em uma ampliação no horizonte de sentidos. Sobre esse assunto, Roland Barthes afirma

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas

há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita (BARTHES, 2004, p.5).

Barthes reforça a importância do leitor na produção de significados textuais, que se torna mais livre ao declarar a morte do autor. Entendemos que explicar o texto a partir da intenção do autor favorece limitações no alcance de significados, fato que nada acrescenta à riqueza e ampliação de sentidos. Independentemente de uma relação exclusiva com o computador, o hipertexto passa a fazer parte do texto impresso, porque o leitor torna-se coautor, elemento importante na produção de sentidos. Dessa forma, ao questionar a figura do autor individual, o texto literário passa a admitir infinitas possibilidades de releituras, traduções, coautorias etc., contribuindo para tecer teorias de rede.

Vejamos o poema “Áporo”, de *A Rosa do Povo*, em que nitidamente percebemos uma transição entre a náusea e a esperança; e que, apesar de curto, o poema reúne os temas do engajamento, do indivíduo e da própria poesia, assinalados por Iumma Maria Simon. No entanto, o leitor se depara com uma dificuldade interpretativa já no título do poema: áporo pode significar um problema de difícil resolução, um inseto ou mesmo uma orquídea. Os hipertextos pessoais definirão os caminhos a serem seguidos e a análise do poema irá depender das decisões interpretativas do leitor.

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieclidiana,
uma orquídea forma-se (DRUMMOND, 2008, p.63).

Nos dois quartetos, a presença do inseto que cava em vão, em busca de uma saída, de uma solução pode representar a metáfora do indivíduo *gauche*, pertencente a uma “vida menor” e que se vê em uma situação labiríntica, possivelmente vivenciando a guerra. Esse indivíduo que não encontra “escape” nos remete ao eu lírico do poema “A flor e a náusea” o qual se vê frente a um muro e considera seu discurso inútil: “Em vão me tento explicar, os muros são surdos”. A orquídea que se forma, em um movimento mágico do último verso, também “funciona” com a flor que brota no asfalto em “A flor e a náusea”: “Uma flor nasce na rua!”, simbolizando o desabrochar de novos tempos. À semelhança do ser que continua cavando, o poeta de “A flor e a náusea” permanece discursando. “Áporo” nos remete a outros textos de *A Rosa do Povo*; o prosseguir cavando também pode interconectar com o poema “Elefante”: o eu lírico constrói seu brinquedo e o oferece ao mundo. Ele retorna desmontado e o criador começa tudo de novo: “A cola se dissolve/ e todo seu conteúdo/ de perdão, de carícia,/ de pluma, de algodão,/ jorra sobre o tapete,/ qual mito desmontado./ Amanhã recomeço.” (DRUMMOND, 2008, p. 107). Percebemos aqui a mensagem do prosseguir lutando, da esperança, do continuar vivendo, presente em diversos poemas do livro.

O leitor de “Áporo” pode ainda rejeitar a interpretação existencialista e “navegar” por uma leitura política, engajada do poema. A palavra “presto”, na terceira estrofe, além de significar “rápido”, induz o leitor a estabelecer relações com o regime militar e associar a Luís Carlos Prestes, que havia sido libertado há pouco: “presto se desata”. Um leitor mais atento às questões estéticas e ao trabalho da linguagem poderia observar uma sonoridade formada pelas letras “s, e, c e z” que sempre lembrariam a sílaba “se”, essência da palavra “inseto”. Há um movimento evolutivo até o final do poema, onde se concretiza a formação da orquídea como metáfora do indivíduo. Assim, pensamos pelo menos em três metáforas possíveis para essa orquídea que desabrocha: o Estado Novo ditatorial, o indivíduo ou o poeta preso, sufocado, nauseado e a própria palavra poética. Ao final todos se libertam.

Ainda que o poeta desejasse “dizer” alguma coisa por meio do poema, somente o leitor é capaz de derivar seu significado. Ele é o “verdadeiro depositário da obra, aquele que lê, recria e lhe outorga o sentido final”, segundo Octavio Paz (1970, p. 278).

A presente pesquisa entende essa dita liberdade de (re)criação de forma otimista e ressalta seu caráter investigativo no sentido de verificar as diversas possibilidades de reescrita, de formação de sentidos pela conexão com hipertextos pessoais e, mais uma vez reiteramos, coletivos. Apostamos nessa necessidade de compreender como se dá esse processo hipertextual, o que muda, ou se conserva, na experiência estética do texto literário, levando-se em conta, no caso específico desta pesquisa, a mudança do meio impresso para o audiovisual. No entanto, as relações hipertextuais estão presentes também no próprio texto de *A Rosa do Povo*. Os poemas se agenciam, hipertextuais se metamorfoseiam, interconectam-se, intensificam-se e ressignificam a mensagem.

Por acreditar nos impactos positivos resultantes dessa mudança de paradigmas, em especial na literatura, propomos uma análise desse novo enfoque na compreensão do texto literário contemporâneo. A partir da compreensão de que a obra literária envolve um texto, uma mensagem, que está interconectada com outras, de qualquer espécie, o estudo do hipertexto encaixa-se nessa proposta. Segregações e “re-uniões” ressignificam a mensagem que deixa de lado a forma fixa com significantes e realiza combinações infinitas e constantes, desconstruindo e renovando o sentido do texto.

As características observadas possibilitam uma leitura crítica, livre e sem apegos a sentidos preestabelecidos ou unificados, muito ao contrário, essa dita liberdade leva o leitor a produzir novos sentidos, a descobrir uma pluralidade infinita de significados. Segundo Barthes, o texto não está diretamente ligado à figura do pai, entendemos até que o parricídio ocorre a partir do nascimento daquele. Nas palavras do autor: “[...] todo texto é escrito eternamente aqui e agora”. Ou seja, a enunciação é perene e, com contornos diferenciados, dá origem a novos sentidos, cria mal-entendidos, todas as vezes que o leitor entra em cena, não com o objetivo de decifrar ou traduzir a mensagem do texto, fechar a escrita, dar a ele um sentido último, todavia, com o intuito de oportunizar liberdade, voo, transformação. Barthes ainda completa:

(...) um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura. (...) o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; seu único poder é o

de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas (BARTHES, 2004, p.4).

Isso posto, não há como não considerar *A hora vagabunda* uma tentativa do leitor Rafael Conde, não de consignação ao texto de Drummond, mas uma atividade revolucionária, que Roland Barthes chamaria de contrateológica visto que “recusa Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei”. O jovem cineasta é mais um leitor que não decifra, mas ao encontrar um texto, onde tudo está por deslindar, sente-se livre para realizar agenciamentos em seu tempo, assim como o fez o “mediador” Carlos Drummond de Andrade à sua época.

Quando nos propomos compreender semelhanças/diferenças entre o texto e a tela, não estabelecemos limites para as infinitas possibilidades de reinterpretações, releituras e da contiguidade de sentidos que se formariam, caso outro leitor venha enveredar-se na conquista de novos significados. Barthes afirma que “a escrita faz incessantemente sentido” e considerando que um texto nasce de múltiplas escritas, diálogos, culturas e paródias, só mesmo o leitor pode considerar-se “proprietário” de um determinado sentido. Em “Desfile”, poema de *A Rosa do Povo*, o sujeito lírico lamenta “(...) Se eu morrer, morre comigo um certo modo de ver.” Também, e não coincidentemente, no curta *A hora vagabunda*, o personagem parafraseia o verso “Se eu morrer, morre comigo uma forma de ver”.

O leitor, por meio do seu hipertexto pessoal, dá ao texto um sentido que pode ir além do pensamento, outrora elaborado pelo escritor. Ora, mais uma vez remetendo às ideias barthesianas, “sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”.

Podemos observar uma cadeia interminável de significações à medida que o leitor passa a estabelecer com o texto uma relação aberta e não hierarquizada. O autor deixa de ser a fonte única geradora de “sua” obra, deixando para trás muito do poder e da celebridade outrora conferido a ele. Certamente não se trata de uma modalidade inédita de escrita ou de leitura, mas de uma nova maneira de olhar o texto e interpretá-lo, mais livre, aberta e ricamente potencializada pelas possibilidades da entrada de um leitor que não necessariamente está em busca do sentido idealizado pelo autor, ou do que o autor “quer dizer” no texto. A interpretação é livre e não demanda um leitor ideal, ao contrário, almeja uma

infinidade de sentidos e significações que permite a formação de hipertextos e sua consequente disseminação, não importando o tempo ou condição histórica em que “originariamente” o texto foi escrito.

1.3 Hipertextos em *A Rosa do Povo* e *A hora vagabunda*

Partindo da ideia de que todo texto escrito é um hipertexto, pois o ato da leitura se baseia em “interconexões com a memória do leitor, com suas experiências pessoais e referências textuais”, Deleuze & Guattari (2000) apontam para um valor diferenciado do livro que, surpreendentemente, não está associado ao conteúdo. Segundo eles, o critério valorativo da obra está sujeito às associações com outros textos que são apresentadas ao leitor. Os autores apontam o caráter metamórfico da mensagem que, a partir das conexões feitas, enriquece e amplia a produção de sentidos. Segundo os autores

Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 12).

Desse modo, ao tratarmos de hipertexto, não vinculamos seu conceito exclusivamente ao suporte do computador, mas associamos suas características às releituras e reescritas que pretendam ampliar as interpretações, possibilitar novas rotas de compreensão de um determinado texto, enfim, novos formatos de leitura, a exemplo das telas do cinema. Assim, não perguntaríamos “O que *A hora vagabunda* quer dizer?”, mas “Com o que ela funciona?”.

Ao estudarmos *A hora vagabunda* e suas conexões com *A Rosa do Povo*, percebemos um trabalho crítico, poético e pedagógico ao mesmo tempo, pois diversificando as possibilidades do fazer poético de Carlos Drummond de Andrade, Rafael Conde disponibiliza uma releitura vivificada, ressignificada que Haroldo de

Campos (2006) chamaria de *Make it New*: “dar nova vida ao passado literário válido via tradução”, o que consiste na possibilidade de olhar para o passado com os olhos do presente.

A Rosa do Povo não nos apresenta uma luta com as palavras, mas uma reflexão sobre as relações estabelecidas entre elas, oferecendo-nos ainda o repensar sobre o significado do lirismo, especialmente por uma profunda consciência artística. O poeta abre o livro com “Consideração do poema” clamando pelo fim da hierarquia verbal e estabelecendo “democracia das palavras”.

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinícius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda minha vida que joguei.

Estes poemas são meus. É minha terra
E é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
— Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu... (DRUMMOND, 2008, p. 21).

A abertura da obra com “Consideração do poema” é o reconhecimento de que a escrita moderna demanda um comportamento solidário “em relação às experiências vividas, às leituras realizadas”. Isento do narcisismo romântico, mas repleto de homenagem, o poeta se lança em uma “viagem” por meio de uma poética de participação em que a esperança e o êxito se fazem presentes, ainda que consciente do “risco do naufrágio”:

... esperança do mar negro.
Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo... (DRUMMOND, 2008, p. 22)

E, diferente do que afirmam alguns críticos, “Consideração do poema” não se resume a um texto metalinguístico, apresenta ainda uma mensagem ética, aberta a uma vasta escala de assuntos, inclusive a realidade social:

... tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa. (DRUMMOND, 2008, p. 23)

Tal observação não implica em uma recusa à importância que o poeta confere ao fazer poético, contudo chamam-nos a atenção a saudação, a celebração e a homenagem aos poetas contemporâneos que, excetuando-se Murilo Mendes, são todos engajados, se não politicamente, ao menos com o canto cotidiano da vida simples, dos problemas do homem moderno, que poderíamos chamar de poética do risco, de compromisso com o povo.

Sim, *A hora vagabunda* converge seu “corpo sem órgãos” com *A Rosa do Povo*, introduz-se nas multiplicidades de outras obras e metamorfoseia a sua. O mesmo tom de homenagem é utilizado por Conde em todo o curta-metragem nas falas dos personagens, da trilha sonora, das imagens. A primeira referência a *A Rosa do Povo* está no título, retirado dos versos “não a [hora] do cinema/ hora vagabunda/ onde se compensa/ rosa em technicolor/ a falta de amor/ a falta de amor/ A FALTA DE AMOR”, do poema “Uma hora e mais outra” (DRUMMOND, 2008, p. 51). Outros exemplos de conexões podem ser observados como uma citação do poema “Amor e seu tempo” de Drummond na fala do personagem Márcia: “Amor é o que se aprende no limite”. Florbela Espanca é lembrada com o poema “O nosso mundo”, na fala da mesma personagem: “... Amor!... As nossas bocas juntas!...”. O “Manifesto antropofágico” de Oswald de Andrade é mencionado por Márcia e por André no filme: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.”. A música de Lamartine Babo compõe a trilha sonora “Eu sonhei que tu estavas tão linda”. O poema “Desfile” de *A Rosa do Povo* é parte do roteiro nos versos: “se eu morrer, morre comigo um certo modo de ver”.

E se aludimos à poesia metalinguística em *A Rosa do Povo*, Rafael Conde, à semelhança de Drummond, trata do cinema na tela do cinema. Logo no início do filme, temos uma referência à era inicial da sétima arte e uma alusão à paixão por ela, representada pelo personagem André, aspirante a cineasta. Em seguida, temos uma imagem de *A canção da primavera*, filme brasileiro mudo, lançado em 1923, dirigido pelo cineasta Anibal Mattos e que teve como operador de filmagem o italiano Iginio Bonfioli, com atuação pioneira na Cinematografia de Belo Horizonte. *A hora vagabunda* nos apresenta, ainda no início, imagens do filme *Jules et Jim*, película francesa produzida em 1962, dirigida por François Truffaut, baseada na narrativa *Nouvelle Vague* (*Uma mulher para dois*).

As aproximações entre os objetos analisados não se limitam ao tom de homenagem ou metalinguagem. Tanto em *A Rosa do Povo* como em *A hora vagabunda* flagramos impasses, tensões, e nossas atenções se voltam para um movimento de aceitações e recusas geradas especialmente pela antinomia arte/vida. Iumma Maria Simon nos fala dessa antinomia ao tratar das oscilações observadas desde Baudelaire _ “da tensão entre o ideal e o *spleen*”. Segundo a autora, essas oscilações são polarizadas “todavia, pela marca decisiva da consciência – de uma atitude crítica diante da arte e do mundo” (SIMON, 1978, p. 50).

A temática dos poemas de *A Rosa do Povo* acompanha o movimento histórico-social da época: silêncio, náusea, apreensão, medo, impotência, fragilidade e morte são alguns dos temas presentes na obra. Contudo, o poeta também faz uso da imaginação, rememora, reflete e homenageia, como vimos há pouco. Como em um roteiro de cinema, a evolução da “narrativa” do livro segue e se percebe uma retomada de cunho mais intimista e autobiográfico para, em seguida, uma temática coletiva. Seguindo a trajetória de uma época de guerra, a obra também caminha para um desfecho e o sujeito lírico propõe a ideia do porvir, da esperança de dias melhores.

Conforme assinalamos, a obra abarca uma vasta escala de assuntos, o que favorece a riqueza de temas também observada em *A hora vagabunda*. Enquanto Drummond diz que todos aqueles poetas “se incorporaram ao fatal meu lado esquerdo”, Rafael Conde nos confessa estar “impregnado daqueles poetas”. A riqueza de temas do livro que inspirou o filme não se subdivide em partes, mas é

possível, segundo afinidades formais e/ou temáticas, agrupá-los. Simon nos apresenta uma possibilidade de organização dos poemas que atesta a variabilidade temática comentada acima e recusa a característica fundamentalmente participante atribuída a *A Rosa do Povo*. A autora relaciona os poemas em oito categorias, a saber:

a própria poesia (“poesia contemplada”)
 engajamento (“na praça de convites”)
 fechamento do discurso
 memória (família, terra natal)
 indivíduo (“um eu todo retorcido”)
 amor (“amar amaro”)
 dramático (“Ato”)
 amigos (“cantar de amigos”) (SIMON, 1978, p.60).

Neste trabalho, estudaremos alguns poemas que têm a memória como tema de sua composição, pois acreditamos que, como releitura de *A Rosa do Povo*, *A hora vagabunda* funciona como um “olho”, usando uma expressão de T. S. Elliot, que tem a capacidade de enxergar “o passado onde ele está e reconhecer suas diferenças em relação ao presente, entretanto, também capaz de realizar interconexões que os aproximem”. O poeta revisita o passado, vive o presente e sonha o futuro. Rafael Conde relembra a ditadura militar, trata da problemática atual e planeja ações futuras em uma nítida homenagem ao projeto poético de Carlos Drummond de Andrade e desejo de preservação da memória cultural e literária de Minas Gerais.

Daremos ainda uma atenção especial aos poemas de participação e fechamento do discurso, que ilustram a tensão fundamental observada em *A Rosa do Povo* e legitimada em *A hora vagabunda*: reflexão crítica vs. procedimentos poéticos.

1.4 Das páginas para a tela: a literatura e o cinema

As relações estabelecidas entre a literatura e o cinema não são tão recentes. Já nos anos 60 do século XX, Herbert Marshall McLuhan começava a relacionar o ser humano e a técnica: “Os homens criam as ferramentas, as ferramentas recriam os homens” (MCLUHAN, 1969), certamente em uma alusão ao poder inventivo e

criativo do cinema que passava a redimensionar as possibilidades de comunicação. Quando observamos atentamente as relações entre o livro, a máquina e o ser humano, nitidamente, constatamos uma variação no comportamento da audiência e na função do cinema como estratégia de recuperação do passado.

As possibilidades de apresentar narrativas em outras mídias, em especial nas telas do cinema, é inegavelmente um fenômeno que adquire proporções incomparáveis a outro momento histórico. A prática de apoderar-se de uma obra literária, e não somente de um *script*, tornou-se corriqueira nos dias atuais. Corriqueira e com um êxito enorme quando se trata de grandes sucessos de bilheteria. McLuhan ressalta, ainda, o valor de um *best seller* para a indústria cinematográfica hollywoodiana que, segundo o autor, é como um “jorro de petróleo ou indício de ouro”, haja vista a certeza do sucesso de bilheterias. O autor aponta ainda dois outros ganhos, pois, por ser considerado uma cultura de massa, o filme contaria com o sucesso do *best seller*, que ainda emprestaria ao meio cinematográfico “a superioridade do meio livresco”.

Por muito tempo, os críticos limitaram-se a verificar o grau de fidelidade de uma obra cinematográfica com a obra literária. Isso se deve, talvez, ao fato de a grande maioria dos críticos de cinema ter uma formação estritamente literária, faltando a eles uma aproximação mais íntima com a sétima arte. Também o público ainda insiste em valorar o filme a partir das semelhanças com o texto literário, o que, a nosso ver, não consiste em uma análise justa, já que estamos lidando com mídias distintas. O simples movimento de mudança no sistema semiótico de apresentação da obra é razão suficiente para se mudarem também as formas de crítica e análise do novo texto. Robert Stam afirma que:

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p.20).

Desde a década de 90, novos estudos iniciados a partir de críticos egressos da escola de cinema vêm modificar as formas de recepção do filme. Enquanto se

discutia a questão da fidelidade, agora estudiosos como Brian McFarlane, Timothy Corrigan e James Naremore passam a dar especial atenção à relação entre os dois sistemas semióticos, dando ênfase aos elementos fílmicos e que resulta em uma crítica baseada na adaptação proposta pelo próprio filme. O autor, dentre outros aspectos, ressalta as contribuições dadas à obra literária que, uma vez levada à “telona” por um cineasta, passa de leitor a autor e insere no filme elementos que fazem parte do seu *background*, faz dela uma nova obra, uma releitura. McFarlane chama de “*adaptation proper*” a estratégia utilizada pelo novo autor para colocar criatividade no filme, alterando, reescrevendo e principalmente renovando a literatura.

Um novo olhar vem sendo lançado sobre essa também nova proposta de crítica “litéro-cinematográfica”: o hibridismo formado a partir da união de dois signos distintos, embora com propostas semelhantes, leva entretenimento e promove cultura e educação. O foco na análise da forma e da estética dá lugar a questões mais relevantes que realizam percursos histórico, político, econômico e cultural. Analisar o filme a partir da proposta do livro e não do próprio filme, ainda que este tenha como inspiração o texto escrito, ou se proponha a veicular uma mensagem semelhante, consiste em uma forma de reducionismo dessa arte e em uma prática preconceituosa associada a critérios de fidelidade. Entender os processos de adaptação a partir de um sentido mais amplo resulta em ganhos significativos para a crítica contemporânea do cinema.

Baseando-se nos estudos de Gérard Genette, teórico que estuda a transtextualidade, Robert Stam propõe uma análise das adaptações fílmicas divididas em categorias: 1) intertextualidade (estabelece uma relação de copresença com o texto, consiste em uma alusão, um plágio ou mesmo uma citação); 2) paratextualidade (marca uma relação entre texto e paratexto, são dedicatórias, títulos, prefácios); 3) metatextualidade (consiste em uma relação crítica, que pode estar implícita no texto ou clara); 4) hipertextualidade e arquitekstualidade (estabelece uma relação genérica com o texto de origem e não admite pertencer a um gênero específico).

Segundo estudos realizados por Genette, a hipertextualidade consiste na união de um texto B, que é chamado por ele de hipertexto, a um texto anterior A, que ele

denomina hipotexto. De acordo com o teórico, essa relação entre um texto posterior com um texto original pode ser apenas descritiva, em que um texto “fala” do outro, no entanto, nem seria necessário citar ou “falar”, todavia, o texto B jamais existiria sem o A. Assim, o hipertexto se apresenta como a metamorfose do hipotexto, evocando, transformando-o ainda que sem citá-lo explicitamente.

Já afirmamos anteriormente que partimos da ideia de que todo texto é um hipertexto, que há sempre vestígios, “resíduos” de um texto em outro. Obviamente é possível medir o grau de hipertextualidade de uma obra e sua análise dependerá das experiências e hipertextos do leitor.

Todavia, mais importantes do que as similitudes observadas entre o hipotexto e o hipertexto são as possibilidades de ampliação do texto anterior, de revitalização de uma obra, de rememoração do passado e ressignificação da mensagem. É exatamente o que este estudo mostra a partir das relações estabelecidas entre *A hora vagabunda* (hipertexto) e *A Rosa do Povo* (hipotexto).

Partindo da possibilidade de uma adaptação não linear do texto literário para o cinema, verificamos que um filme pode basear-se tanto em um romance quanto em um poema. Uma livre adaptação, inspirada em “cenas” romanescas ou em versos de um poema, pode, sim, originar uma obra de cinema, ampliada e enriquecida em significação. Olhemos de perto as relações hipertextuais entre a obra e o filme em estudo: em 1945, Carlos Drummond de Andrade publica *A Rosa do Povo*, obra que, na opinião de críticos literários, é considerada a de melhor qualidade e maior complexidade de sua poética. A natureza dos poemas, de uma maneira geral no decorrer do livro, acompanha os passos do momento histórico vivido pelo poeta à época de sua escrita. Em meio à turbulência da II Guerra Mundial, que assolava o mundo com a violência, e à ditadura no Brasil, que oprimia a nação, os poemas de *A Rosa do Povo* levavam ao leitor os sentimentos de insatisfação, fragilidade, impotência e revolta, entretanto, por várias vezes o sujeito do texto parece calar-se diante da obscuridade dos acontecimentos. A memória, a imaginação e a reflexão de Drummond, acerca do contexto histórico, refletiam-se em uma poesia também intimista em que claramente percebe-se um eu lírico triste, retraído e desesperançoso. Contudo, a obra caminha para um desfecho semelhante à história, como já mencionamos: a esperança dá o tom da poesia, e o poeta escreve “Noite na

repartição”, “Passagem da noite” e “Uma hora e mais outra”. Vejamos alguns trechos desses poemas em que o poeta canta a esperança em dias melhores:

Papel, homem, bichos, coisas, calai-vos.
 Trago uma palavra quase de amor, palavra de perdão.
 Quero que vos junteis e compreendais a vida.
 Por que sofrerás sempre, homem, pelo papel que adoras?
 A carta, o ofício, o telegrama têm suas secretas consolações.
 Confissões difíceis pedem folha branca.
 Não grites, não suspires, não te mates: escreve.
 [...]
 Pensa na doçura das palavras.
 [...]
 Que cada coisa seja uma coisa bela.
 (Noite na repartição, p. 118)

[...]
 Mas salve, olhar de alegria!
 E salve, dia que surge!
 Os corpos saem do sono,
 o mundo se recompõe.
 Que gozo na bicicleta!
 Existir: seja como for.
 A fraterna entrega do pão.
 Amar: mesmo nas canções.
 [...]
 Obrigado, coisas fiéis!
 Saber que ainda há florestas,
 sinos, palavras, que a terra
 prossegue seu giro, e o tempo
 não murchou; não nos diluímos.
 Chupar o gosto do dia!
 Clara manhã, obrigado,
 o essencial é viver!
 (Passagem da noite, pp. 48-49)

Amigo, não sabes
 Que existe amanhã?
 Então um sorriso
 Nascera no fundo
 de tua miséria
 e te destinara
 a melhor sentido.
 Exato, amanhã
 será outro dia.
 Para ele viajas.
 Vamos para ele.
 Venceste o desgosto,
 calcaste o indivíduo,

já teu passo avança
em terra diversa.

(Uma hora e mais outra, p. 53)

A ideia de um porvir que se ancorava na força e na determinação do eu lírico e do poeta (já que o próprio Drummond se mostrava esperançoso na força do jovem para mudar o mundo) tomava contornos poéticos e se transformava em versos que expressavam a passagem de um estado de angústia, náusea e infelicidade a um estado de crença em dias melhores. Percebemos a superação da tristeza, do desespero e o eu lírico segue em busca do prazer da vida sem mencionar as circunstâncias políticas, históricas ou sociais.

Toda essa temática, a qual atestamos variada em *A Rosa do Povo*, “funciona” com os hipertextos de Rafael Conde gerando o hipertexto *Uma hora vagabunda*. Por meio de uma narrativa que tem como personagens centrais três jovens aspirantes a cineasta, músico e atriz e o cenário de uma Belo Horizonte ainda provinciana, na visão de seus personagens, o curta-metragem expressa esse sentimento de náusea e infelicidade que toma conta de uma juventude aguerrida e insatisfeita com a situação atual. Trabalhando, sobretudo, com o tempo e com a memória de dias vividos, à semelhança de *A Rosa do Povo*, Rafael Conde admite uma inspiração a partir dos textos de Carlos Drummond de Andrade.

Nossa pesquisa não se baseia em uma análise comparativa dos parâmetros que julgam fidelidade ou não ao texto literário, dedicamo-nos a entender o processo de releitura e reescrita do texto em movimento, ciente das especificidades de cada meio em que se insere, e seguimos investigando a construção de hipertextos por meio da ligação entre a literatura e o cinema.

1.5 Carlos Drummond de Andrade e o cinema

Silviano Santiago afirma que o cinema exerceu uma forte influência na formação de grandes escritores mineiros. Não só Drummond como Murilo Rubião, Luiz Vilela e o próprio Santiago iniciaram na capital mineira uma literatura que estabelecia um forte diálogo com o cinema. Talvez essa proximidade explique a

presença de apropriações de vocabulário típico do cinema na obra de C.D.A., fato que pode ser comprovado a partir de poemas como “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” e de palavras como “tecnicolor”, “filme”, “subcolor” presentes nos poemas de *A Rosa do Povo*. Todavia, uma análise mais cuidadosa dos poemas nos fornece subsídios para afirmar que o poeta não se apropriou apenas de um vocabulário fílmico, mas utilizou estratégias e recursos próprios do cinema na composição de sua obra.

Pela técnica, a literatura e o cinema diferem significativamente, enquanto a literatura trabalha com abstrações, o cinema lida com formas de representação concretas. Contudo, pontos de encontro são verificados nas duas mídias, que apresentam uma relação comensalista. Segundo Oliveira:

[...] o cinema apoia-se na literatura – a narrativa fílmica não só deve a Dickens, mas à ficção do século XIX e mesmo à da atualidade, alimentando-se, com fartura, especialmente no romance moderno – quanto à literatura também se apoia no cinema, recorrendo a processos tipicamente cinematográficos. Cinema e literatura permutam serviços (OLIVEIRA, 2006, p. 52).

Consideramos a poética de Carlos Drummond de Andrade “contaminada” pelo cinema em vários momentos de sua obra poética. Em *Os sapatos de Orfeu*, J. M. Cançado nos conta que, em 1922, o cinema fornece características mitológicas e experimentais ao poeta, o qual absorve das telas uma forma de sentir o mundo e de perceber o homem, e o mito de Carlitos, por meio da arte de Charlie Chaplin, passara a compor seu universo poético. Em 1930, Drummond passa a publicar textos sobre cinema nos jornais de Belo Horizonte, utilizando pseudônimos como Mickey e Antônio Crispim, e sob esse último ele publica na edição 7-8 de abril de 1930, no *Minas Gerais*, uma crônica epigrafada “O outro lado de Carlito”. Drummond diferencia o Carlito de outrora, amargo e despido de uma filosofia ou estética próprias, do “caso Carlito”, o “fenômeno Carlito”. Vejamos um trecho da crônica:

“O crescimento moral” de Carlito faz-me pensar nesse ser estranho que é o artista, criador de mundos e criatura ele próprio, tão sujeito às leis do mundo exterior, ao seu sistema de influências e pressões, como os seres que a sua imaginação tirou do nada e pôs no papel, no palco ou num pedaço de tela. Hoje Carlito tem um sentido de que não suspeitávamos (nem ele) ao tempo daquelas velhas e extravagantes comédias em 1 ato

da Keystone. E se o público em geral continua a pedir-lhe apenas aquilo que à feição superficial de sua arte, a sua macaquice silenciosa e irresistível, nós outros pedimos mais, porque queremos rever, em cada filme novo, o desencanto, a perplexidade, a malícia, a piedade, a tristeza e o sonho de Carlito, ou seja, o espectro de sua pantomima, o seu lado mais trágico (*In GALDINO, 1951, p. 53*).

Percebemos que Drummond acompanhava a literatura sobre Charles Chaplin e admirava sua arte no cinema. Coincidentemente ou não, o apelido do menino poeta era o mesmo do personagem: Carlito. O comediante mereceu homenagens rendidas pelo poeta mineiro, inclusive na obra *A Rosa do Povo*, a qual se fecha com um longo poema e que, segundo José Guilherme Merquior, “pertence [...] a duas áreas temáticas da poesia drummondiana: o domínio das odes de celebração e o campo da poesia-sobre-a-poesia, ou metalirismo” (MERQUIOR, 1975, p.106), todavia sem abandonar a temática social. O poeta elege Carlitos a “homem do povo”, em uma expressão apositiva de conotação política e social, marcando a tônica engajada do seu canto. O sujeito poético parafraseia expressões bíblicas ao homenagear o comediante, elevado ao posto de “salvador”. Em versos como “Cheio de sugestões alimentícias, matas a fome/ dos que não foram chamados à ceia celeste” (DRUMMOND, 2008, p. 193), clama por justiça e em alusão aos milagres de Cristo, que transforma o corpo em pão e vinho, Drummond canta “e sabes a arte sutil de transformar em macarrão o humilde cordão de teus sapatos”. O personagem Carlitos também é capaz de transformar o próprio corpo em comida e aniquilar a fome do mundo: “Então te transformas/ tu mesmo no grande frango assado que flutua/ sobre todas as fomes, no ar; frango de ouro/ e chama, comida geral/ para o dia geral que tarda” (DRUMMOND, 2008, p. 194). Revelando sua admiração pelo cinema, o poeta rende homenagem à sétima arte ao reconfortar aqueles que “estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,/ que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,/ são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,/ visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se” (DRUMMOND, 2008, p. 191).

Não somente o status de um “Cristo moderno” recebe Carlitos, mas é também o Grande Mágico, que faz rir, faz renascer a criança no adulto, diverte e que com sua “bengala de condão” faz truques e mágicas: “Há ossos, há pudins/ de gelatina e cereja e chocolate e nuvens/ nas dobras de teu casaco. Estão guardados/ para uma

criança ou um cão. [...] Cabe um cigarro: e o tiras/ da lata de sardinhas” (DRUMMOND, 2008, p. 192) .

Concluimos que a sétima arte é mesmo parte integrante, temática significativa na poesia drummondiana, e em *A Rosa do Povo* flagramos várias menções àquela, além da homenagem a Charles Chaplin. O poema “Uma hora e mais outra” que inspira o título do curta-metragem *A hora vagabunda* apresenta o cinema como uma hora acalentadora, compensatória da falta de amor:

Há uma hora triste
que tu não conheces.
[...]
não a do cinema
hora vagabunda
onde se compensa,
rosa em technicolor,
a falta de amor,
a falta de amor,
A FALTA DE AMOR; (DRUMMOND, 2008, pp. 50-51)

No poema “Versos à boca da noite”, os signos lembrança, melancolia e tristeza fazem o eu lírico entrar no cinema:

Mas vêm o tempo e a ideia de passado
visitar-te na curva de um jardim.
Vem a recordação, e te penetra
dentro de um cinema, subitamente. (DRUMMOND, 2008, p. 146)

Observamos que não somente no tocante à arte, mas o cinema consiste em valor existencial em Carlos Drummond de Andrade e está relacionado a outros valores que fazem parte da vida do poeta. O cinema parece ser a solução para grande parte dos problemas relatados nos poemas estudados. Em “Indicações”, o eu lírico não sabe o que fazer em uma noite em que volta mais cedo do trabalho e diz: “Indecisão: irei ao cinema?” Parece-nos uma tentativa de fuga da realidade e o cinema é visto como uma possibilidade de salvação da noite, do dia, da vida.

Malard chama de poema-catástrofe a associação ao cinema em momentos de tragédias, guerras e desespero. Segundo a autora, “a necessária liberação de

agressividade que existe em todos nós, bem como a agressividade que a vida nos impõe, é perseguida pelo poeta através do cinema” (MALARD, 2005, p. 102). No poema “Com o russo em Berlim”, enquanto o mundo se desespera com a guerra, ele confessa estar no cinema, transpassado, mas no cinema:

Essa batalha no ar, que me traspassa
 (mas estou no cinema, e tão pequeno
 e volto triste à casa: por que não com o russo em Berlim?)
 (DRUMMOND, 2008, p. 171).

Carlos Drummond de Andrade amou o cinema, sentiu e compartilhou sua paixão e encantamento por ele com seus leitores, espalhando, por meio das palavras em verso e prosa, o grande mito do início do século XX. Parecia que a solução para grande parte dos problemas cantados em verso pelo poeta poderia ser resolvida por meio das imagens em movimento. O cinema era solução para o amor não correspondido, para as injustiças sociais, alento para as tristezas, alívio para as revoltas, a panaceia universal. Como disse o próprio poeta, na crônica “Cinema”, publicada no *Correio da Manhã*, em 1966: “Já não saberia compreender a vida sem esse complemento audiovisual que consola, estimula, distrai, chateia, irrita e fascina”(In GALDINO, 1991, p. 76).

1.6 Cinema: montagem e roteiro

A montagem é uma modalidade articulatória que nos permite pensar o cinema como manifestação artística. Consiste em uma supressão de etapas, de fases ou em uma quebra da sequência de uma ação permitindo, subitamente, uma cena ser ligada a outra e faz, muitas vezes, o espectador executar a ação de fechamento, completar a falta gerada pela ruptura entre um plano e outro. Leone e Mourão definem montagem como:

O processo em que [várias] texturas são manipuladas, não só do ponto de vista técnico, mas, também, como meio que conduz o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis (LEONE & MOURÃO, 1993, pp. 13-14).

Assim, a montagem é concebida não como uma etapa final do processo criativo cinematográfico, simplesmente, mas como articulação que atua desde o roteiro até o produto. Ainda mencionando Leone e Mourão (1993), apontamos três etapas de montagem distintas, sobre as quais não entraremos em detalhe, mas consideramos relevante apontar:

A escritura do roteiro, que também chamaremos de *peça cinematográfica*, a realização, que também chamaremos de *encenação da peça*, e a seleção e organização dos planos, buscando uma aproximação estrutural com o roteiro; a isso chamaremos de *montagem propriamente dita* (LEONE & MOURÃO, 1993, p. 15).

Fugimos de questões que tratam de sequência ou linearidade na montagem de um filme, visto que, ao construí-lo, considera-se sempre o processo resultante da aproximação, entretanto, da interdependência de três fases: roteiro, realização e montagem.

Um roteiro é desenvolvido a partir de marcações de cenas que situam o espaço onde se dá a encenação, além disso, demarca a posição dos personagens, e a maneira de atuar, as feições, as interpretações. O roteiro apresenta marcas que orientam atores, diretores e operadores de filmagem. A seguir um trecho do roteiro de *A hora vagabunda*:

CORTE PARA

Sequência 11: Viaduto Sta.Tereza/ext/noite

Plano Geral do viaduto de Santa Tereza. Pela Aarão Reis chega o pequeno carro de onde descem alguns integrantes da turma. Na esquina mais um grupo os esperava. Henrique abre o porta-malas e, para cada um, as dinamites vão sendo distribuídas. Planos abertos e detalhes dos explosivos sendo amarrados às pilastras do viaduto.

Todos correm para perto de uma câmera que registra tudo. A imagem passa a ser a imagem da própria câmera. Ou seja, um plano geral do viaduto. (As pessoas ficam em off, ouvimos apenas as vozes)

ANDRÉ (em off)
Tudo pronto?

O GRUPO (em off)
SSSSchhhhimmmmm... (barulho de pavio)

Ao fundo, um grupo de pessoas rodeia um político. Político segura um cheque simbólico. (o tamanho do cheque é imenso)

POLÍTICO

(o discurso continua até o fim, sendo, quase sempre, abafado pelo ruído da cena)

Antes de mais nada,
gostaria de não me esquecer
da grande tradição desta cidade
de apoiar projetos audaciosos.
Isto na área de cultura, saneamento, esporte, turismo...

Esta cidade, mais que todas as outras,
tem uma vocação vanguardista,
e, por que não falar?,
vanguardeira...

O trecho acima apresenta uma das últimas cenas de *A hora vagabunda* e, logo no início, aparecem as indicações da sequência, do local, a identificação de externa e do período do dia. A cena é caracterizada e, em seguida, as falas dos personagens que estão sempre no início dos diálogos, marcadas em caixa alta. A encenação é composta por marcadores gestuais descritos ao longo das falas, isso pode ser observado em “político segura um cheque simbólico” e a expressão CORTE PARA marca o final de uma cena e início de outra.

Um roteiro, segundo Syd Field (1994), é a própria narrativa contada em imagens, com descrições e falas. O roteirista deve deixar a cena mais clara possível, por meio das palavras, a encenação das imagens.

Dada a possibilidade de transpor o cinema para a literatura (em alguns momentos deste trabalho mencionamos que Drummond incorpora elementos do cinema em sua poesia), constatamos que o olho humano pode funcionar como uma câmera a esquadrihar o espaço. Às vezes perto, em *close*, outras longe, o próprio leitor/observador “assiste” ao texto como a um filme. Segundo Oliveira:

Técnicas como a câmera lenta, a mobilidade e a dinamização do observador através da câmera, o saltar do longe para o perto, o *flashback*, a montagem, transitam para a literatura, gerando uma nova maneira de apreender a realidade (OLIVEIRA, 2006, p. 56).

Há uma intensa discussão e grande interesse por parte da crítica e de escritores brasileiros a respeito da associação de novas tecnologias no uso da mídia, remetendo

à ideia de progresso, especialmente no fim do século XIX e início do século XX. Renato Cordeiro Gomes, ao realizar estudos sobre cinema e literatura, afirma:

As novas tecnologias, assim, são tomadas não só como tema, conteúdo de expressão, mas condicionante de uma escrita ágil, sintética, que será pouco depois ponto programático de nosso modernismo de 22, que, em busca da instauração do novo, se propôs também a dialogar com a mídia (GOMES, 2002, p. 92).

Observamos que, em alguns poemas de *A Rosa do Povo*, essa “preocupação” do poeta em se aproximar do cinema dá origem a uma obra diferenciada que incorpora, como modalidade de escrita poética, algumas derivações as quais a revolução tecnológica proporcionava: a sensação de efeitos de mágica sugerindo ampliação do potencial humano que resulta em uma mudança de percepção no leitor. Vejamos um trecho do poema “Nosso tempo”:

Esse é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
Obscenos gestos avulsos. (DRUMMOND, 2008, p. 39).

A presença de imagens surreais e instantâneas que passam uma ideia mais realista da vida que se “coisifica”, aproximando-se de uma dinâmica cinematográfica, impressiona o leitor que lê o poema e assiste a ele. Gomes explica que esse movimento resulta em processos de construção associados a um determinado estilo que, segundo ele,

lançará mão do corte, da montagem, do *close*, de planos de enquadramento, traços tomados ao cinema e sua linguagem, que são associados a uma linguagem metonímica (às vezes de feição cubista), elíptica, sem ligaduras, em processos de síntese proporcionados pela *camara eye*, que associa a visualidade a uma sintaxe que não vem do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem (GOMES, 2002, pp. 97-98).

Ainda no poema “Nosso tempo”, flagramos algumas tomadas cinematográficas que, segundo José Guilherme Merquior, rivalizam com o verso livre, “colocando o mais extremo despojamento verbal – os nomes apenas e sua reiteração – a serviço das cenas de massa” (MERQUIOR, 1975, p. 82):

Homem depois de homem, mulher, criança, homem,
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem
[...] (DRUMMOND, 2008, p. 43).

Podemos detectar essa atividade cinematográfica também no poema “Campo, chinês e sono” dedicado a João Cabral de Melo Neto:

O chinês deitado
no campo. O campo é azul,
roxo também. O campo,
o mundo e todas as coisas
[...]
Debruça-te no ouvido, ouve o murmúrio
do sono em marcha. Ouve a terra, as nuvens.
O campo está dormindo e forma um chinês
de suave rosto inclinado
não vão do tempo (DRUMMOND, 2008, p. 69).

Na perspectiva adotada por Drummond, o *locus* é apresentado ao leitor a partir da abertura e do fechamento da *camara eye*, os *close-ups*, os *flashes* e os cortes realizados por meio da fragmentação dos versos, os detalhes e os movimentos da “câmera” flagram as imagens criadoras da cena do chinês dormindo no campo.

Em “Noite na repartição”, Carlos Drummond de Andrade, ao “montar” o poema, também recorre a elementos, estratégias e processos de montagem e roteiro de um filme na encenação dos onze personagens. Os personagens são: o oficial administrativo, o papel, a porta, a aranha, a garrafa de uísque, o garrafão de cachaça, o coquetel, a traça, o telefone, a vassoura elétrica e a pomba.

É notável a influência do cinema na composição desse poema. Abaixo um trecho para análise dos elementos composicionais daquele inseridos no texto:

O OFICIAL ADMINISTRATIVO

Papel,
respiro-te na noite de meu quarto,
no sabão passas a meu corpo, na água te bebo.
[...]

O PAPEL

Homenzinho porco, vilão amarelo e cardíaco!
(Avança para o burocrata, que se protege atrás da porta)

A VASSOURA ELÉTRICA

Senhores deputados, desculpem. Sinto que é hora de varrer.
(Põe-se a varrer furiosamente, a porta cai com um gemido, as garrafas partem-se, escorrem líquidos de oitenta cores. O oficial administrativo tira os processos da mesa da direita, jogando fora o processo de cima e colocando os demais na mesa da esquerda. Em seguida, retira-os desta última e volta a depositá-los na mesa da direita, sempre atirando fora o volume que estiver por cima [...])

O PAPEL, A VASSOURA, OS PROCESSO, A PORTA, OS CACOS DE GARRAFA,
surpresos:

Uma coisa bela?...

A POMBA, *no auge do entusiasmo, tornando-se, de branca, rosada:*

Uma coisa bela! Uma coisa justa!

[...]

O oficial administrativo soergue o busto, suas vestes cinzentas tombam, aparece de branco, luminoso, ganha subitamente a condição humana:

Uma coisa bela?... (DRUMMOND, 2008, pp. 112-119).

Diante do exposto, confirmamos uma de nossas hipóteses iniciais nesta pesquisa que sugere a incorporação de elementos do cinema em composições poéticas drummondianas, pela presença de diálogos marcantes e uma forte atividade cênica composta por marcadores de falas, nomes em caixa alta e descrição da cena. O hibridismo entre a literatura de Carlos Drummond de Andrade e o cinema, fica então, evidente, quando confirmamos sua intenção de aproximar as duas artes.

Por meio dessa sintética amostragem, exemplificamos como o cinema pode alterar a percepção do leitor e fornecer ao autor estratégias ou ferramentas dinamizadoras de uma operação poética que “alimentam a imaginação e permite captar a realidade de modo novo, imprevisível” (GOMES, 2002, p. 99).

A questão temporal é fundamental em ambas as obras. O resgate do tempo, passado pela memória na poesia de Carlos Drummond de Andrade e na releitura feita por Rafael Conde, por meio do filme, faz-se presente, sobretudo, quando essa memória assume a função de registro de acontecimentos, pessoas e lugares. Isso

pode ser observado de modo particular no poema “Uma hora e mais outra”, em que o poeta descreve um estado de infelicidade e náusea causado pela guerra, mas contrapõe com um sentimento de crença e esperança em um futuro melhor. Também em *A hora vagabunda* a anunciação de um porvir para os personagens, a partir do desejo de mudança de uma realidade caracterizada por um estado de infelicidade e náusea, reforça a memória e mantém viva a tradição.

Considerando as questões sobre memória e tradição de grande relevância para a compreensão da formação dos hipertextos entre os objetos que nos propusemos analisar, passaremos ao estudo e reflexão das influências de uma poesia de cunho memorialístico e de reforço à tradição no processo de construção de novos sentidos e significações.

CAPÍTULO 2

REDE HIPERTEXTUAL

Tem este capítulo o intento de discutir memória e tradição. Para tanto, tomamos como pilar do debate a influência exercida pelo hipertexto na preservação e perpetuação desses elementos. A obra, como agenciamento e conseqüente ampliação e potencialização de seu valor cultural, além das relações entre poesia e imagem, são contempladas neste momento do trabalho.

2.1 Poesia e cinema como função memorialística

Pensar o cinema e a poesia como possibilidades de compreender a história e ultrapassar o mero aspecto diletante a que se propunha a literatura e a sétima arte permite uma abertura para o entendimento de questões que vão desde fatos históricos ao comportamento do indivíduo partícipe e/ou espectador de uma época. Por isso, passamos a tratar da contribuição de Carlos Drummond de Andrade com a poesia de *A Rosa do Povo*, “obra que reflete a turbulência da década de 40 somada à angústia de um Brasil policialesco e autoritário” sob um regime ditatorial. Nesse turbilhão de conflitos e vivenciando um contexto dramático, o poeta direciona seu foco poético, antes centrado na subjetividade, para a poesia social.

O poeta capta o sentimento vivido à época e exprime a agonia e a dor do momento histórico por meio da poesia. O caráter documental expresso na obra possibilita o exercício da memória que, ao estabelecer contato com o hipertexto de leitores, contemporâneos ou não do escritor, provoca releituras mediadas por sentimentos, valores e opiniões. Ainda que de um jeito “torto” e por vezes irônico, a mensagem chega ao leitor o qual empreende novos sentidos e significações a partir de seu hipertexto.

A Rosa do Povo também documenta e rememora uma época que angustiava o poeta, colocando em cena a possibilidade de um fazer poético que se desloca da subjetividade para um contexto histórico-social. Carlos Drummond de Andrade diz, na introdução do livro, tratar-se de “uma obra que, de certa maneira, reflete um

‘tempo’, não só individual, mas coletivo no país e no mundo”. Refletindo sobre o projeto de escrita do poeta, somos levados a repensar as relações tecidas entre história e memória. Não se trata de investigar onde termina a história e onde começa a poesia, contudo o hibridismo que permeia a construção do livro, documenta, narra e ao mesmo tempo dá o tom poético do texto. Segundo Pedro Nava, “o memorialista é forma anfíbia de historiador e ficcionista e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação” (NAVA, 1976, p. 166).

Rememorando a história, o poeta coloca-se, não como um historiador, mas como testemunha dos fatos. Tomamos a diferenciação feita por Gusdorf que define o memorialista como aquele que

toma a direção e organiza as coisas segundo a perspectiva própria de um indivíduo particular. Já o historiador está determinado pela abstração do seu ponto de vista próprio e reivindica uma objetividade da qual o memorialista está dispensado (GUSDORF, 1991, p. 251).

Drummond constrói um eu lírico que rememora e organiza o passado em inúmeras recordações, ora inclina-se para o saudosismo, passando a ideia de um passado feliz, ora relembra com tristeza, quase que querendo esquecer, demonstrando uma perspectiva particular, como ressalta Gusdorf, na citação acima. Depreendemos que a projeção desse passado familiar, pessoal no presente nos leva a um questionamento da identidade atual do poeta, todas as vezes que ele também questiona seu mundo rural que foi deixado, contudo, recuperado por uma memória incessante. Quer lembrar ou esquecer?

Uma função terapêutica pode ser observada ao rememorar o passado, pois ao “revirar o baú”, assistimos a uma catarse, todavia não temos a certeza do real sentimento que habita a alma do poeta. Assim, se por um lado a memória exerce a função de guardar, arquivar, por outro, ela funciona como libertadora. Nava esclarece:

lembrando estamos provocando esquecimento. Depois de escrito, o que foi ressuscitado estará, então, definitivamente morto. Tenho experimentado isto com a evocação de personagens que me eram odiosos e que depois de fixados por mim no físico que me desagradava, no procedimento que me revoltou – como que falecem na minha lembrança e

até adquirem, quando reaparecem, um aspecto indiferente e às vezes quase tolerável (NAVA, 1978, p.199).

Analisando o excerto, é válido dizer que Pedro Nava ressuscita os mortos para livrar-se deles. Identificamos um caráter terapêutico do lembrar que culmina com o esquecer. Carlos Drummond de Andrade também faz das lembranças do passado uma possibilidade de libertação; em um encontro consigo, o poeta volta a Itabira por meio das memórias para reencontrar os “desafetos” e ter com eles um “acerto de contas”. Esse passado não é uma simples “fotografia na parede”, pois ao ser lembrado, renasce com trânsito livre no presente. Na passagem do poema “Como um presente”, percebemos a projeção do passado: “Quisera abandonar-te, negar-te, fugir-te, / mas curioso: / já não está, e te sinto, / não me falas, e te converso” (DRUMMOND, 2008, p. 137).

É curioso perceber que, tanto em *A Rosa do Povo* como em *A hora vagabunda*, essa aparente “luta” entre lembrança e esquecimento, entre homenagem e transgressão, é nitidamente abordada. É exatamente esse conceito de memória que é utilizado neste trabalho, um espaço de cruzamento, de tensão, em que a experiência do lembrar parece curar, distancia à medida que aproxima e instaura a sensação de um porvir que restabelece a paz. Lembrar e esquecer, como faces da mesma moeda, trabalham pacificamente.

A Rosa do Povo e *A hora vagabunda*, corpus de análise neste trabalho, podem ser tomados como *lugares de memória* que, ao dialogar com a história, reforçam o papel dos sonhos, da criação, da imaginação, da poesia. Tanto o livro como o filme nos abrem possibilidades de trabalhar a memória documental e ao mesmo tempo afetiva. Uma memória frequentemente atualizada pela afetividade, por sentimentos, pela indignação e aparente impotência nos mostrada por meio dos versos do poeta. No poema “Nosso tempo”, Drummond demonstra tais sentimentos:

Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas! (DRUMMOND, 2008, p. 38).

No curta, Rafael Conde retrata os mesmos sentimentos, contudo observamos que a impotência cede lugar à ação e a juventude sedenta de liberdade, já rememorando os fatos históricos em outro tempo, explode o viaduto de Santa Tereza

para expressar a insatisfação, a indignação e a revolta. A ditadura militar no Brasil é lembrada ao evocar a Rádio Favela que, no filme, tem papel de destaque, contrastando com a época da repressão. O caráter documental e histórico do curta pode ser percebido em frases dos personagens: “A polícia reprime o direito do cidadão de falar”.

Apesar de não estarmos tratando de documentários, as obras em questão atendem a um propósito fundamental: dar lugar ao testemunho. Ao fazer isso, abrem-se possibilidades de releituras, visto que os autores não contam uma história, simplesmente, mas elaboram uma nova escritura, por vezes diferenciada do acontecimento histórico, próxima do sonho e jamais definitiva.

Na poesia de Carlos Drummond de Andrade, encontramos episódios que nos permitem envolver, juntamente com o eu lírico, nas lembranças do passado. Essas que o acompanham na narrativa de vários dos poemas estudados em *A Rosa do Povo* e colocam o passado na vida presente do poeta. Por meio de uma poesia memorialística ele faz reiteradas referências aos familiares, à terra natal, à infância, como podemos perceber nos versos do poema “Ao anoitecer”:

“É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.” (DRUMMOND, 2008, p.33).

Trataremos dos poemas de *A Rosa do Povo*, especificamente no terceiro capítulo deste trabalho, bem como da releitura e aproximações com *A hora vagabunda*, todavia destacaremos alguns momentos em que a memória e a tradição orientam a trajetória poética de Drummond e a intenção de preservar a tradição percebida nos muitos dos 55 poemas que compõem a obra.

Rememorando o passado, o eu lírico canta um claro descontentamento frente ao momento presente, dando testemunho da vida moderna, opondo-se muitas vezes a ela e em uma busca por libertação e princípios que fazem parte da família do interior. Vejamos como desabafa em “Nos áureos tempos” (DRUMMOND, 2008, p. 55):

Nos áureos tempos
 a rua era tanta.
 o lado direito
 retinha os jardins.
 [...]
 Chegando ao limite
 dos tempos atuais,
 eis-nos interditos
 enquanto prosperam
 os jardins da gripe,
 os bondes do tédio
 as lojas do pranto.

Em uma tentativa de aproximar o passado do presente, as lembranças resgatam princípios e valores que venham restaurar a problemática vivida, de violência, guerra e interditos. Assim, apreendemos um passado que constantemente se reatualiza com lembranças de uma tradição vivida nos “áureos tempos”.

Maurice Halbwachs (2004) afirma que lembrar não consiste em reviver, mas em reconstruir, remontar, pelas imagens e ideias referentes aos dias atuais, as experiências vividas no passado. Assim, apreendemos que a memória não é sonho, mas laboral. Segundo Halbwachs, não lembramos sozinhos, percorremos um caminho de recordação a partir das lembranças comuns e compartilhadas com o grupo a que pertencemos. O caráter subjetivo e individualista dá lugar ao coletivo e, também, geracional¹. Falamos de uma memória influenciada pelos laços familiares, por uma classe social, pelos grupos a que pertenceu o indivíduo. A possibilidade de uma lembrança totalmente fiel do passado torna-se inviável, posto que o indivíduo não conserva imutável ou intacta sua trajetória, suas experiências, hábitos e relações sociais. Toda e qualquer mudança afetaria sua memória, que, ligada à memória de um grupo, representaria a memória coletiva de uma determinada sociedade. Halbwachs destaca a permanência desse caráter coletivo das lembranças, ainda que

¹ Alfred Schutz dedica um importante estudo ao encadeamento formado conjuntamente pelos reinos dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores. O reino dos contemporâneos serve de eixo: ele exprime “a simultaneidade ou a quase simultaneidade da consciência de si do outro com a minha”; em seu aspecto vivenciado, ele é marcado pelo fenômeno do “envelhecer junto” que põe em sinergia duas durações em desdobramento. Um fluxo temporal acompanha outro, enquanto eles duram juntos. A experiência do mundo compartilhada repousa numa comunidade tanto de tempo quanto de espaço. [...] Os mundos dos predecessores e dos sucessores estendem nas duas direções do passado e do futuro, da memória e da expectativa, esses traços notáveis do viver juntos decifrados primeiro no fenômeno de contemporaneidade (RICOEUR, 2007, p. 140).

as situações e os fatos vividos digam respeito apenas ao indivíduo. Segundo ele, ao lembrarmos nunca estamos sós.

Até mesmo no processo de (re)construção da memória, identificamos a presença da hipertextualidade ao criar representações do passado que se baseiam na percepção do outro sobre um determinado fato ou acontecimento histórico ou social. Ainda, segundo Halbwachs (2004, pp. 75-6), a lembrança “é uma imagem engajada em outras imagens”.

Ainda que aparentemente estejamos traçando uma linha comparativa que possa estabelecer certa sobreposição entre uma derivação sociológica da memória individual e uma derivação fenomenológica da memória coletiva, o que intentamos, em termos módicos, é descortinar (não explicar) as possibilidades de complementaridade, de ponte, existentes em ambas as abordagens. Um antagonismo por meio de uma visão que se sobressai em relação à outra não nos interessa, por isso mesmo lembramos que o próprio Halbwachs, ainda que acreditando em uma memória individual dependente do coletivo, afirma que “... cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda segundo o lugar que nele ocupo e que, por sua vez, esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 1997, pp. 94-95 *apud* RICOEUR, 2007, pp. 133-134).

Tratamos da memória de uma forma comunitária, ampliando a possibilidade do lembrar para uma esfera social, associada a uma experiência de alteridade; o viver juntos, como membros de uma comunidade, denota laços que estabelecem uma memória coletiva gerada por um vínculo geracional. Ricoeur menciona tal fenômeno dando especial atenção ao movimento de Halbwachs, que atribui a memória diretamente a uma esfera coletiva chamada por ele de sociedade ou grupo, “para se lembrar, precisa-se dos outros” (RICOEUR, 2007, p. 130).

Continuando na linha da impossibilidade de uma condição solipsista – nada existe fora do pensamento individual – para que haja a lembrança, Ricoeur menciona Schutz que afirma ser a experiência do outro, condição tão primitiva quanto à própria experiência. Nas palavras de Ricoeur:

Acreditamos na existência de outrem porque agimos com ele e sobre ele e somos afetados por sua ação. É assim que a fenomenologia do mundo

social penetra sem dificuldades no regime do viver juntos, no qual os sujeitos ativos e passivos são de imediato membros de uma comunidade ou de uma coletividade (RICOEUR, 2007, p. 139).

O viver juntos, conforme abordamos há pouco, é também marcado pelo fenômeno do “envelhecer junto”, contudo a simultaneidade geracional não nos é vista como premissa para lembrar juntos, lembrar as mesmas coisas e fatos; sejam contemporâneas, predecessoras ou sucessoras, os vínculos podem permanecer por meio de um fenômeno transgeracional. Podemos perceber as possibilidades de relações estabelecidas entre gerações distintas a partir da narrativa poética de Carlos Drummond de Andrade em *A Rosa do Povo*, em 1940, e a recepção dessa obra na década de 90 do século XX pelo jovem Rafael Conde em *A hora vagabunda*. Tal memória torna-se, não só possível, mas real, porque apesar de distantes, as gerações têm a similitude do lugar; lembranças notáveis de lugares visitados e vividos em comum. Os próximos, aqueles que carregam consigo lembranças e recordações de lugares, costumes, tradições e fatos em comum, são os que me permitem lembrar, de forma comunitária, compartilhada.

2.2 Memória e Tradição

Perceber a tradição como elemento da memória abre espaço para a compreensão de questões que conectam passado, presente e futuro na obra poética de Carlos Drummond de Andrade. Mas afinal, que tradição é essa que une gerações contemporâneas ou não em uma similitude de comportamentos, opiniões e ideias? É importante refletir sobre o conceito de tradição que, segundo Octavio Paz (1984, p.17), consiste na “transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos.”

Drummond estabelece uma relação importante com a tradição mineira, em termos de família, infância, vida rural, literatura, o que nos induz à busca curiosa, investigativa a que se propõe este trabalho, de desvendar, descortinar as estratégias hipertextuais utilizadas por ele na escrita dos poemas, em especial de *A Rosa do Povo*.

Anthony Giddens (1991) e Octavio Paz (1984), a partir dos seus pressupostos sociológicos, auxiliam-nos no entendimento acerca do conceito de tradição que nos é apresentado de duas formas: voltar ao passado com o intuito de encontrar um paradigma para o presente ou, ainda, por meio de uma relação de não submissão com a tradição, propõe uma ruptura com o passado. Essa última possibilidade não estabelece com o passado uma relação muito harmônica, visto que o poeta parece almejar um distanciamento dele, aproxima-se para conhecer, mas objetiva o afastamento. Todavia, essa relação dicotômica e notadamente problemática, relatada por Giddens, toma contornos diversos quando se trata da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Contudo, ainda em face de uma “relação conflitiva entre o indivíduo e os valores tradicionais, familiares e proprietários” (LEITE, 1978, p.279), o poeta homenageia Belo Horizonte e Itabira, seu povo, sua arquitetura, a literatura... No poema “Nova canção do exílio” de *A Rosa do Povo*, o poeta homenageia a cidade natal, com a qual, diversas vezes, manteve uma relação conflituosa. Nos versos desse poema, que é um hipertexto de “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, ele faz as pazes com ela:

Onde tudo é belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.) (DRUMMOND, 2008, p. 71).

Não temos dúvidas ao apontar a relação conflituosa de Drummond com os valores ligados à tradição. Não somente na lírica drummondiana é clara essa tensão, mas na própria voz do escritor que em 1925, na primeira edição do periódico literário *A revista*, escreve “Sobre a tradição em literatura”. Vejamos um trecho do texto do poeta em que ele aposta na renovação para manter a tradição:

Os escritores que falam em nome de uma tradição são justamente aqueles que mais fazem por destruí-la e contribuem para a sua corrupção. Ao contrário, aqueles que não se preocupam com os fantasmas e fantoches do passado mantêm inalterável a linha de independência intelectual que condiciona toda criação de natureza clássica. São estes Últimos os verdadeiros tradicionalistas, por isso que o próprio da tradição é renovar-se a cada época e não permanecer unificada e catalogada. Romper com os preconceitos do passado não é o

mesmo que repudiá-lo. Uma lamentável confusão faz com que julguemos toda novidade malsã, e toda velharia saudável. Este conceito equipara as obras literárias aos xaropes e outros produtos farmacêuticos: quanto mais tempo de uso, mais recomendáveis... A verdade é que o tempo reage sobre qualquer livro de duas maneiras: desbastando-o e emprestando-lhe novas aparências. Por um lado, tira-lhe todo interesse que seja do tempo, e que com ele se adelgace; por outro, empresta-lhe uma consistência que o torna capaz de impressionar sensibilidades de tempos muito diversos. Assim, um livro de 1500, lido em 1925, não é o mesmo livro de então; morreu um pouco e tornou a nascer outro pouco. É um outro livro, de um outro autor.

O que chamamos de tradição propriamente não existe. Que vem a ser uma tradição literária? Talvez o mosaico fantasista e caprichoso com que o tempo se divertiu em transformar a secessão de obras e autores que constituem uma literatura? Não pode ser mais do que isso, e a nossa época, terrivelmente dotada de espírito crítico, acha pouco. Temos, pois, mais que o direito de desrespeitar essa falsa tradição: temos o imperioso dever. E só assim faremos dessa matéria morta e pegajosa dos séculos uma argila dúctil que sirva às nossas criações. Será mantendo essa independência espiritual, talvez ingenuamente feroz, mas francamente construtiva, que reataremos o fio tantas vezes perdido do classicismo. Os nossos avós inteligentes não desejariam de nós outra coisa. Copiá-los é o mesmo que injuriá-los. Recolhamos o seu espólio, sem excesso de veneração; temos que proceder a um grave inventário de suas pretendidas riquezas. O presente não pôde estar a sofrer os contínuos «bluffs» do passado. Seremos duramente julgados amanhã, porque é cada vez maior esse diabólico senso crítico que distingue o homem, moderno. Poderemos, pois, perdoar aos nossos antepassados? Mais que uma fraqueza do coração, será uma fraqueza da inteligência.[...] (DRUMMOND, 1925, pp. 32-33).

Carlos Drummond de Andrade legitima o processo de renovação de uma obra literária que, à semelhança da construção hipertextual estudada neste trabalho, realizada por Conde entre o livro e o filme, não só permite, mas considera “imperiosa” a necessidade de uma releitura, de uma reinterpretação com vistas à sua permanência no tempo por gerações e gerações. Lembrando as palavras do poeta: “Assim, um livro de 1500, lido em 1925, não é o mesmo livro de então; morreu um pouco e tornou a nascer outro pouco. É um outro livro, de um outro autor”.

Ao estudar os poemas de *A Rosa do Povo* e o curta *A hora vagabunda*, fica muito clara a ideia de uma aproximação e de um distanciamento da tradição. Tanto o poeta como o cineasta fazem reiteradas alusões a tudo aquilo que é típico das Minas Gerais. Entretanto, não se observa uma luta, um embate, mas uma tentativa de renovação dos valores tradicionais. Em *A hora vagabunda*, o que parece acontecer é

um movimento de *desconstrução*, também chamado de *destruição* por Affonso Romano de Sant'Anna, que ora rompe, ora legitima essa tradição. Podemos citar um trecho da fala de uma das personagens que, no filme, elabora essa atividade “pendular”, de reforço e tentativa de renovação: “Cuidado, viu? Você *tá* comendo muito pão de queijo. Você vai virar estátua.” O pão de queijo como patrimônio gastronômico de Minas Gerais nos remete a uma memória cultural, ou seja, comendo tal iguaria, certamente ficaríamos como todos os outros, os “próximos”. E por que estátua? Certamente a alusão deve-se ao fato de ser essa forma de lembrança uma das mais eficientes. Jacques Le Goff nos fala sobre a origem e o forte poder memorialístico dos “arquivos de pedra”:

Nos templos, cemitérios, praças e avenidas das cidades, ao longo das estradas até “o mais profundo da montanha, na grande solidão”, as inscrições acumulavam-se e obrigavam o mundo greco-romano a um esforço extraordinário de comemoração e de perpetuação da lembrança. A pedra e o mármore serviam, na maioria das vezes, de suporte a uma sobrecarga de memória. Os “arquivos de pedra” acrescentavam à função de arquivos propriamente ditos um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação e na durabilidade dessa memória lapidar e marmórea (LE GOFF, 2003, p. 428).

É nítida a referência aos “arquivos de pedra” também no curta-metragem: o busto na Praça da Liberdade e o Viaduto de Santa Tereza, este último descrito em uma mensagem da Rádio Favela como sendo a maior obra de concreto armado da América Latina.

Encontramos em um texto do ensaísta e poeta mexicano Octavio Paz (1984), “A tradição da ruptura”, uma possível justificativa para o trânsito entre a adesão e a necessidade de atualização das tradições contidas na poesia de Drummond nos anos 40 e no roteiro do filme de Conde na década de 90. O poeta e ensaísta afirma que o moderno também é uma tradição e que cada “interrupção” ou tentativa de afastamento consiste em um recomeço. Le Goff questiona: “Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?” (LE GOFF, 1984, p. 17). A negação da tradição da ruptura, visto que a ruptura passa a ser uma tradição, mostra-nos que quando não se nega a ruptura, confirma-se a continuidade dessa tradição de interromper, portanto, ao aceitar a

ruptura, confirma-se a tradição. Entendemos que a própria exaltação da atualidade é tradição.

Seguindo os passos de Paz (1984), percebemos a modernidade como uma tradição que, segundo o poeta, consiste em “uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante” (PAZ, 1984, p. 18). Todavia, tal “desalojamento” se dá para, em um instante imediato, ceder espaço a outra tradição que, nas palavras do autor, é “outra manifestação momentânea da atualidade”.

A abordagem hipertextual defendida neste trabalho encontra suporte nos estudos da tradição, em especial quando tratamos da modernidade como ruptura daquela. Ela assemelha-se aos princípios do hipertexto à medida que se apresenta heterogênea e multimodal. Nas palavras de Octavio Paz:

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical (PAZ, 1984, p. 18).

A partir desse conceito que consideramos paradoxal, de uma maneira coerente, estabelecemos ligações com a modernidade na poética de Drummond. Essa nova tradição, a “tradição da ruptura”, instaura uma tensão entre passado e presente, entretanto, não nos parece possível segregá-los, já que só há ruptura porque existe uma tradição e só há uma nova tradição porque houve a ruptura. O ensaísta mexicano evidencia a complexidade da definição do que seja a modernidade e é exatamente esse caráter instável, multimodal, heterogêneo e metamórfico que nos interessa tratar em particular. Defendemos a hipótese de uma reinvenção da tradição, que se faz à guisa das rupturas, das interrupções. Ao reatualizar a poesia mineira, escrita em um momento histórico marcado por instabilidades sociais e políticas, por meio do cinema produzido pelo mineiro Rafael Conde e, dialogando com o passado por meio das imagens em movimento, renovamos a literatura e ampliamos as noções de memória e tradição.

A ideia de renovação da literatura justifica-se a partir de uma análise hipertextual, à medida que observamos características similares entre tal teoria e a modernidade que se mostra multifacetada. Paz comenta, citando Gracían, que os antigos e os modernos não são diferentes, apenas esses últimos oferecem novas combinações a partir dos mesmos elementos. Assim o faz Conde ao dirigir *A hora vagabunda*: o cineasta faz constantes referências aos textos de Carlos Drummond de Andrade e a temática por ele abordada mostra os jovens em conflito com a arte e imbuídos do desejo de “sair das montanhas” para fazer arte no Rio ou São Paulo.

Paz nos lembra que desde o final do século XVI, ou seja, princípio da Idade Moderna, a modernidade se mostra dessa maneira, antagônica, como uma “dupla negação”: paixão e crítica ao mesmo tempo, chamada pelo poeta e ensaísta de “autodestruição criadora”. Constatamos a hipótese de que há um hibridismo entre a literatura escrita por Carlos Drummond de Andrade na década de quarenta com elementos da atualidade, em especial do cinema. Como vimos, não há oposições entre o antigo e o contemporâneo, há uma paixão e um apego à tradição, elementos que não impedem a crítica, nem mesmo o desejo de transgressão, que a fortalecem à medida que lembra, pois assim não permite o esquecimento. Octavio Paz explica o caráter paradoxal das relações estabelecidas entre o velho e o novo:

Paixão crítica: amor imoderado, passional, pela crítica e seus precisos mecanismos de desconstrução, mas também crítica enamorada de seu objeto, crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega. Enamorada de si mesma e sempre em guerra consigo mesma, não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio (PAZ, 1984, p. 21).

Em nosso projeto de pesquisa, indagamos a respeito dos elementos que contribuem para renovar a literatura mineira e de que forma tais elementos são utilizados no filme acerca dessa proposta. O próprio cineasta Rafael Conde, autor do curta *A hora vagabunda*, afirmou-nos em entrevista que não havia uma clara intenção de renovação, todavia Conde confessou estar “impregnado” de memória e de tradições. Era o centenário de Belo Horizonte, ele tinha como intento uma homenagem, mas como diria Octavio Paz, a “paixão crítica” era a tônica do filme. Ame as tradições, ainda que não concorde com elas. Uma saída? Homenagem e transgressão. O cineasta filma o amor, a esperança, a descrença, a tradição, a arte, a

repressão, o novo, a ousadia, a náusea e a rebeldia, tudo à semelhança de *A Rosa do Povo*. É importante ressaltar que Rafael Conde não adaptou um livro de poemas para o cinema; segundo o próprio cineasta, “Drummond é pensado como uma referência” para a construção do roteiro. Ao estudar ambas as obras, percebemos que um mesmo princípio inspira Carlos Drummond de Andrade e Rafael Conde, todos os elementos que citamos acima estão presentes em ambos os objetos de pesquisa (livro e filme), ainda que em tempos e circunstâncias distintas, o que tem sido evidenciado ao longo do trabalho. Mais uma vez, encontramos em Octavio Paz suporte para as relações estabelecidas entre o curta-metragem e a obra poética em momentos históricos e culturais diversos. O autor toma como exemplo os laços entre românticos e simbolistas. Segundo ele:

... um mesmo princípio inspira os românticos alemães e ingleses, simbolistas franceses e a vanguarda cosmopolita da primeira metade do século XX. Um exemplo entre muitos: em várias ocasiões, Friedrich Von Schlegel define o amor, a poesia e a ironia dos românticos com termos não muito distantes dos que, um século depois, André Breton empregaria ao falar do erotismo, da imaginação e do humor dos surrealistas. Influência, coincidência? Nem uma, nem outra: persistência de certas maneiras de pensar, de ver e de sentir (PAZ, 1984, p. 24).

Tal persistência abordada pelo ensaísta pode ser vista na relação estabelecida entre as imagens em movimento do cinema e Drummond que, à semelhança de Murilo Rubião e Silviano Santiago, inspirou-se na sétima arte para escrever seus versos. Segundo o próprio Silviano Santiago, a Belo Horizonte dos anos 50 produziu uma importante geração de intelectuais que ora transitava pelo cinema, ora pela literatura, mesclando ambas as artes. Assim, os jovens escritores chegavam à literatura “pelo caminho da adaptação do livro para o cinema”. O mesmo acontece com Rafael Conde, que ao adotar o mesmo princípio de Drummond, demonstra persistência de certas maneiras de pensar, de ver e de sentir, ainda que em contextos históricos distintos.

Entendemos que, apesar de uma hipótese inicial de clara negação da tradição percebida em Drummond e em Conde, o que realmente nos é apresentado é a consciência de pertencer a um determinado grupo a qual leva à crítica e à interrogação que, sob nossa análise, seria melhor denominada de “renovação”. Afirmamos isso por acreditar que a “negação” percebida consiste em estratégia de

renovação, de renascimento e legitimação das tradições. Octavio Paz explica o comportamento passivo de povos que aceitam a tradição sem questioná-las. Diz o autor que

Ao mudar nossa imagem do tempo, mudou nossa relação com a tradição. Ou melhor, mudando nossa ideia do tempo, tivemos consciência da tradição. Os povos tradicionalistas vivem imersos em um passado sem interrogá-lo; em vez de ter consciência de suas tradições, vivem com elas e nelas. [...] A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição (PAZ, 1984, p. 25).

Concluimos que Drummond e Conde têm consciência de pertencimento de uma tradição, isso os habilita a uma crítica e a uma consequente renovação dessa tradição. Portanto, a ideia inicial de uma oscilação ora para a homenagem, ora para a transgressão nos é perfeitamente esclarecida a partir das palavras de Octavio Paz e de suas ideias de consciência de pertencimento e de “paixão crítica” estudadas acima.

A memória e a tradição são aspectos relevantes na pesquisa dos dois objetos, contudo propusemos aqui a análise de duas obras, em que uma delas se apresenta como uma nova modalidade de leitura, não linear e flexível e que oferece uma rica possibilidade de ampliação de interpretação; *A hora vagabunda* ressignifica a narrativa poética de Drummond, que passa a ter um caráter democrático e moldável. Rafael Conde reacende e renova a literatura escrita em Minas Gerais na década de 40 por meio das imagens em movimento do cinema. Passaremos a tratar das questões relativas à imagem e ao cinema e suas relações com a literatura.

2.3 Poesia, imagem e cinema: relações hipertextuais

Há pouco citamos o caráter não linear e flexível do curta *A hora vagabunda*, entretanto convém ressaltar que um livro de poesias também oferece uma possibilidade de leitura não linear, exatamente por consistir em uma obra que concede ao leitor autonomia no tempo da leitura e na interpretação dos versos, conforme sua sensibilidade pessoal (hipertexto). Encontramos em *A Rosa do Povo* a temática da dor, da náusea, da insatisfação, da esperança, da morte, da vida, da metapoesia, que podem ser lidas a partir de um ponto qualquer. Poderíamos começar

a leitura por “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” (último poema do livro) ou por “Uma hora e mais outra” que, mesmo estando na página 50 do livro, foi elemento inspirador desta pesquisa.

Tamanha liberdade não apenas nos remete aos princípios do hipertexto, como nos aproxima do conceito de *obra em movimento*, apontado por Umberto Eco (1976), especialmente quando nos lembramos da releitura feita por Rafael Conde na produção do curta *A hora vagabunda*. O clássico *Livre* de Mallarmé que, segundo o poeta, consistia em obra total, colossal, apresenta-nos uma estrutura dinâmica com composição e sentido abertos, móveis, flexíveis. *Livre* propunha uma leitura autônoma, sem ordem fixa, com páginas agrupáveis em sequências diversas, aproximando-se aqui de um dos princípios do hipertexto, que é a multiplicidade e encaixe de escalas, supondo uma organização fractal das conexões. Contudo, as similitudes não param por aí, o *Livre* propunha um aspecto estrutural em fascículos que permitiria intercambiar as folhas, de tal modo que não importava de onde o leitor partiria, sempre haveria possibilidades variadas de sentido. É sabido que o poeta não concretizou a produção da obra, todavia, ainda que em tempos históricos totalmente diversos, ratificamos a ousada aproximação com a contemporânea teoria do hipertexto, que nos apresenta uma leitura também “livre” do texto. Características como metamorfose, heterogeneidade, exterioridade, topologia e mobilidade dos centros, levam-nos à fantasia de Mallarmé e Lévy (1994), conjecturando uma nova modalidade de entrada e saída no texto literário.

Obter na poesia inspiração para a produção de *A hora vagabunda* consiste, a nosso ver, em uma combinação que só mesmo ela, a poesia, poderia propor, com possibilidades de elos, conexões, associações e agenciamentos que provocam uma rica e ampla produção de sentidos. Poderíamos, neste trabalho, tomar caminhos bem diversos daquele que nos propusemos seguir e, por onde quer que fôssemos, a poesia com seu caráter metamórfico, antiga e atualíssima ao mesmo tempo, bem como as imagens em movimento do cinema, caracterizadas pela organização livre na tela, fornecer-nos-iam matéria-prima inesgotável de investigação. Todavia, atemo-nos aos aspectos de ampliação do texto literário, sua conseqüente renovação pela releitura permeada de memória e tradição.

A poesia é dotada de emoções que são particulares, locais. Elliot (1971) observa o caráter tradicional, peculiar do texto em verso em que nele próprio podem-se sentir as emoções típicas do “povo do poeta”. Nas palavras do autor

Podemos observar que a poesia difere de qualquer outra arte por ter para o povo da mesma raça e língua do poeta um valor que não tem para os outros. É bem verdade que até a música e a pintura têm uma característica local e racial, mas, evidentemente, as dificuldades de apreciação dessas artes, para um estrangeiro, são bem menores (ELLIOT, 1971, p. 33).

O autor atesta a característica local da poesia e ressalta seu elo com a expressão das emoções e dos sentimentos, residindo aí a essência da lembrança, da memória e da tradição. A poesia “é o veículo do sentimento” (ELLIOT, 1972, p. 33) e ela reforça as possibilidades de renovação do texto literário ao longo do tempo. O compromisso do poeta é com o vernáculo e cabe a ele “preservar, ampliar e melhorar”. Diz o autor que

A poesia pode, até certo ponto, preservar e até mesmo restaurar a beleza de uma língua; pode e deveria também ajudar a desenvolvê-la, a torná-la tão sutil e precisa nas mais complicadas condições e para as novas finalidades da vida moderna (ELLIOT, 1971, p. 38).

A função social da poesia de Carlos Drummond de Andrade pode ser atestada pelo estudo dos 55 poemas de *A Rosa do Povo*, algumas vezes o fim era didático, ou seja, o poeta ensina o leitor a fazer poesia, outras, apresentava a proposta de uma profunda reflexão sobre os temas políticos e sociais da época.

2.4 Da obra ao agenciamento

A literatura, por meio das palavras, tem descortinado possibilidades de criações e produções, fruto de novas e sedutoras combinações entre as artes. Falamos, neste trabalho, da tradição da ruptura e, uma vez mais, deparamo-nos com uma ruptura com o tradicional, com o convencional, quando se trata das artes. Características e procedimentos que outrora eram peculiares e específicos de determinada arte mesclam-se, por uma fusão pacífica, harmônica e genial que resulta em um novo

produto, rico, amplo e democrático. Observamos uma relação de “comensalismo” a partir dessa aproximação estética que se estabelece entre imagem e palavra.

Sobre essa fusão das modalidades artísticas, Vassily Kandinsky afirma que “Uma arte pode aprender da outra o modo com que serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é segundo o princípio que seja próprio exclusivamente.” (KANDINSKY, 1979, p. 67).

Observamos uma relação mútua entre as artes, em que a imagem passa a ser instrumento de leitura na literatura. Historicamente, a arte estabelece, a partir do final do século XIX, “parcerias” nas mais diversas modalidades e adquire, assim, uma autonomia na criação e produção artística.

A literatura de Carlos Drummond de Andrade desafia os leitores contemporâneos a interpretá-la como uma arte que dialoga fortemente com o cinema, especialmente quando tratamos da obra *A Rosa do Povo*. Elementos do cinema podem ser claramente identificados em vários de seus poemas e ao analisar mais criteriosamente “Uma hora e mais outra” percebemos as interações entre a poesia e a arte cinematográfica estabelecidas pelo autor por meio de vocábulos como “tecnicolor”, “filme”, “subcolor”.

Os efeitos provocados pela imagem na atividade linguística são pujantes, é inegável a renovação proposta constantemente na linguagem, quando essa se encontra permeada pela influência imagética. Ela empreende uma aproximação entre significantes opostos e, paradoxalmente, dá um sentido de unidade àquilo que inicialmente se mostrou plural, diverso. O poema, então, resulta em um espaço de coexistência harmônica e rica de elementos heterogêneos, construindo uma nova arte que, ainda sem nome, abarca as demais em uma atividade hipertextual de democracia entre procedimentos e possibilidades.

O próprio cinema já se apresenta como uma arte que realiza diálogos e trocas com outras expressões artísticas, inclusive a literatura. As telas (que fizeram parte da formação de Carlos Drummond de Andrade) inspiraram as possibilidades de coautorias, apropriações, traduções e releituras ao poeta, que por vezes mesclou cinema e poesia atribuindo-lhe uma característica de atemporalidade, podendo ser lida ontem e hoje. Por sua vez, Rafael Conde elabora uma operação transformadora na poesia de Drummond, pois ao levar à tela o texto do poeta, amplia seu alcance,

reescreve a palavra por meio da imagem, reconta a história e contribui para disseminar e perpetuar uma tradição, processo que, nesta pesquisa, identificamos como hipertextualidade. Ao realizar um movimento contrário, de negar as tradições, o poeta, na década de 40, e o jovem cineasta, nos anos 90, adotam o princípio de desconstrução e deslocamento, não anulam a memória nem a história, mas deslocam-nas com o ideal de mudança, do porvir.

Não temos dúvidas de que o cinema e a multimídia interativa, com suporte digital, apenas exemplificando, apresenta-nos o fim do logocentrismo, da abolição do poder supremo do discurso sobre as outras formas de comunicação. Se pensarmos na própria linguagem humana, concluímos que essa não surgiu com tal supremacia de uma forma ou outra. Ao contrário, a fala, o gesto, o canto, são expressões que, apesar de apresentar uma singularidade, complementam-se sem sobreposições.

Assistir a um filme que nos remete a uma obra poética, leva-nos de volta ao que tínhamos antes da escrita, aquém do logocentrismo, rumo à possibilidade de encontro com um espaço semiótico desterritorializado. Não pensemos que tal retorno represente retrocesso, ele é rico e dotado de elementos que dão nova vida aos signos. Consideramos, assim, a produção do curta-metragem *A hora vagabunda* como uma escrita dinâmica, atual e livre, agenciada a partir da obra poética de C.D.A.

Estudamos aqui as relações e os laços propostos entre duas obras escritas sob signos icônicos distintos. O filme nasceu a partir da leitura de uma obra poética, todavia, não pesquisamos tais relações como forma de adaptação ou transposição, não nos ocupamos com uma análise meramente comparativa em que o critério de valor da obra relida, recriada, seja a fidelidade. Desde o início, deixamos claro não apenas o caráter não hierárquico da releitura, bem como da nossa postura ao investigar esse processo, que vemos como uma rede intertextual, um rico diálogo que atua em prol da ampliação e perpetuação da memória e das tradições, um agenciamento. Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 17), “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”.

Pierre Lévy nos fala sobre as possibilidades de agenciamentos a partir do texto literário. O filósofo versa sobre as relações estabelecidas entre a obra e o *ciberespaço*

e como esse último se constitui em um atrativo cultural resumido por três proposições independentes. Segundo o autor

- 1) Chamadas, comandadas, remetidas, afastadas, aproximadas, representadas desta ou daquela maneira segundo os gostos e ocasiões... *são as mensagens, de qualquer ordem que sejam, que girarão em torno dos receptores*, doravante situados no centro (inversão da figura desenhada pelos meios de comunicação de massa).
- 2) As distinções estabelecidas entre autores e leitores, produtores e espectadores, criadores e hermeneutas, confundem-se em proveito de um *continuum de leitura-escrita* que parte dos que concebem as máquinas e redes até o receptor final, cada um deles contribuindo para alimentar, por sua vez, a ação dos outros (declínio da assinatura).
- 3) As separações entre as mensagens ou “obras”, concebidas como microterritórios atribuídos a “autores”, tendem a desaparecer. Toda representação pode ser objeto de armazenagem, combinação, reutilização etc. segundo a emergente pragmática da criação e da comunicação, distribuições nômades de informações flutuam sobre um imenso plano semiótico desterritorializado. É natural, portanto, que o esforço criador das mensagens desloque-se delas para dispositivos, processos, linguagens, “arquiteturas” dinâmicas, meios (LÉVY, 1994, p. 106).

As proposições dadas por Pierre Lévy abrem caminhos para pensarmos não apenas no ciberespaço como um imenso atrativo cultural, mas também o cinema se apresenta como importante meio de difusão da literatura e da cultura de um modo geral. Questões referentes ao limite da obra, do sentido único e do “querer dizer de um texto” são colocadas em xeque pelos artistas desde o final do século XIX, quando assistimos ao próprio surgimento do *ciberespaço*. Pensando o agenciamento de *A Rosa do Povo* como processo de renovação da literatura, outros aspectos podem ser observados como a desterritorialização e a mutação. Refletir sobre memória, tradições, artes, políticas e questões sociais fora do texto escrito resulta em uma multiplicação de sentidos desse texto. Pierre Lévy (1994, p.107) nos diz que “é preciso saltar para um novo espaço. É do meio sociotécnico da proliferação e da difusão das ‘obras’ que provém a mutação.”

À semelhança de Lévy, Deleuze e Guattari confirmam, ao tratar do rizoma, as possibilidades de movimentos provocantes da desterritorialização (criam uma linha de fuga, um contrassenso), e os processos reterritorializantes (nova tentativa de fechamento), que se prendem um ao outro, resultando em um “aumento de valência, verdadeiro devir”. Nas palavras dos autores:

Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significativo. Rémy Chuvin diz muito bem: “*Evolução a-paralela* de dois seres que não têm absolutamente nada a ver um com o outro” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 19).

De fato, o que realiza Rafael Conde ao produzir *A hora vagabunda*, segundo ele impregnado de memória e de tradições mineiras, celebrando o centenário de Belo Horizonte? Uma resposta como “difundir uma mensagem para receptores exteriores ao processo de criação, convidados a conferir sentido à obra após sua realização” (LÉVY, 1994, p. 107) seria muito simplista e certamente o próprio cineasta declinaria tal pensamento. O que faz esse autor e essa obra, então? A partir das investigações balizadas pelos teóricos citados neste trabalho, além das pistas deixadas nas obras e na fala do cineasta, concluímos que Conde pensou em um acontecimento coletivo, um acontecimento que envolve todos os elementos possíveis e dispostos no exercício de criação e produção de sentido, estejam eles presentes nas obras, nos contextos históricos e sociais e, principalmente, nos hipertextos pessoais. Contudo, esse envolvimento não é hierárquico, as posições e funções se equivalem e atuam cooperativamente, assinando coletivamente a obra. Os hermenutas passam a atores, os leitores a autores e o criador, pai da obra, passa a ser também um receptor das novas mensagens e novos sentidos dados por todos que compõem esse processo.

A hora vagabunda é uma aposta, uma aposta que faz o cineasta ao reinventar a literatura feita por Carlos Drummond de Andrade. Rafael Conde corre sérios riscos de ter produzido uma obra que será incompreendida, alguns podem achar que falta fidelidade ou que fere a proposta social de *A Rosa do Povo*, entretanto, deixamos claro nesta pesquisa que não trabalhamos com uma análise meramente comparativa, as investigações atuaram no campo do ganho coletivo, cultural, literário, nos aspectos de continuidade a partir da remoldagem realizada. Segundo Pierre Lévy,

Quanto mais transforma a linguagem que a contém, seja ela musical, plástica, verbal ou outra, mais seu autor corre riscos: incompreensão, falta de continuidade... Mas, quanto mais a contribuição é importante – o grau de remoldagem ou de fusão ao qual se conduziu a linguagem -, mais o ganho é atraente: constitui um acontecimento na história da cultura (LÉVY, 1994, p. 108).

O curta-metragem, que consiste em nosso objeto de estudo, é uma evolução da linguagem, da hermenêutica, do formato de leitura e Pierre Lévy (1994, p. 108), à semelhança de T.S.Elliot (1971) conforme citamos aqui, considera essa uma das principais funções sociais da arte: “participar da invenção contínua das línguas e signos de uma comunidade”.

2.5 Literatura + Cinema = Hipertextualidade

Apesar de estarmos lidando com um trabalho de cunho literário, as relações que estabelecemos entre a literatura e o cinema são balizadoras desta pesquisa. E ainda que não estejamos dissertando por um viés semiótico, delinearemos nosso entendimento acerca de tais relações e neste tópico abordaremos brevemente questões que envolvem o discurso da fidelidade, a característica multicultural do cruzamento entre as artes e, mais tarde, no terceiro capítulo, abriremos espaço para tratar dos elementos de interseção, migratórios e multimodais que compartilham a literatura e o cinema, por meio da análise do livro e do filme.

A crítica convencional direcionada às adaptações fílmicas costuma adotar uma linha discriminatória em relação a esse movimento ou passagem de uma arte a outra. Expressões como “traição”, “violação”, “infidelidade” e “deformação” são comumente atribuídas ao filme o qual carrega consigo um conceito injusto, na maioria das vezes, hajam vista as especificidades de cada uma das artes. Ora, a simples mudança de suporte poderia ser suficiente para evitar críticas comparativas. A passagem da literatura, meio singularmente verbal, para um meio imagético, mas associado à palavra, ao movimento, à música, aos efeitos “mágicos” da câmera, descarta possibilidades de uma análise que tenha como foco a fidelidade. Constatamos isso ao nos deparar com um filme que, como *A hora vagabunda*, não pretende recontar imageticamente os poemas de Carlos Drummond de Andrade, mas se inspira em uma obra do poeta para recriar, documentar e renovar a literatura, tendo *A Rosa do Povo* como matriz ou elemento gerador de tal inspiração. Assim, não consideramos o filme estudado aqui como uma adaptação literal, mas como um

processo livre de recriação, de homenagem e transformação, legitimando o fio teórico que embasa essa pesquisa: o hipertexto.

Robert Stam, ao comparar o discurso de Bakhtin à teoria de Foulcaut, ratifica nossa posição controversa ao discurso da fidelidade. Nas palavras do autor

A teoria da intertextualidade de Kristeva, com raízes no “dialogismo” de Bakhtin, enfatizou a interminável permutação de traços textuais, e não a “fidelidade” de um texto posterior em relação a um anterior, o que facilitou uma abordagem menos discriminatória. Enquanto isso, o conceito bakhtiniano proto-pós-estruturalista do autor como harmonizador de discursos do autor em favor de um “anonimato difuso do discurso”, abriu o caminho para uma abordagem à arte “discursiva” e não-originária (STAM, 2008, pp. 20-21).

Portanto, desconsideramos, a partir das palavras de Stam, os termos “traição”, “infidelidade” ou “violação” de uma obra ao construir outra. Alterações, transformações ou substituições enriquecem a ideia original e ampliam as possibilidades de compreensão do tema.

Pensar a adaptação como uma leitura pessoal, livre e parcial de uma obra anterior, parece-nos um critério mais justo de análise de duas criações de suportes distintos. Mais uma vez nos recorremos a Robert Stam para compreender as infinitas possibilidades de leitura que nascem a partir de um texto-fonte:

O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade” (STAM, 2008, p. 21).

O hipertexto, desde o “nascimento” do projeto que deu origem a este trabalho, sempre nos pareceu a teoria mais adequada ao entendimento das relações entre a literatura e o cinema. *A hora vagabunda* constitui uma leitura hipertextual, realizada por Rafael Conde, que busca na obra de Drummond inspiração e elementos os quais, em conexão com os temas da memória, da tradição e da “náusea”, vivenciados em contextos históricos diversos, realiza um rico movimento de transmutação, significação e reescrita. Encontramos, novamente em Robert Stam (2008, p. 21), a

confirmação do uso da teoria do hipertexto para compreendermos as relações entre os dois objetos aqui contemplados. O autor cita o termo “transtextualidade” de Gérard Genette para se referir a “tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos”.

Gérard Genette, em *Palimpsestos* (1982), esclarece de maneira específica a questão da adaptação, utilizando a hipertextualidade, conceituada pelo autor como toda relação que une um novo texto a um anterior a ele. Ora, a hipertextualidade se justifica, especialmente, por estabelecer laços com um *hipotexto*, sem necessariamente “falar” dele, basear-se nele, sequer mencioná-lo. Nas palavras do autor,

... consideremos uma noção geral de texto de segunda mão [...] ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo (GENETTE, 2006, p. 16).

É com base nos estudos de Gérard Genette que afirmamos que, sem nenhuma dúvida, mesmo em graus distintos e com propósitos diversos, *A hora vagabunda* é um hipertexto do hipotexto *A Rosa do Povo*. Concluímos que essa é uma *transformação* indireta, com um nível de complexidade mais alto do que aqueles que diretamente derivam de um texto anterior. Afirmamos isso porque Rafael Conde não reconta os poemas de Carlos Drummond de Andrade, nem mesmo preocupa-se em tematizar o filme a partir de assuntos específicos tratados em cada poema. Segundo o próprio cineasta, a alusão à memória e à tradição era inegável, uma vez que o filme celebrava o centenário da capital mineira à semelhança da transformação ocorrida entre Odisseia (hipotexto) e Eneida (hipertexto), em que Virgílio conta uma história totalmente diversa, contudo inspirada no formato estabelecido por Homero.

O que faz Rafael Conde? Transforma uma obra poética que versa sobre a náusea e a insatisfação de tempos ruins em uma narrativa fílmica que conta a história de jovens aspirantes a artistas, insatisfeitos, “nauseados” e rebeldes. Sim, aqui encontramos um ponto divergente, e talvez proposital, entre as duas obras. Enquanto

Drummond versava sobre a impotência diante da situação, os jovens personagens do curta deram vida às ideias do “cinéfilo anarquista”, que saía às ruas quando jovem para protestar e queimar bondes. Os versos do poema “O medo” revelam a inércia pela impugnação na era do medo:

E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo. (DRUMMOND, 2008, p. 35).

Rafael Conde, ao contrastar com essa postura tolhida expressa no poema, cria personagens rebeldes, revolucionários e não só inconformados. Em uma de suas falas, o personagem aspirante a músico diz: “Tem que explodir, tem que explodir tudo”, referindo-se ao viaduto de Santa Tereza, que ao ser explodido no final do filme, explode o silêncio, o inconformismo e a inércia. O jovem Drummond também bradou:

Sou anarquista. Declaro honestamente.
[...]
A solução é a anarquia. Sou anarquista. Nem de longe vocês captam o sublime anarquismo. Sou.
[...] (DRUMMOND, 1987, p. 135)

Abordaremos a seguir as influências de um e de outro texto nas relações hipertextuais formadas a partir da *transformação*, que é objeto de estudo neste trabalho. Analisaremos os poemas à luz das teorias do hipertexto e suas relações com o filme. Responderemos às perguntas relacionadas à influência cinematográfica na poesia drummondiana e continuaremos na busca de confirmação das hipóteses levantadas na pesquisa acerca da operação *transformadora*, que não adapta simplesmente, mas reescreve, transmuta, ressignifica, amplia e renova uma literatura entremeada de memória e tradição.

CAPÍTULO 3 REDE DE SIGNIFICAÇÃO

Propomo-nos neste capítulo tratar especificamente dos objetos envolvidos na pesquisa. Fazemos uma leitura de alguns poemas de *A Rosa do Povo* em conexão com cenas do filme *A hora vagabunda*, apontando os hipertextos que tecem a rede de significação entre a literatura aqui examinada e o curta-metragem. Detectamos, ainda, as metáforas da rosa e do povo, a morte como destruição e abertura para o novo, as sete faces do poeta, a ironia presente nos poemas e no roteiro, além das tensões e inquietudes que marcam a poesia de 45 e a produção cinematográfica de 98.

3.1 A rosa e o povo

O núcleo simbólico de *A Rosa do Povo* é, sem dúvida, a imagem da rosa que, como figura apocalíptica, permeia o propósito social e participante de vários poemas da obra. A metáfora da rosa é uma constante em *A Rosa do Povo* e se apresenta sob variados aspectos e relações. Hipertextualmente, remetemo-nos a uma crônica de Eça de Queiroz, intitulada “As rosas”, para assim confirmar a intenção participante de Carlos Drummond de Andrade vestida sob o título da obra. Abaixo um trecho final do texto de Eça, citado por Iumma Maria Simon em *Drummond: uma poética do risco*:

E flor profundamente interesseira e astuta! Já no primeiro dia de Maio, que se vai tornando o grande festival do proletariado, eu vejo a rosa quieta e contente nas calosas mãos dos operários em folga. Nos jardinetes dos mineiros, em Inglaterra e em França, já floresce sempre, entre as saladas democráticas, um pé de roseira viçoso e prometedor. Em todos os meetings, nas greves, é usual que a rosa venha armando a casaca dos chefes, ou apareça, bordada e já com a autoridade dum emblema, nas bandeiras das associações... e estou antevendo que esta hábil e intrigante flor, que foi sucessivamente helênica, pagã, imperial, feudal, católica, mística; que, captando-lhes o amor, partilhou o poder dos heróis, dos senados, dos césores, dos barões, dos papas, dos santos; que se identificou artemicamente com Vénus, quando era Vénus que no seu cinto fechava o mundo todo, e se identificou logo com a Virgem Maria quando por seu turno foi a Virgem que pousou os pés sobre o orbe – anda a

realizar a sua lenta conversão, e pouco a pouco se insinua e se entrelaça no novo e tremendo poder que se levanta, e toda ela se prepara, e se avermelha, e se perfuma para ser, oficialmente e ritualmente, a flor do socialismo (QUEIROZ, *apud* SIMON, 1978, pp. 125-126).

Assim, é significativo apontarmos para a palavra “povo” que, por uma ação mútua ou comensal, complementa o sentido da rosa. Em vários poemas percebemos as relações estabelecidas entre a rosa e o povo explícitas como em “Mário de Andrade desce aos infernos”:

A rosa do povo despetala-se,
ou ainda conserva o pudor da alva? (DRUMMOND, 2008, p. 187).

Em outros poemas as imagens, analogias e representações da rosa e do povo aparecem de forma implícita, contudo não menos significativa. Conforme assinala Simon, tais imagens podem estar ligadas à comunicação ou à ideia de revolução. Segundo a autora, palavras como canto, viagem, rua, amor, cidade, sorriso, palavra, mãos dadas e outras reforçam o caráter comunicativo da poesia de *A Rosa do Povo*. Affonso Romano de Sant’Anna afirma que “o poeta usa do elemento verbal para se defender e se afirmar” (SANT’ANNA, 1972, p. 25) e, conforme dissemos anteriormente, não há uma luta com as palavras, não há um combate, elas são úteis ao poeta que trata da relação entre elas e reflete sobre a significação vital do lirismo. O poema “Procura da poesia” apresenta um intenso diálogo com o leitor, em que o poeta, além de apresentar seu projeto estético, aproxima-se do interlocutor e, didaticamente, ensina, aconselha, recomenda:

Nem me reveles teus sentimentos,
Que se prevalecem do equívoco e tentam a longa *viagem*.
[...]
Não *cantes* tua *cidade*, deixa-a em paz.
[...]
Teu *iate* de marfim, teu sapato de diamante...
[...]
Chega mais perto e contempla as *palavras*.
[...]
... rolam num *rio* difícil e se transformam em desprezo
(DRUMMOND, 2008, pp. 24-26, grifos nossos).

Já a própria palavra “rosa”, segundo Simon, e outras relacionadas a ela como aurora, flor, estrela, sol e expressões como pátria de todos, terra sem bandeiras, cidade sem portas, país de riso e glória, pátria sem fronteiras, país de todo homem, território de homens livres dentre outras, conotam um ideal de revolução. O poema “Cidade prevista” ilustra esse ideal apontado pela autora:

... território de homens livres
 que será nosso país
 e será *pátria de todos*.
 Irmãos, cantai esse mundo
 Que não verei, mas virá
 um dia, dentro em mil anos,
 talvez mais... não tenho pressa.
 Um mundo enfim ordenado,
 uma *pátria sem fronteiras*,
 sem leis e regulamentos,
 uma *terra sem bandeiras*,
 sem igrejas nem quartéis,
 sem dor, sem febre, sem ouro,
 um jeito só de viver,
 mas nesse jeito a variedade,
 a multiplicidade toda
 que há dentro de cada um.
 Uma *cidade sem portas*,
 De casas sem armadilha,
 um *país de riso e glória*
 como nunca houve nenhum
 [...] (DRUMMOND, 2008, pp. 156-157, grifos nossos).

Ainda com base nos estudos de Simon, podemos observar que a divisão “Comunicação” e “Revolução” não se apresenta de forma radical. Percebemos em vários poemas uma “convivência”, não diríamos harmônica, todavia possível, entre as duas modalidades de escrita. A mutualidade que observamos entre a rosa e o povo se faz presente também na relação “Comunicação/Revolução” como no poema “Idade madura”, no qual podemos verificar de forma explícita as duas intenções do poeta:

Ninguém me fará calar, gritarei sempre
 que se abafe um prazer, apontarei os desanimados
 negociarei em voz baixa com os conspiradores,
 transmitirei recados que não se ousa dar nem receber,
 serei, no circo, o palhaço,
 serei médico, faca de pão, remédio, toalha,
 serei bonde, barco, loja de calçados, igreja, enxovia,

serei as coisas mais ordinárias e humanas, e também as excepcionais:
 tudo depende da hora
 e de certa inclinação feérica,
 viva em mim qual um inseto. (DRUMMOND, 2008, p. 144)

As duas tendências na poesia de *A Rosa do Povo* (Comunicação e Revolução) estão presentes no poema acima e facilmente identificadas por meio das expressões apontadas por Simon como marcadores de diálogo ou participação. As palavras gritarei, recados, bonde e barco acenam para a comunicação e as expressões de cunho engajado como médico, remédio, inclinação feérica e faca de pão, caracterizando o “salto participante” dessa poesia.

Não sendo considerada uma “antipoesia”, ainda que permeada por um “despojamento metafórico”, Simon afirma ser evidente, na poética de *A Rosa do Povo*, uma espécie de compensação, ou seja, intencionalmente, as metáforas, as imagens estão conectadas tanto ao “ideal revolucionário como a uma necessária comunicação” que, segundo a autora,

são escolhidas, em geral, a partir de ‘coisas comuns a todos os homens’; desdobram-se, transformam-se, às vezes esgarçam-se, mas todas concentram em si o ideal da construção do ‘território de homens livres’. Ademais, convivem com seus opostos, ou instauram o paradigma da oposição, desde que se configuram como busca de mudança e superação de uma situação negativa (SIMON, 1978, p. 127).

Em face dessa oposição, ressaltamos a heterogeneidade e a riqueza temática dos poemas de 45 que, ao abarcar ideias conflitantes, riqueza temática e dos procedimentos estéticos, comporta as mais relevantes tensões observadas na poética multifacetada de Carlos Drummond de Andrade.

3.2 O poeta de sete faces

Compreender a maneira de ser poética de Carlos Drummond de Andrade não é das tarefas mais simples. O seu caminhar, entre pedras e rosas, reflete tensões e

conflitos que resultam em uma obra rica e complexa. Segundo Sebastião Uchoa Leite,

Carlos Drummond de Andrade é o mais escavador dos poetas modernistas, cuja poesia reflete a pesquisa mais consciente, senão a mais eficaz, dos novos códigos da linguagem. Seu primeiro livro assinala desde logo uma defasagem entre o seu ego e a sociedade que o condiciona, a incorrespondência de dois códigos, que o leva a ser desinterpretado (“Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”) (LEITE, 1978, p. 273).

Assis Brasil, partindo de um ponto de vista estético, divide o “mundo poético drummondiano” em sete partes. Sinteticamente, o mundo do poeta pode ser apresentado da seguinte forma:

I. O Coloquial: o autor observa que Drummond se afasta dos modernistas das fases anteriores e faz uso de expressões coloquiais, apoéticas, todavia sem o objetivo de chocar ou fazer rir. O poeta procurava o novo, contudo mal interpretado foi repudiado, inclusive por alguns críticos. Ferreira Goulart scandalizou-se quando conheceu Carlos Drummond de Andrade e leu “a lua diurética”, verso de “Casamento do céu e do inferno”, poema de *Alguma poesia*, obra de 1930, editada em Minas Gerais pela Pindorama, editora imaginária, que publicou apenas 500 exemplares:

No azul do céu de metileno
a *lua* irônica
diurética
é uma gravura de sala de jantar (DRUMMOND, 2007, p. 6, grifos
nossos).

Assis Brasil declara que o uso do coloquial na primeira poesia de Carlos Drummond de Andrade não almejava apenas o rompimento com o tradicional, mas o poeta já se firmava frente ao mundo e à poesia. O autor caracteriza a obra inicial de Drummond, em comparação com a de outros modernistas:

Se Bandeira e Cassiano Ricardo, e mesmo Mário de Andrade, caíam na piada pura e simples, Drummond se conservava numa espécie de ironia

superior, de humor tranquilo. No fundo já estavam o homem e o poeta dando a sua posição perante o mundo e a arte (BRASIL, 1971, p. 26).

II. Novo lirismo. Assis Brasil afirma ser a simplicidade a característica marcante dessa face de Drummond, não uma simplicidade direta ou linear, mas envolvida por um “tom”, um “clima”. O autor declara que “o poeta fala de um amor ‘sem eira nem beira’, ou o ‘amor que está se acabando’. Mas de que maneira fala? De maneira íntima, coloquial, deixando um gosto, em suas estrofes e em seus versos, bastante popular” (BRASIL, 1971, p. 27). Essa fase está ainda muito ligada ao “coloquial” e Drummond escreve *Brejo das Almas*. Ainda que utilizasse um tom próximo da brincadeira, o que o poeta realiza é um canto do amor de forma distinta do Romantismo, atingindo assim o Lírico.

III. O processo rítmico. Tendo desconstruído os valores rítmicos tradicionais do Romantismo, Drummond adota a repetição da palavra, como podemos encontrar em seu poema mais famoso “No meio do caminho”, ainda de *Alguma poesia* e de um processo de associação de palavras e ideias, chamado por Othon Moacyr Garcia de “palavra-puxa-palavra”, como novo recurso rítmico, já que ainda se encontra no “reino do coloquial”. Contudo, encontramos em *A Rosa do Povo* exemplos da repetição como valor rítmico. Observemos o poema “O medo”:

E fomos educados para o medo.
 Cheiramos flores de medo.
 Vestimos panos de medo.
 De medo, vermelhos rios
 vadeamos.
 [...]
 Faremos casas de medo,
 duros tijolos de medo,
 medrosos, caules, repuxos,
 ruas, só de medo e calma (DRUMMOND, 2008, pp. 35-36).

A repetição exaustiva da palavra medo cria uma cadência que pode ser caracterizada como soturna e grave, que, apesar de coloquial, não apresenta humor.

As associações consistem em um processo de palavras que envolvem as lembranças da vida pessoal ou dos aspectos sociais que contextualizam a vida do poeta. Ainda que seja essa uma fase anterior à publicação de *A Rosa do Povo*,

encontramos também esse recurso em alguns poemas da obra como em “América”, que, segundo Affonso Romano de Sant’Anna, apresenta uma associação progressiva, partindo do “particular para o geral”. Vejamos um trecho do poema:

Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração.
Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou.
Passa também uma escola – o mapa -, o mundo de todas as cores.
Sei que há países roxos, ilhas brancas, promontórios azuis.
A terra é mais colorida do que redonda, os nomes gravam-se
em amarelo, em vermelho, em preto, no fundo cinza da infância
(DRUMMOND, 2008, p. 151).

Uma associação por subordinação pode ser observada também em *A Rosa do Povo*, ao analisarmos os versos do poema “Onde há pouco falávamos” no qual o poeta dá uma definição para família:

Uma família, como explicar? Pessoas, animais,
objetos, modo de dobrar o linho, gosto
de usar este raio de sol e não aquele, certo copo e não outro,
a coleção de retratos, também alguns livros,
cartas, costumes, jeito de olhar, feitio de cabeça,
antipatias e inclinações infalíveis: uma família,
bem sei, mas e esse piano? (DRUMMOND, 2008, p. 178).

Sant’Anna afirma que por meio da associação por subordinação, conforme vimos no trecho do poema “Onde há pouco falávamos”, “parte de um vocábulo-ideia central referencia-o com outros pertencentes ao mesmo universo semântico” (SANT’ANNA, 1972, p. 229).

Uma associação cromática, definida por Sant’Anna como sendo uma relação entre objetos ou outros seres a partir de uma determinada tonalidade, é encontrada no poema “Nosso tempo” de *A Rosa do Povo*:

A escuridão estende-se mas não elimina
o sucedâneo da estrela nas mãos.
Certas partes de nós como brilham! São unhas,
anéis, pérolas, cigarros, lanternas ... (DRUMMOND, 2008, p. 39).

Outras variações de associações como por similaridade, contraste, semântica, por coordenação, assonância podem ser observadas na obra poética de Drummond e

essa classificação é justificada por Affonso Romano de Sant’Anna, por partir de “um conceito de que a poesia, como a memória, se baseia num processo de ‘associação de ideias’, de que poesia é uma ‘memória voluntária’” (SANT’ANNA, 1972, p. 229).

IV. Verso livre e metrificação. O verso livre é uma constante na obra de Drummond e a metrificação se faz presente apenas nos versos mais curtos. Assis Brasil afirma que o poeta faz uso de recursos tradicionais de métrica e rima com a intenção de subvertê-los e renová-los. Todavia, apesar de se caracterizar como uma obra composta de versos livres, em sua maioria, *A Rosa do Povo* apresenta poemas metrificados como “Carrego comigo”, que é composto por vinte e três quartetos de cinco sílabas:

Carrego comigo
há dezenas de anos
há centenas de anos
o pequeno embrulho.

Serão duas cartas?
será uma flor?
será um retrato?
um lenço talvez? (DRUMMOND, 2008, p. 29).

Encontramos a redondilha menor também nos versos de “Áporo” e de “Uma hora e mais outra”, poema que inspira o título do filme *A hora vagabunda*:

[...] não a do cinema
hora vagabunda
onde se compensa,
rosa em technicolor,
a falta de amor,
a falta de amor,
A FALTA DE AMOR [...] (DRUMMOND, 2008, p. 145).

Realmente a métrica não se ausenta de *A Rosa do Povo*, encontramos versos decassílabos em, pelo menos, mais três poemas do livro “Versos à boca da noite”,

Mas vêm o tempo e a ideia de passado
visitar-te na curva de um jardim.
Vem a recordação, e te penetra
Dentro de um cinema, subitamente. (DRUMMOND, 2008, p. 146).

“Mas viveremos”,

Ele caminhará nas avenidas,
Entrará nas casas, abolirá os mortos.
Ele viaja sempre, esse navio,
essa rosa, esse canto, essa palavra (DRUMMOND, 2008, p. 164).

“Visão”,

Meus olhos são pequenos para ver
a massa de silêncio concentrada
por sobre a onda severa, piso oceânico
esperando a passagem dos soldados (DRUMMOND, 2008, p. 165).

Outros poemas como “Com o russo em Berlim”, “O medo”, “O mito”, “Caso do vestido”, “Desfile” e “Cidade prevista” são construídos a partir de versos decassílabos e até mesmo uma redondilha maior (versos de sete sílabas). Abaixo um trecho de “O mito”, que, frente à clara heterogeneidade temática percebida na obra de 45, aborda a questão amorosa, ainda que minimamente observada:

Sequer conheço Fulana,
vejo Fulana tão curto,
Fulana jamais me vê,
mas como eu amo Fulana (DRUMMOND, 2008, p. 84).

O poema “A morte do leiteiro” alterna versos de sete e oito sílabas; enquanto “Ontem”, de quatro, cinco e seis sílabas e, abaixo, um trecho de “O poeta escolhe seu túmulo”, com versos de quatro e cinco sílabas:

Onde foi Troia,
onde foi Helena,
onde a erva cresce,
onde te despi [...] (DRUMMOND, 2008, p. 66).

V. A próxima face drummondiana, revelada por Assis Brasil, diz respeito à rima. O autor afirma que ela é “quase uma consequência do ritmo adotado pelo poeta” (BRASIL, 1971, p. 29), mas que também se apresenta subvertida em sua

poesia. Apesar de não se ocupar tanto da rima em *A Rosa do Povo*, pois a maior parte dos poemas é composta por verso livre e branco, podemos encontrar em “Anoitecer”, “o verso de medidas equivalentes, ritmado por módulos sintáticos recorrentes, por rimas internas e pela rima do fim das estrofes” (MERQUIOR, 1975, p. 98):

Hora de delicadeza,
 Gasalho, sombra, silêncio.
 Haverá disso no mundo?
 É antes a hora dos corvos,
 Bicando em mim, meu passado,
 meu futuro, meu degredo;
 desta hora, sim, tenho medo (DRUMMOND, 2008, pp. 33-34).

Merquior aponta uma livre associação de versos curtos que, segundo ele, “é um bom exemplo de poesia de rimas ‘dispersas, mas, numerosas’” (MERQUIOR, 1975, p. 99). Encontramos em “Rola mundo” um típico exemplo do que nos fala Merquior:

Vi moças gritando
 numa tempestade.
 O que elas diziam
 o vento largava,
 logo devolvia.
 Pálido escutava,
 não compreendia.
 Talvez avisassem:
 mocidade é morta.
 Mas a chuva, mas o choro,
 mas a cascata caindo,
 tudo me atormentava
 sob a escuridão do dia,
 e vendo,
 eu pobre de mim não via (DRUMMOND, 2008, p. 59).

VI. A linearidade e a concreção consistem, segundo Assis Brasil, na sexta face do poeta itabirano. Não consideramos essa linearidade na construção da obra em si, mas em termos de procedimentos poéticos. Drummond abandona as amarras do formalismo tradicional e da métrica e rima para adotar um estilo mesclado, beirando a uma linearidade narrativa. Quanto ao concretismo, o autor afirma que, apesar de negar sua adesão, o poeta se beneficiou dele e recorremos a Haroldo de Campos para descrever uma poesia em que se percebe

a consideração do poema como objeto de palavras, a resolução última de tudo – emoção, paisagem, ser, revolta – na suprema instância da coisa-palavra. Aqui, o poema se abre a todas as pesquisas que constituem o inventário da nova poesia: ei-lo incorporando o novo visual, fragmentando a sintaxe, montando ou desarticulando vocábulos, praticando a linguagem reduzida (CAMPOS, 2006, p. 53).

VII. Desvendamos a última face do poeta, que além de ser caracterizada pelas dissonâncias, muito nos interessam as ideias conflitivas que Iumma Maria Simon chama de “tensões” e que trataremos a seguir. Conforme Assis Brasil, esse é um recurso valiosíssimo na obra de Carlos Drummond de Andrade, especialmente utilizado com fins de renovação, de reatualização da poesia. O autor considera essa “a razão primeira do ser poético drummondiano” (BRASIL, 1971, p. 32).

A ausência de rimas e de métrica complementada pela “fantasia, [pelo] humor e [pela] ótica grotesca se dão as mãos para assegurar a vitalidade do estilo mesclado, cujo verso livre adquire em *A Rosa do Povo* o máximo de aprumo” (MERQUIOR, 1975, p. 102). Um exemplo do poema “Uma hora e mais outra”:

Há uma hora triste
 que tu não conheces.
 [...]
 do nascer do sol
 [...]
 gelatina humana
 [...]
 a falta de amor
 [...]
 hora vagabunda
 [...]
 em outro, tristeza
 [...]
 nem a pobre hora
 da evacuação
 [...]
 tu vives: cadáver
 [...]
 Amigo, não sabes
 que existe amanhã? (DRUMMOND, 2008, pp. 50-54).

Há uma tensão explícita no exemplo acima: a presença de sentimentos como tristeza e amor, além de imagens como o nascer do sol, dando um certo tom lírico ao poema, são abruptamente subvertidos com versos que fazem uso de uma linguagem coloquial, quase prosaica; vocábulos como “evacuação” em um nítido contraste com os sentimentos revelados no poema; a expressão “tu vives” em conflito com “cadáver” e, por fim, apesar da ideia de morte, o sujeito lírico canta a esperança. O poeta não rima, ele coloca palavras e ideias em oposição, deixando clara a tensão e o risco que, segundo Simon, é uma opção de Drummond.

3.3 Tensões em *A Rosa do Povo*

Se perguntássemos qual é a função da obra de arte, encontraríamos em Affonso Romano de Sant’Anna a afirmação de que “ela é denúncia e reflexo do tempo e já prenúncio de uma nova realidade” (SANT’ANNA, 1972, p. 37). Em face disso, entendemos a poesia de Drummond, em especial a de 45, como uma “súmula cultural”. Ela é o espelho do sentimento do indivíduo e sua relação com a cidade, com a região, com o país e seu “sentimento do mundo” mediada por relações nem sempre harmônicas, uma vez que os conflitos e as tensões dão a tônica da obra drummondiana. Iumna Maria Simon afirma que há uma explosão das grandes tensões dessa poesia em *A Rosa do Povo*, tensões que se negam e se encontram. Explicitamente, percebemos o problema da “comunicação poética”, já que o canto participante demanda uma nova modalidade de prática artística. Nessa poesia, convivem a necessidade de utilizar a arte para a comunicação, como ferramenta e arma de luta, e a “a poética da negação do assunto”, da negação da poesia romântica, celebrativa, contemplativa da subjetividade e dos acontecimentos exteriores. A consciência da crise da poesia também é refletida nas palavras cantadas pelo poeta, engajamento, memória, o indivíduo, brado à redenção individual e coletiva, oscilação entre o grito e o silêncio, consciência do “eu” e reflexão crítica, negação e criação, uma negação que inspira a criação, que por sua vez é reflexo e consciência de sua negação. Segundo Simon

São essas as dimensões que a consciência da crise da poesia assume na coletânea de *A Rosa do Povo*, atingindo tal densidade que, do questionamento da validade da poesia – participante ou individual, pura ou impura, “signo” ou “coisa” – chega ao questionamento da validade da própria literatura e, mais radicalmente, da eficácia do livro como suporte instrumental do “canto” que se nomeia *A Rosa do Povo* (SIMON, 1978, pp. 58-59).

Considerada paradoxal, nem por isso, ou talvez por isso, *A Rosa do Povo* é aclamada pela crítica como uma das maiores obras da literatura de participação no país. Carlos Drummond de Andrade está no ápice, sendo um dos principais poetas brasileiros a realizar uma poesia participante. O poeta busca o sucesso com as palavras, procura a poesia e revela:

O canto não é a natureza
 Nem os homens em sociedade.
 Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
 A poesia (não tires poesia das coisas)
 elide sujeito e objeto (DRUMMOND, 2008, p. 24).

Drummond hesita entre a forma e a comunicação, entre a abertura e o fechamento do discurso, e encontramos na visão sartriana do *échec-réussite* legitimidade para as considerações de Simon sobre as tensões observadas na coletânea de 1945 ao reconhecer que a poesia dá ênfase ao significante, à forma contrastando com a prosa, que valoriza o significado, a mensagem, o conteúdo. Sartre destaca o foco da prosa no “o que dizer” em oposição à poesia que se preocupa com o “como dizer”. Assim ele nega à poesia a possibilidade de “participar”, de “engajar”, o que deveria ser privilégio do texto em prosa. O que dizer então da poética considerada “participante” de Carlos Drummond de Andrade em *A Rosa do Povo*? Segundo a equação sartriana, concluímos que ao tender para uma participação no processo ideológico por meio da sua poesia, o poeta mineiro tende para o *éche* dela, contudo visando o *réussite* do seu ideal participante. Sem dúvida, Drummond nos apresenta o conflito fracasso vs. êxito que tematiza muitos dos poemas da obra em estudo.

Pouco tempo antes de publicar *A Rosa do Povo*, em 1944, Drummond lança um livro de crônicas sob o título de *Confissões de Minas* e, em seu prefácio, o poeta

manifesta sua vontade participante e conclama os artistas a “cantarem” o momento histórico:

Rapazes, se querem que a literatura tenha algum préstimo no mundo de amanhã (o mundo melhor que, como todas as utopias, avança inexoravelmente), reformem o conceito de literatura. Já não é possível viver no clima das obras-primas fulgurantes e ... podres, e legar ao futuro apenas esse saldo dos séculos. Reformem a própria capacidade de admirar e de imitar, inventem olhos novos ou novas maneiras de olhar, para merecerem o espetáculo novo de que estão participando (DRUMMOND, 1964, p. 505).

Drummond, corajosamente, encontra o lugar da “participação” e assume sua posição frente aos acontecimentos, renunciando à “obra-prima fulgurante” para então, modificar, reformar, renovar o conceito de literatura. Todavia, conforme a visão sartriana, quanto mais o poeta se aproxima do processo ideológico, mais se distancia da produção poética.

Ao utilizar a palavra poética em benefício da coletividade, Drummond acredita no sucesso desse empreendimento, ele faz opção pelo risco consciente de, ao buscar a comunicação, afastar-se da forma e se aproximar da mensagem a ser produzida. Ele passa da “contemplação” à “ação” por meio da “linguagem instrumento” que, segundo Simon, consiste no “conflito que aflora e persiste – como mola impulsadora – no momento da participação da palavra poética” (SIMON, 1978, p. 68):

Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto (DRUMMOND, 2008, p. 22).

O poeta tem a consciência do risco, da sua própria tensão dialética, mas persiste, prossegue em sua “viagem”, determinado e firme, fazendo uso consciente do “efeito prosa” presente nos poemas de Maiakovski, homenageado por Drummond em “Consideração do poema”. O objetivo do seu projeto participativo:

[...] tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa (DRUMMOND, 2008, p. 23).

É nítido, não apenas em “Consideração do poema”, mas em “Procura da poesia” e em “A flor e a náusea”, esse dualismo de tendências, a luta entre a necessidade participante e a atitude estética. Verificamos, no entanto que, apesar de se declarar firme e fiel ao processo ideológico, por vezes o poeta duvida do êxito do seu canto. Segundo Iumna Maria Simon, a euforia do “canto ardoroso” é “acompanhada de uma descrença na legitimidade da poesia como “arma”. Crença e descrença se superpõem e se consomem na dúvida” (SIMON, 1978, p. 72), como podemos observar nos versos de “A flor e a náusea”:

Posso, sem armas, revoltar-me?
 [...]
 Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
 Sob a pele das palavras há cifras e códigos (DRUMMOND, 2008, p.27).

A des(crença) é declarada pelo poeta também nos versos de “Com o russo em Berlim”:

Como lutar, sem armas, penetrando com o russo em Berlim?
 [...]
 Muitos de mim saíram pelo mar.
 Em mim o que é melhor está lutando.
 Possa também chegar, recompensado,
 com o russo em Berlim (DRUMMOND, 2008, p. 170).

As oscilações entre crença e descrença aparecem também superpostas em um mesmo poema, como vimos acima. Simon explica a convivência de sentimentos opostos na poesia de 45. Nas palavras da autora

A crença na possibilidade do “canto” como arte de luta está ligada à posição assumida pelo artista que, consciente da situação política e social do mundo capitalista, se propõe a colaborar na tarefa geral de destruí-lo, para a reconstrução, do “território de homens livres”. A descrença decorre não só da fidelidade à poesia, como da ausência de “ecos” aos apelos do poeta, ou seja, das barreiras existentes no próprio mundo em que o artista pretende atuar através de seu “canto”. A poesia que se abre à comunicação com os homens, que quer atingir e ser atingida pelo “povo”, corre, portanto, o risco de se perder como poesia e, sobretudo de, mesmo se perdendo, não encontrar receptividade entre aqueles a quem se dirige (SIMON, 1978, p. 75).

As oscilações entre crença vs. descrença, luta vs. conformismo, fidelidade à poesia vs. poesia como instrumento de luta, parecem-nos não apenas como uma dúvida em Drummond, contudo tais oscilações funcionam como estratégia de um não engajamento total, de consciência de pertencimento ao “canto poético”. Assim, atentamos para as observações de Sebastião Uchoa Leite ao declarar que o conformismo do poeta é uma atitude autocrítica. Segundo o autor

São válvulas de escape para não esquentar demais o motor. A adesão política, que em outros poetas assumiu só a atitude de manifesto, assume em Drummond uma feição mais retorcida. *A Rosa do Povo* ultrapassa a visão partidarista. Nem pessimista nem otimista, essa visão é, sobretudo, crítica e conflitiva (LEITE, 1978, p. 280).

Os versos de “Nosso tempo” demonstram esse conflito que, ao mesmo tempo em que afirma seu canto, desacredita

Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas!
Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir (DRUMMOND, 2008, pp. 38-39).

A poesia de *A Rosa do Povo* expressa, assim, esse conflito no interior da própria atividade poética de Carlos Drummond de Andrade que transforma uma arte individual, pessoal, talvez a mais pessoal de todas – a poesia, em um canto coletivo, humanístico. Aludindo às palavras de Otto Maria Carpeaux, o poeta guarda, “no turbilhão do coletivismo, a dignidade humana. A sua e a de todos nós. Eis o ‘sentido social’ da poesia de Carlos Drummond de Andrade” (CARPEAUX, 1978, p. 151).

E esse canto, que se quer coletivo e humanístico, inspira não somente o engajamento a uma causa social, mas dá origem a outras formas de interpretação e compreensão dessa poesia. *A hora vagabunda* é releitura, transformação e hipertexto da mensagem de 45, por Rafael Conde.

3.4 Rafael Conde e *A hora vagabunda*

O cineasta mineiro Rafael Conde produz o curta-metragem *A hora vagabunda* que é anterior ao grande sucesso da trilogia inspirada nos contos “Rua da Amargura”, “Françoise” e “A chuva nos telhados antigos”, de Luiz Vilela. Os trabalhos do cineasta mineiro foram largamente premiados em mostras internacionais de cinema. *Françoise*, por exemplo, conquistou prêmio de melhor diretor no Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM 2002) e *Rua da Amargura* recebeu o prêmio de estímulo à produção de curtas-metragens do Ministério da Cultura. A obra *Frenteira*, de Cornélio Pena, também foi traduzida para as telas do cinema por Rafael Conde e o filme, homônimo, recebeu o prêmio ABL de melhor roteiro adaptado de cinema. O cineasta foi contemplado ainda com o Candango de melhor diretor com *Músika*, em 1989, e melhor ator, roteiro e diretor com *O ex-mágico da taverna minhota* em 1996. Também o documentário *Uakti – Oficina Instrumental* recebeu o prêmio de melhor filme, eleito pelo júri no Festival de Gramado em 1987.

A hora vagabunda é um marco na carreira do cineasta que, em 1998, obtém um grande sucesso. O filme, inspirado na obra drummondiana, conquista o prêmio Candango de melhor ator para André Vidal e, ainda, de melhor curta-metragem no Festival de Brasília. Contudo, desde o seu lançamento, *A hora vagabunda* vem recebendo diversos prêmios: foi contemplado como um dos dez melhores filmes na 9ª Mostra Internacional de Curtas de São Paulo e ainda recebeu o prêmio de Aquisição Canal Brasil e Aquisição Estação Unibanco de Cinema.

Rafael Conde filma, em *A hora vagabunda*, a história de um jovem cineasta em conflito com sua arte. O filme nos chama a atenção pelas semelhanças com *A Rosa do Povo*, iniciadas a partir do título, retirado de um verso do poema “Uma hora e mais outra”. Em entrevista a nós concedida pelo cineasta no ano de 2010, indagamos a respeito de suas relações com o universo da literatura e as diversas adaptações realizadas em sua carreira. Segundo Rafael Conde, algumas adaptações não apresentaram grandes dificuldades, como é o caso daquelas que têm como fonte os textos de Luiz Vilela, por ser essa “uma literatura basicamente centrada em diálogos, o que é próprio da dramaturgia”. O cineasta afirma que é leitor de Carlos Drummond de Andrade e que o poeta é visto como uma referência, o que atesta nossa hipótese de

ser *A hora vagabunda* não uma tradução literal de *A Rosa do Povo*, mas uma leitura variante, hipertextual, que tem na obra literária um rico hipotexto, em que “operações transformadoras” são realizadas. A entrevista, na íntegra, encontra-se no Apêndice I deste trabalho.

3.5 *A hora vagabunda: uma poesia se faz filme*

Um aspecto a ser considerado no processo hipertextual resultante em *A hora vagabunda* tem início em uma visão do artista como *gauche* que, segundo Affonso Romano de Sant’Anna, envolve aspectos que interferem na obra produzida, ou seja, “aqueles elementos que extrapolam o psicologismo e penetram pela biografia do indivíduo enquanto ser social” (SANT’ANNA, 1972, p. 26).

A história de vida do jovem Carlos, que já nasce “condenado” a ser “*gauche* na vida” é refletida, por meio de cenas, de imagens, de palavras e versos em sua obra. Sem nos esquecermos de que ela também é espelho da condição do artista como *gauche*, pressionado e muitas vezes mal interpretado pela sociedade em que vive. Nesse momento é que se iniciam as aproximações entre as duas obras: antes da imagem, antes do movimento, antes mesmo da palavra. É no *gauchismo* da condição do artista que ousa poetar para uma sociedade, para um povo que não alcançaria a beleza poética da pedra, a força do áporo, nem o significado da rosa.

O próprio Drummond comenta sobre o “excesso de boa educação” entre os jovens mineiros e uma certa necessidade de “deseducação”, revelando assim um conflito com a sociedade em que vivia. Sant’Anna afirma que “o *gauche* intelectual transferiu para suas ações o seu desajustamento” (SANT’ANNA, 1972, p. 26) e exemplifica com os malabarismos do poeta sobre o viaduto de Santa Tereza, que é retomado por Rafael Conde em *A hora vagabunda*.

No poema “A flor e a náusea”, o poeta desabafa

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista (DRUMMOND, 2008, p. 28).

O poeta talvez esteja evocando o incêndio colocado em uma residência de Belo Horizonte em que esteve envolvido e a expulsão de um colégio por “rebeldia intelectual”. Encontramos suporte em Sant’Anna para pensar nessa poesia como reflexo do Carlos *gauche* e encontrar nela referências do jovem desajeitado, tímido, excêntrico e dandinesco. Nos poemas de *A Rosa do Povo*, não é difícil perceber o homem, não é impossível estabelecer uma relação entre o criador e sua obra, transferindo para a palavra poética todo o *gauchismo* presente em sua personalidade. Nas palavras de Sant’Anna: “um *gauche* só pode produzir autenticamente uma obra *gauche*” (SANT’ANNA, 1972, p. 27).

Consciente da problemática biografia e poesia em sua obra, o poeta declina da possibilidade de falar de sua própria vida afirmando que ela não tem interesse algum e o que havia de importante já foi contado, certamente em versos. Drummond fala de si o tempo todo em seus poemas, detectamos um caráter extremamente pessoal na sua poesia, mesmo quando ele se confunde com o homônimo Carlitos.

O Drummond poeta, e não o eu lírico, abre *A Rosa do Povo* ensinando fazer poesia, refletindo sobre o fazer poético enquanto o homem, o cidadão, confessa a náusea sufocante que o consome. Apesar de ao longo deste trabalho termos atestado a riqueza temática dessa obra, as faces e as tensões que permeiam os poemas, metapoesia e participação consistem nos elementos mais marcantes do início ao fim do livro. Retrato de uma vida? Possivelmente. Affonso Romano de Sant’Anna assegura: “a poesia é a melhor biografia que um poeta consegue de si mesmo” (SANT’ANNA, 1972, p. 28).

O que acontece em *A hora vagabunda*? Como nasce um filme que se confunde com literatura? *A Rosa do Povo* está permeada de elementos cinematográficos e *A hora vagabunda* impregnada de elementos literários. Rafael Conde sofre intensa influência da literatura em sua formação, assim como Drummond em relação ao cinema, e “escreve” um filme altamente lírico. É curiosa a possibilidade de “assistir” a alguns poemas na obra literária de Drummond, como vimos em “Noite na repartição” e “ler” alguns poemas em *A hora vagabunda* nas falas extremamente poéticas dos personagens, também já apontadas no primeiro capítulo deste estudo.

Não podemos deixar de mencionar o *gauchismo*, não mais de Drummond, mas de Conde, que à semelhança do jovem poeta, vê-se à margem da produção

cinematográfica e ousa “cinematizar” em uma sociedade ainda estruturalmente provinciana, se compararmos com os avanços alcançados pelo cinema brasileiro no eixo Rio-São Paulo à época de 1998: “Belo Horizonte é passagem, cidade dormitório”, na fala de um dos personagens do filme.

3.5.1 A morte como destruição

Rafael Conde abre *A hora vagabunda* abordando o fazer cinematográfico, é o metacinema como elemento fundamental na composição do roteiro. O personagem principal, André, é um jovem que aspira à carreira de cineasta, inconformado com as dificuldades enfrentadas pelos artistas da capital mineira, lança mão da rebeldia e resolve “pôr fogo em tudo, inclusive em mim”. Os versos de “A flor e a náusea” estão nas imagens do filme e na fala dos personagens: “Tem que explodir, cara. Tem que explodir tudo”, fazendo alusão à explosão do viaduto de Santa Tereza, planejado pelos jovens, como forma de protesto. Em outra cena do filme, o personagem principal, em sonho, vê-se em um posto de combustível, tomando um banho de gasolina e acendendo um cigarro. Vejamos um trecho do roteiro em que André resolve “pôr fogo em si mesmo”:

Sequência 5: Posto de gasolina/ext/dia

Plano geral de um posto de gasolina numa esquina de ruas movimentadas. André chega, olha para os lados, vai até a bomba de gasolina. Pega a mangueira e começa a jogar o líquido sobre o corpo. Imediatamente é atendido pelo funcionário que pega a mangueira da sua mão e continua a molhá-lo, perguntando:

FRENTISTA

Pera aí dottor, pera aí. Uma ajudinha aí. Quanto vai ser?

ANDRÉ

Acho que já está bom.

FRENTISTA

Pera aí, só mais um pouco aqui... Beleza!

ANDRÉ

E aí, quanto deu?

FRENTISTA

Quinze *real*.

André enfia a mão no bolso encharcado. Tira o talão.

ANDRÉ
Só tenho cheque

FRENTISTA
É do senhor, mesmo?

ANDRÉ
Meu mesmo. Tem um cigarro?

FRENTISTA
Cigarro mata, heim *dotor*!

O frentista tira um isqueiro do bolso e acende o cigarro de André. André dá um longo trago, e preenche o cheque.

A *Rosa do Povo* concede à lírica de Carlos Drummond de Andrade uma amplitude temática, conforme já mencionamos. A cena da família, a metapoesia, os assuntos do cotidiano, o canto participante, a instabilidade do eu, a homenagem, o poema filosófico e a pintura da história compõem a obra. A coletânea caminha para além do canto engajado e não visa simplesmente documentar, mas elege os temas fundamentais da existência humana se desdobrando em “literatura sociológica”. A morte, por exemplo, é um dos temas tratados na poesia de 45 com correspondência no curta-metragem.

Observamos uma frequência do tema da morte em vários poemas da obra, o poeta entrelaça sua vida com as vidas de familiares já mortos e se percebe como mortal, todavia a ideia da morte não remete a um conceito de fim, mas de destruição ou recomeço. Ela é vista como elemento integrante do processo de vida que se fragmenta, como uma rosa que se despetala. Em poemas como “Retrato de família” o tema aparece exatamente como uma transformação e não como fim de todas as coisas, relacionada à ideia de viagem:

Se uma figura vai murchando,
outra, sorrindo, se propõe.
[...]
os parentes mortos e vivos.
Já não distingo os que se foram
dos que restaram. Percebo apenas
a estranha ideia de família

viajando através da carne. (DRUMMOND, 2008, pp. 129-130).

A morte como destruição e possibilidade de abertura para o novo também é contemplada em *A hora vagabunda*. Tendo o viaduto como símbolo de uma cidade que é considerada pelos personagens como monótona e “cidade dormitório”, a opção de explosão não lhes parece o fim de tudo, mas a possibilidade de instauração do novo, da mudança, destruição com fins de reatualização, como vimos em “Sobre a tradição em literatura”, texto escrito por Drummond em *A Revista*. Vejamos um trecho do roteiro em que o personagem André comenta com Márcia o sentido da explosão e a ideia de registrar o acontecimento:

ANDRÉ PORTA COZINHA

*Cê tá ligada Márcia? Não é só construir.
Fica tudo lá, registrado, em filme. Isso, a gente explode de novo.*

Em um roteiro anterior, fornecido pelo cineasta e modificado mais tarde, a fala do personagem denota ainda mais a intenção de explodir com vistas à renovação, à transformação do velho em novo. Curioso observar que o nome do personagem principal no roteiro original era Mickey, pseudônimo utilizado por Drummond, de acordo com Márcio da Rocha Galdino em *O cinéfilo anarquista*, livro lido por Rafael Conde antes da produção do filme:

Mickey fala ao telefone:

MICKEY

Márcia, *cê* tá ligada?...
O fundamental é o processo, a **transformação!**
Não é só construir.
Fica tudo lá, registrado.
Em filme.
Existe, e não existe mais.
Daí, é o novo.

(Mickey ouve algum comentário de Márcia)

Isso.
A gente explode de novo.
(Mickey ouve algum comentário de Márcia) (grifos nossos)

A morte do bisavô de André no curta-metragem também nos apresenta como uma abertura para a transformação da vida da tia-avó, que sonhava ser estrela de cinema. Analisamos um trecho do roteiro em que o personagem fala da cena familiar e dos conflitos vividos pelos antepassados em decorrência de valores ligados à tradição:

TEXTO EM OFF:

Minha tia-avó, esta que está aí, à direita, de chapéu,
 nesse filme dos anos 20,
 queria, porque queria, ser estrela de cinema.
 Um absurdo pra época, pra família, pra todo mundo.
 Belo Horizonte era um ó,
 não dava pra ser estrela de cinema.
 Ela fez que nem cachorro, que acompanha circo,
 fugiu com uma equipe de filmagem do Rio.
 Meu bisavô, claro, foi buscá-la.
 Ela voltou e fugiu novamente.
 Meu bisavô voltou lá.
 Ela pegou um carro, convidou o velho para uma volta no cais.
 E, sem mais nem menos, jogou o carro no mar...

A morte do bisavô representa a mudança de valores tradicionais presentes nas famílias mineiras, em especial nos anos 20. “Impossível fazer cinema em Belo Horizonte”, a tia-avó tenta fugir, mas, só a partir da morte, inicia-se um novo processo, a renovação de uma cultura, de uma tradição. A tia-avó do personagem aparece em uma cena do filme de Bonfioli, confirmando o sucesso de sua carreira.

Affonso Romano de Sant’Anna considera a expectativa de morte e “consciência da destruição como elementos essenciais e integradores da existência humana”. Ao constatar que “se morre um pouco a cada dia”, o poeta transforma o fracasso em sucesso, a perda em ganho e o fim em princípio. Segundo o autor “experimentar a destruição apresenta-se ao homem como o único caminho, única possibilidade de safar-se de um desmantelamento total” (SANT’ANNA, 1972, p. 146).

É essa a ideia de destruição que flagramos em *A hora vagabunda*: a explosão do viaduto de Santa Tereza e mesmo a morte do bisavô do personagem representam essa abertura para o novo. Tais destruições transformam a vida do homem,

prolongando sua existência, ainda que tal movimento pareça paradoxal é renovador. A respeito dessa contradição também na obra de Drummond, Sant'Anna afirma

Pode-se dizer que a poética drummoniana essencialmente se resume na verbalização dos instintos da vida e morte, numa luta entre Eros e Tanatos, numa empresa de se afirmar pelos contrários, de se salvar dentro da decomposição geral (SANT'ANNA, 1972, p. 145).

Desse modo se configura mais um dos aspectos que consideramos paradoxais na obra drummondiana que, a partir do poema de abertura, empreende uma viagem, “consciente do risco, consciente da morte” em conexão com a destruição, com a fragmentação e explosão:

- Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
[...]
Essa viagem é mortal, e começá-la (DRUMMOND, 2008,
pp. 21-22).

3.5.2 A ironia em *A Rosa do Povo* e *A hora vagabunda*

Compreendendo a ironia como uma ferramenta retórica ou literária que consiste em escrever ou dizer o contrário do que realmente se pensa, a literatura se aproveita desse instrumento para obter uma resposta, uma reação do leitor. Ao tentar diferenciar o irônico e o cômico, Jankelevitch aponta que a ironia é oposta à comicidade indiscreta, coloquial e cordial e nega a existência de comédias escritas por autores irônicos. O riso provocado pela ironia e imediatamente imobilizado não é desejado e nada tem a ver com diversão. O filósofo indaga a possibilidade de o irônico residir entre o cômico e o trágico, exatamente no silêncio do riso, na indiferença, no entanto, sem que ainda se tenha chegado às lágrimas.

Um estudo exaustivo sobre a ironia faz-se desnecessário, uma vez que aquilo que propomos neste espaço é entender um tipo de ironia utilizada por Drummond em *A Rosa do Povo* e presente em *A hora vagabunda*. Remetendo ao humor

drummondiano, é sabido que ele nasce com *A revista* em 1925 e, em seus primeiros livros, até o amor merece um tratamento irônico. Luiz Costa Lima aponta que

Em *Alguma poesia*, entre poemas de circunstância e poemas-piada, entre ingênua e complacente, a ironia já aparece habilitada a liberar o poeta dos mitos que praticavam ou a que tendiam os contemporâneos (LIMA, 1968, p. 138).

Em uma primeira fase da obra drummondiana, em que se situa *Alguma poesia*, *Brejo das Almas* e *Sentimento do mundo*, os temas da família, do isolamento e do cotidiano já são tratados com ironia, todavia, por meio de uma linguagem coloquial a qual os críticos chamavam de poema-piada. Em uma crítica bem humorada do progresso e da evolução tecnológica que invadiam as cidades, apagando a possibilidade de evolução cultural ou humana, Drummond compõe “O sobrevivente”, poema de *Alguma poesia*, escrito em 1930:

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.

O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.
Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda
falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura.
Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoraram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema) (DRUMMOND, 2007, pp. 26-27).

Utilizando-se de versos bem-humorados, Drummond realiza uma crítica que também pode ser percebida no filme *A hora vagabunda*. Guará Rodrigues, que interpreta um político bêbado, faz um discurso antes da explosão do viaduto de Santa Tereza. O personagem ironiza a falta de incentivo e apoio a projetos culturais em Belo Horizonte. Vejamos um trecho do roteiro do filme em que flagramos a ironia contida na fala do personagem:

POLÍTICO

...gostaria de não me esquecer
da grande tradição desta cidade
de apoiar projetos audaciosos.
Isto na área de cultura, saneamento, esporte, turismo...
Esta cidade, mais que todas as outras,
tem uma vocação vanguardista,
e, por que não falar?,
vanguardeira...

Em *A Rosa do Povo*, há uma ironia que nos parece diferente dos primeiros versos de *Alguma poesia*, a começar pelo uso de um vocabulário mais denso e uma linguagem altamente metafórica, o que dificulta a compreensão até mesmo de uma mensagem que se pretende irônica. Usando as palavras de Lima, “a ironia sobe de tom, tornando-se cada vez mais dissonante pela aspereza” (1968, p. 144) do que anuncia e depois ordena, do que afirma e depois contradiz, como no poema “Os últimos dias”:

Que a terra há de comer
mas não coma já
[...]
E cada instante é diferente, e cada
homem é diferente, e somos todos iguais (DRUMMOND, 2008, pp. 180-181) .

Apesar de se tratar de um caso nítido de metalinguagem, num trecho do poema “Procura da poesia”, podemos identificar elementos que sugerem a presença da ironia. É exatamente aqui que podemos perceber a diferença do tom irônico entre *Alguma poesia* e *A Rosa do Povo*.

Não faças versos sobre acontecimentos.
[...]
Não faças poesia com o corpo...
[...]
Não me reveles teus sentimentos...
[...]
Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
[...]
Não dramatizes, não invoques, não indagues.
[...]
Não te aborreças.
[...]

Não recomponhas
 Tua sepultada e merencória infância.
 Não osciles entre espelho e a
 memória em dissipação (DRUMMOND, 2008, pp. 24-25).

A ironia não apenas sobe de nível, mas se faz a partir de uma conexão de várias temáticas que são abordadas em todo o livro. O sujeito lírico desaconselha o leitor a fazer versos sobre todos os assuntos que o próprio poeta alude em sua poesia: memória, cidade, corpo, infância, acontecimentos, cotidiano, tempo, sentimentos, natureza etc., levando o leitor a uma reflexão não somente da elaboração de um poema, mas de todo um processo poético. A ironia se faz presente também ao percebermos um aparente diálogo do poeta com um interlocutor, todavia, o poeta elabora uma autorreflexão sobre o seu próprio fazer poético, ironizando o seu projeto estético que versa sobre todas as coisas desaconselhadas no poema, ou seja, o poeta ironiza sua própria poesia.

Ironicamente, no curta-metragem de Conde, o personagem André declara que seu avô “construía pontes” e, em seguida, diz que seguiu seu avô, para no final do filme explodir o viaduto. Belo Horizonte deixaria de ser passagem: “ninguém mais passa”. A cidade ainda é ironizada pela Rádio Favela, que pontua todo o filme. A Rádio Favela se origina a partir de eventos musicais e culturais que eram realizados em áreas próximas às favelas no final da década de 70. A iniciativa dos organizadores dos eventos era criar um espaço em que os jovens das comunidades mais carentes pudessem se divertir e discutir questões relacionadas à violência, drogas, discriminação etc. A Rádio sofreu perseguições policiais e políticas em virtude da repressão no país, chegando a ser fechada várias vezes. Desde 1996, a Rádio Favela funciona legalmente e mantém a função social idealizada desde sua origem. Rafael Conde conta com a participação da Rádio como estratégia de alusão à época da ditadura militar no Brasil, configurando-se como mais uma aproximação com a obra de 45. O locutor Misael ironiza a cidade de Belo Horizonte, a política, aludindo aos problemas sociais, reforçando o caráter comunitário da Rádio:

RÁDIO FAVELA (off):

Belo Horizonte está completando 100 anos dia 12. É, Belo Horizonte é uma cidade 100 anos (sem ânus), *cê* sabia?

Ela não veste cueca... não tem educação. “Só Misael”

Daqui tá dando pra ver o parque municipal, que é a única área verde que tem em Belo Horizonte. E de quebrada tem o viaduto de Santa Tereza, que, quando ele foi construído foi a maior obra de concreto armado, aéreo, da América Latina. Essa é a história de Belo Horizonte, no centenário da capital do século, *né...* e a polícia ainda reprime, *tá*, o famoso direito do cidadão falar, *né*. “Isso, liberdade de expressão” Isso mesmo. Artigo quinto, inciso nono, é... “Liberdade de Expressão”.

Em outros momentos do filme, destacamos a ironia realizada a partir do humor compreendido na locução da Rádio:

RÁDIO FAVELA (off):

E aí, você aí que está nervoso, querendo matar, querendo correr atrás de algum prejuízo, colabore aí, e salve uma vida em vez de você tirar, ok? Vai lá no HEMOMINAS, aí você ainda vai ganhar um superlanche e um atestado. Você vai matar um dia de serviço e ainda vai ser compensado. 104,5 - uma tal de Rádio Favela, e...

É curioso perceber que as rádios clandestinas também fizeram parte da vida de Drummond, conforme declara seu sobrinho Heraldo Drummond de Andrade que conviveu com o poeta durante grande parte do ano de 42, no Rio de Janeiro, época em que foram escritos os poemas de *A Rosa do Povo*. Em *Os sapatos de Orfeu*, escrito por José Maria Cançado, o sobrinho revela: “À noite, ele ou estava ouvindo rádio, ou escrevendo”. Cançado afirma que “a maioria dos poemas dessa época têm, além do sopro épico, um quê de cabograma noturno, de emissão radiofônica clandestina, de estímulo e palavra de ordem para combatentes” (CANÇADO, 2006, p.179). Em São Paulo, o poema “Mas viveremos” chegou às mãos de Antônio Cândido que o fez circular clandestinamente entre os meios antifacistas. “Carta a Stalingrado” e “Telegrama de Moscou” também são exemplos dessa mensagem às escuras que eram enviadas à época:

Os telegramas cantam um mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos (DRUMMOND, 2008, p. 158).

A Rádio Favela constitui, assim, como mais um elemento que contribui ricamente para “tecer” a rede hipertextual entre o livro e o filme. O caráter participante da Rádio e a ironia contida nas falas do locutor ou nas letras das músicas

veiculadas durante o filme não apenas ilustram ou compõem uma trilha sonora, mas reforçam e estreitam as relações entre os dois objetos de estudo nessa pesquisa.

CONCLUSÃO

Por meio deste trabalho, julgamos ser possível apresentar não um estudo definitivo e fechado, mas a possibilidade de realizar uma nova leitura dos objetos analisados, observando as ligações estabelecidas entre o livro e o filme como ampliação e renovação da literatura.

As formulações teóricas a partir dos estudos de Pierre Lévy, que sugerem a compreensão de novos significados elaborando uma rede de sentidos, aliadas aos apontamentos de Robert Stam, que oferecem uma reatualização da obra por meio do cinema, levaram-nos ao entendimento de que um hipertexto amplia e potencializa a obra original, tornando-a tão relevante quanto àquela que lhe serviu de inspiração.

Com o propósito de demonstrar as aproximações entre *A Rosa do Povo* e *A hora vagabunda*, não enquanto mera tradução ou transposição de uma mídia a outra, mas como uma construção hipertextual que, além de gerar mudanças no processo de recepção da literatura, possibilita maior autonomia e liberdade de interpretação por parte do leitor, estabelecemos como referência a teoria do hipertexto. Em seguida, aspectos fundamentais que percorrem as duas obras, como a memória e a tradição, mereceram um destaque especial por entendermos que a estratégia de releitura e consequente reescrita realizada por Conde favorece a preservação da memória e da tradição em leitores da contemporaneidade.

A fim de verificar as características que contribuíram para a elaboração do hipertexto *A hora vagabunda*, realizamos um estudo de *A Rosa do Povo*, desde o turbulento contexto da sua escrita até a análise da presença de elementos cinematográficos que inspiraram a produção do curta-metragem. Procuramos não perder de vista as tensões observadas na obra, com o suporte de estudos de Iumna Maria Simon, que nos auxiliaram na reflexão metalinguística de Carlos Drummond de Andrade em um nítido conflito com a atividade participante, que ao realizar seus procedimentos poéticos, ao mesmo tempo, criticava e colocava em *check* sua eficácia. Tal reflexão foi extremamente relevante para estabelecermos uma relação dialética não apenas entre o autor, sua obra e seu tempo, mas entre *A Rosa do Povo* e *A hora vagabunda*.

Finalizando o trajeto que estabelecemos para o estudo das obras, procedemos a uma análise do roteiro de *A hora vagabunda*, que trouxe à tona os elementos que precisávamos para comprovar a hipótese de que Rafael Conde exerce uma atividade de releitura que, ao romper com estruturas fixas e lineares de compreensão de uma obra, exercita um reforço à tradição e favorece a preservação de uma memória cultural.

Rafael Conde tinha, a seu modo, reatualizado a posição de Carlos Drummond de Andrade e deixado para inúmeros sucessores uma indicação que os mais jovens não deveriam negligenciar. Evidentemente, os jovens aspirantes a artistas, apresentados no curta-metragem, não precisam lutar contra a ditadura, ou “bradar” contra uma guerra mundial, mas seguindo a rota do desejo pela liberdade, tentam transformar a realidade. O caminho que conduz ao sucesso e à oportunidade de mostrar sua arte é, mesmo na contemporaneidade, tão árduo quanto para um poeta que ousou poetizar com a pedra.

Esse é o lugar para aludir à tentativa de Rafael Conde, algumas gerações após Drummond, de desenvolver uma segunda interpretação de *A Rosa do Povo*, atual e necessária. Nessa outra vertente, não é mais uma repressão explícita, tampouco uma guerra declarada, em vez disso, o cineasta, também mineiramente, visa praticar uma interpretação dos sonhos da juventude, na qual os anseios e “necessidades proletárias e populares” cantados pelo poeta em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”

Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,
Crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria
dos ditadores [...] (DRUMMOND, 2008, p. 199).

dão lugar aos sonhos artísticos de jovens de uma Belo Horizonte centenária

DIÁLOGO ESCADARIA

LUIZ

Eu, vou embora! Está decidido.

CINTIA

Rio ou São Paulo?

LUIZ

São Paulo.

Ué? Machucou o braço?

CINTIA

É, arte faz mal pro corpo.

A despeito das limitações e/ou falhas que este estudo possa apresentar, a pesquisa que ora oferecemos pretende ser uma útil, ainda que discreta, contribuição aos estudos realizados sobre construção de hipertextos a partir de releituras realizadas em diferentes formatos. Naturalmente fica um débito com o leitor deste trabalho, pois ainda há muito que se pesquisar nas relações dialéticas entre *A Rosa do Povo* e *A hora vagabunda*. Todas as vezes que relíamos os poemas de 45 e assistíamos ao curta-metragem de 98, novos pontos de encontro eram detectados. Cada cena, cada imagem, cada fala do filme constituíam um novo nó que tecia nossa rede hipertextual. No entanto, não perdemos de vista aspectos que caracterizam a prática poética de Drummond em *A Rosa do Povo* e a atividade fílmica de Conde em *A hora vagabunda*, tais como as tensões e inquietudes, o contexto histórico que, apesar de se apresentar distinto na década de 90, é cenário importante no curta-metragem, a presença da morte como destruição e, paradoxalmente, possibilidade de abertura para o novo, a ironia, o cotidiano, a metapoesia e o metacinema, além de outras aproximações que detectamos. Contudo, fica o desejo de um estudo aprofundado das cidades, que para o poeta representou tema recorrente em sua poesia e para Conde, a ideia de se construir um filme em homenagem ao centenário de Belo Horizonte, a despeito da crítica à tradição e à ironia às iniciativas políticas, ou a ausência delas em direção à cultura e à arte.

Estava, sim, Rafael Conde “impregnado” de Carlos Drummond de Andrade, mas não era só isso, a atividade hipertextual realizada por ele em *A hora vagabunda* nos oferece um vasto campo de análise e reflexão, que não suportaria essa dissertação, todavia, os aspectos aqui contemplados já serviram de ponto de partida para estudos posteriores.

REFERÊNCIAS

A Revista, ano 1, n. 1, jul. 1925. Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br>. Acesso em 04/12/2011.

BARTHES, Roland. *A morte do autor* In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf . Acesso em 20/03/2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, Livros do Mundo Inteiro, 1971.

BRESSLER, Charles & CLIFFS, Englewood. *Literary criticism: An introduction to theory and practice*, New Jersey, Prentice Hall, 1994. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/41208572/desconstrutivismo>. Acesso em 15/07/2011.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria crítica e literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. “Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade”. In BRAYNER, Sônia (org), *Carlos Drummond de Andrade*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

CONDE, Rafael. *A hora vagabunda*. Belo Horizonte: Filmegraph, 1998. 1 DVD (15 min), son., color.

DAL MOLIN, B. H. . *Tecnologia: a rede à flor da tela. Línguas & letras*. v. 6, n.10, p. 284-301, Cascavel, 2005.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa - Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. 96 p. (Coleção TRANS).

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M.N. da Silva. 3.^a ed., São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. p. 232.

DERRIDA, Jacques. "Assinatura Acontecimento Contexto", in *Margens da Filosofia*, Rés, Porto, 1972 (1^a ed. original; ed. portuguesa s.d.), p.431).

DERRIDA, J. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 10.

DRUMMOND, Carlos de. *A Rosa do Povo*. 41^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DRUMMOND, Carlos de. *Boitempo II*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

DRUMMOND, Carlos. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1964.

DRUMMOND, Carlos de. *Poesia Completa*. 1.ed., 3.impr. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. trad. Atílio Cancian. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Estudos).

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELLIOT, T. S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luíza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FIELD, Syd. *Quatro roteiros*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

GALDINO, Márcio. *O cinéfilo anarquista: Carlos Drummond de Andrade e o cinema*. Belo Horizonte, BDMG, 1991.

GENETTE, Gérard. *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. Disponível em:

<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/palimpsestosmono-site.pdf>
Acesso em 20/09/2011.

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro. “De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura”. In OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMMER, Karl (orgs). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

GUSDORF, Georges. *Les Écritures du moi*. Paris: Editions Odile Jacob, 1991.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

JOHNSTON, Derek. *História concisa da filosofia: de Sócrates a Derrida*. Trad. Rogério Bettoni). – São Paulo: Edições Rosari, 2008.

KANDINSKY, W. 1979. *De lo espiritual en el arte*. México D.F., Premia, 138 p.

LANDOW, George P. *Hypertext, the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

LE GOFF, Jacques, 1924- *História e memória / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão... [et al.]*. – 5ª Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Sebastião Uchoa. “Drummond: Musamatéria/Musa Aérea”. In BRAYNER, Sônia (org), *Carlos Drummond de Andrade*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Ática, 1993.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlos Irineu Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LIMA, Luiz Costa... et al. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima; *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MALARD, Letícia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MCKNIGHT, Cliff, Andrew Dillon & John Richardson. *Hypertext in Context*. New York: Cambridge University Press, 1991.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

NAVA, Pedro. *Beira - Mar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

NAVA, Pedro. *Chão de Ferro*. 1º edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1976.

NELSON, Theodor Holm. *Virtual world without end*. In *Cyberarts: exploring art & technology* (L. Jacobson, ed.). São Francisco: Miller Freeman, 1992. In LANDOW, George P. *Hypertext, the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 4.

OLIVEIRA, Maria. Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista. *Verbo de Minas Letras Literatura e mídia: encontros e desencontros*, Juiz de Fora, v. 5, n. 10, p. 51-62, semestral. 2006.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 2ª Ed. México: Fondo de Cultura Econômica, 1970.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, M. A. *Para ler o texto e o grupo: rizoma, árvore e rede* In *Na trama da rede social*. Belo Horizonte: Gráfica e Editora Lutador, 2007.

PEREIRA, Maria Antonieta. *A Lanterna Mágica de Luís Vilela*. FALE/UFMG, 2007.

QUEIROZ, Eça de. “Notas contemporâneas.” In: *Obras*. Porto, Lello & Irmão. v. II.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento* – tradução: Alain François [et al.]. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond, o “gauche” no tempo*. Rio de Janeiro: Lia, INL, 1972.

SANTIAGO In: DRUMMOND, Carlos de. *Poesia Completa*. 1.ed., 3.impr. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SEIXAS, J. A. “*Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais*”. In BRESCIANI, S. NAXARA, M. (orgs), *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão Sensível* (2004) Publisher: Ed. Unicamp. p. 37-58.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond, uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 551 p.

STAM, Robert. *Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation*. In: NAREMORE, James (Ed.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers university Press, 2000.

STAM, Robert. *Film theory: an introduction*. Malden, Mass. and London: Blackwell, 2000.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

XAVIER, Carlos Antônio. *Leitura, texto e hipertexto*. In: MARCHUSHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos. *Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 177.

TEIXEIRA, Ivan. Disponível em:

<http://textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/recortes/cult_fortunacritica_5.pdf>

Acesso em 05/06/2011.

APÊNDICE I

ENTREVISTA

Literatura e Cinema:

[entrevista com Rafael Conde]

Por Vanessa Leite Barreto

Rafael Conde

Professor de cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, produtor independente e autor de vários curtas premiados em festivais de cinema, dentre eles A hora vagabunda.

Vanessa Leite Barreto

Mestranda em Letras/ Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, professora do Curso de Letras/Inglês da mesma universidade.

A hora vagabunda é um filme dirigido por Rafael Conde e ganhou prêmios desde o seu lançamento. Roteirista e diretor, o jovem cineasta faz referências aos textos de Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava. O título é retirado de um verso do poema “Uma hora e mais outra” do poeta itabirano que inspira e tematiza o filme. A entrevista que se segue faz parte da coleta de dados para a pesquisa de mestrado da professora Vanessa Leite Barreto. Nela, o cineasta mineiro explica a importância da tela inspirada pela literatura na formação de novos leitores e na perpetuação da memória e das tradições mineiras.

A literatura sempre forneceu um vasto material para a elaboração de filmes, entretanto, hoje muito se tem discutido sobre as possibilidades de adaptação do texto literário para uma linguagem audiovisual e sobre fidelidade e traição à obra original. Você acredita que, apesar de antiga, essa é uma relação amistosa e em que aspectos essas adaptações contribuem para incentivar a leitura em uma sociedade historicamente composta por não leitores?

A sociedade contemporânea possui essa particularidade no que diz respeito a uma formação audiovisual, não que a leitura vá acabar, mas sabemos que hoje nosso processo de formação, até de uma geração anterior a minha, tem muito presente essa questão do audiovisual. Então isso é interessante de se pensar, é interessante ver que o audiovisual torna-se um ponto de partida para outros tipos de estudos, até mesmo para se voltar à literatura.

Você acha que essa cultura imagética pode funcionar como um reducionismo do texto literário?

Não. Existe um projeto do governo de inserir o curso de cinema no EF, exatamente para que as pessoas, desde novas, aprendam a interpretar a imagem, a desconfiar da imagem. Mas eu não acho que isso implica em algum tipo de competição ou em uma diminuição do valor do texto literário. Acredito até em uma supremacia do texto, eu gosto muito de literatura. O cinema tem essa particularidade, essa coisa da adaptação literária. O cinema como conhecemos (a questão do espetáculo, da ficção) teve sua origem muito presente na literatura, bem como a construção de uma linguagem cinematográfica, o primeiro plano, a montagem paralela, tudo isso veio do romance. Uma parte do teatro, da dramaturgia e outra parte da literatura. Então essa questão da adaptação literária, dessa transcrição, dessa transposição já é antiga. Ela já nasce com o cinema e o acompanha até hoje. Esse casamento é antigo, digamos assim, e sempre existiu uma vocação do cinema para fabular, para criar histórias e ele deve muito essa vocação à literatura.

Em suma, você acredita que essa transposição realmente pode contribuir de forma a ser um veículo que leve o leitor de telas ao texto literário?

Eu acho que sim. Muitos escritores contemporâneos acabam sendo conhecidos dessa maneira, através de um grande público de não leitores, que é a maioria, via televisão ou cinema. Certamente a imagem nos atinge de uma forma mais direta e impactante, então, de certa forma, ela chama as pessoas para algum tipo de interesse fora dali. E

isso vem acontecendo a partir da adaptação do texto literário para o cinema. A professora Maria Antonieta Pereira tem realizado vários projetos interessantes que consistem em levar filmes para a escola e tentar buscar nesses filmes um despertar para a leitura, que faz uma via contrária do que acontece na produção do filme a partir da literatura. É um processo muito interessante.

Leitores impensáveis se formaram a partir de produções cinematográficas inspiradas na literatura?

Sim, e por mais que se diga que foi a partir de um *Best seller*, mas vão formando novos leitores ou pelo menos chamando a atenção das pessoas.

Sua filmografia é composta por várias adaptações, em especial da obra do escritor Luiz Vilela, como a bela trilogia com base nos contos “Françoise”, “Rua da Amargura” e “Chuva nos telhados antigos”, que narra temas do cotidiano e da atualidade. Entretanto, ao produzir “A hora vagabunda”, você não partiu de uma narrativa pronta, mas de versos de um poema de C.D.A (Uma hora e mais outra) que tematizaram o curta. Como se deu esse processo de inspiração e criação do filme?

No caso das adaptações do Luiz Vilela, é mais fácil porque é um texto já “pronto”, é um texto mais dramático, é quase que um roteiro ou uma peça de teatro. Sua literatura é muito centrada em diálogos, o que é próprio da dramaturgia. Então eu praticamente nem roteirizei a adaptação, apenas ensaiei aqueles contos, como se fossem uma peça, um roteiro com os atores. Diferentemente, a *Hora vagabunda* que é anterior aos filmes a partir de Luiz Vilela (1998), Drummond é pensado como uma referência. Tanto Drummond quanto Pedro Nava, na verdade eu falo desse universo dos memorialistas, são poetas que viveram em Belo Horizonte nos anos 20, saíram daqui e falaram da cidade através das suas memórias, dos seus poemas. O filme foi produzido na época dos 100 anos de Belo Horizonte, ou seja, ela era um pouco o tema do filme. Isso é contemporaneizado com três personagens que estão no filme, (uma atriz, um cineasta e um músico) que vivem o dilema de ficar na cidade e

produzir a sua arte ou sair. Esse é, também, um dilema vivido por Drummond nos anos 20 quando ele vai para o Rio de Janeiro, quando ele sai.

Você também viveu esse dilema em relação à sua arte?

Sim, todos nós. É um dilema de todos nós que lidamos com arte. Ficar aqui ou ir embora. Ficar em Minas, entre as montanhas, preso. Entretanto, penso que hoje vivemos uma realidade bastante diferente. A internet contribuiu muito para essa mudança. É possível que você more aqui e tenha um trabalho de projeção além das montanhas. Vários já conseguiram isso, o grupo Corpo, o Galpão, grupos de rock como Pato Fu estão sediados aqui e têm seus trabalhos reconhecidos no mundo.

Em 1945 Drummond escreveu o poema “Uma hora e mais outra” para um leitor que vivia a turbulência da II Guerra Mundial e a ditadura militar no Brasil. Em 1998, em uma condição histórica distinta, você produz um filme inspirado naquele poema. Como essa nova modalidade de leitura estimula a ampliação das possibilidades de recepção e interpretação das narrativas e de que maneira essas possibilidades transformam o processo de recepção e efeitos de uma obra?

Nesses dois tempos e nessas duas obras distintas percebe-se um ponto de encontro. Ambas as obras e os tempos guardam esse sentimento de insatisfação, esse desejo de mudança, que reflete uma questão política e também cultural de uma época. Um dado interessante nessa aproximação entre o poema e o curta é que mesmo *A hora vagabunda* tendo como cenário e tema a cidade de Belo Horizonte, o viaduto de Santa Tereza, ele foi visto no Brasil e no mundo e houve uma aceitação muito grande. Em nenhum momento, fazendo o filme, eu imaginei que ele pudesse sair do universo de Minas, já que eu tratava de questões locais. Entretanto, ele ainda é apresentado em muitas retrospectivas de cinema brasileiro. Da mesma forma podemos olhar para o poema *Uma hora e mais outra*, que foi pensado pelo poeta a partir de questões muito íntimas e que se torna universal e atemporal. O curta também parte de uma questão local e toma dimensões universais.

A impressão que tenho é que *A hora vagabunda* nos fornece elementos que possibilitam uma leitura de Carlos Drummond de Andrade, de sua obra, de sua vida como que em um retrospecto, um *flashback*. Podemos associar várias passagens do filme com as várias fases do poeta. Você é leitor de C.D.A? Os versos de *Uma hora e mais outra* foram apenas o ponto de partida ou eles tematizariam todo o filme? Houve uma intenção em retratar de alguma forma a vida e obra do poeta no filme, ou seria inevitável essa abordagem, já que esses temas parecem estar todos entrelaçados?

Eu sou leitor de C.D.A. O ponto de partida do curta era a necessidade de algumas pessoas saírem de Belo Horizonte para fazer sua arte e é um filme muito centrado nessa questão do memorialismo. O curta realmente apresenta todo esse universo retratado no poema por Drummond. Toda essa questão da tradição é abordada (os monumentos, o pão de queijo, a arquitetura). O *Encontro marcado* também nos remete a isso, mostra a troca de estátuas de lugar, ou seja, esse anarquismo que levava os jovens a queimar bondes e lutar contra a tradição, algo muito típico dessa geração. Há, sem dúvida alguma, esses *links* com o pensamento memorialístico de Drummond. Eu já havia lido muito o poeta e também Pedro Nava. Quando o personagem no filme fala que Belo Horizonte é cidade dormitório, é passagem, é chegar à rodoviária e ir embora, temos a explosão da ponte como a quebra dessa tradição, fazendo com que as pessoas ficassem interrompendo o fluxo. Trata bem dessa tradição, do imobilismo. Quando vemos o discurso do Guará Rodrigues ao final do filme, em que ele fala que essa cidade sempre teve uma tradição vanguardista e porque não dizer vanguardista, ele ironiza a tradição.

É explícita uma relação conflitante de Drummond com a tradição, o que também é percebido no filme em que ela é homenageada e criticada ao mesmo tempo. De que maneira isso contribui para reafirmar ou renovar a tradição ao invés de excluí-la? Como você vê a influência das telas na recepção da obra como registro de acontecimentos ou função memorialística?

Ao criticar as tradições, você as reafirma e possibilita uma postura diferente frente a elas, com um olhar crítico e não mais de estagnação. A obra de Carlos Drummond de Andrade trata muito dessa luta constante do homem: profanação x homenagem, desse conflito que está presente no filme e que cada leitor, seja ele de tela ou de texto vai interpretar de forma diferente. Essa crítica, esse repúdio à tradição funciona como ampliação e renovação, bem como atesta a sua permanência, mas vale lembrar que é um processo crítico. Eu realmente pensei em retratar esse memorialismo no filme, trabalhar esses ícones da mineiridade, o patrimônio histórico, essa tendência de estagnação, de congelar e “museificar” tudo. Isso é algo tipicamente mineiro, é tradição, é segurar a história. O processo de criação de uma obra, e me refiro a Drummond também, leva em consideração o momento em que o autor vive, ou seja, se ele está impregnado pela tradição, certamente isso se reflete na sua obra, mas ele não escreve pensando nisso, consciente do seu objetivo. Da mesma forma aconteceu com *A hora vagabunda*, eu estava impregnado por aqueles questionamentos que você agora materializa em pensamentos. É curioso perceber como um poema e/ou um filme vai se desdobrar em diferentes significados de acordo com o tempo, das circunstâncias e de quem está recebendo aquela mensagem. Isso já aconteceu comigo na ocasião dos meus dois primeiros filmes em que na banca do mestrado me revelaram coisas que estavam na obra, colocadas inconscientemente por mim, mas só percebidas pelo outro. Ou seja, eu estou impregnado daquele sentimento/pensamento e não me dou conta. E aí eu disse: “Sabe que eu não tinha pensado nisso?” O filme passa a ter uma autonomia, ele não é mais meu. Como o Drummond, quando escreveu *Uma hora e mais outra*, certamente não imaginava quantas formações de sentido se dariam através de estudos feitos a partir dele, quantos estudos diferentes existem sobre um mesmo poema, sobre um mesmo verso. A obra artística tem essa propriedade. Eu entendo muito bem aqueles artistas que não aceitam falar da própria obra, até mesmo para que ela não se torne plana, espera-se a partir das variadas leituras e efeitos, que ela ganhe vida.

Você considera que a literatura possui um caráter coletivo que se assemelha ao cinema (construído por várias mãos, roteirista, diretor, cinegrafista etc.) visto que o próprio autor sofre influências de outros autores permitindo que o livro

possa ser, não só lido, mas também escrito de tal maneira que se questiona a figura do autor individual?

O processo de construção do cinema apresenta essa coletividade de forma mais explícita e em diversas etapas (a escritura do roteiro, a escolha do elenco e de outros profissionais). São camadas de criação que vão se sobrepondo, próprio do cinema. A literatura é um processo mais individual, mas inevitavelmente aquela ideia não é pura, não nasceu a partir do chamado autor. Aquele pensamento foi sendo elaborado a partir de uma cultura, de uma vivência, por situações ou cenas vistas, leituras de outros textos e estudos variados. É típico do mineiro, essa cultura de sentar-se à mesa com os amigos (como fazia Drummond) para contar histórias, cantar, tocar, como em um sarau..

Paralelamente ao conflito dos personagens de classe média do filme, há uma narração da Rádio Favela de Belo Horizonte que perpassa todo o enredo. Qual é a intenção ao contrapor uma realidade da favela à de jovens aspirantes a artistas? Os personagens conseguiram implodir o viaduto?

Eles implodiram o viaduto. Como Belo Horizonte também tematizava o filme, decidimos tratar de outros aspectos da cidade ainda que fosse através de uma narração. A Rádio Favela apareceu no filme de uma maneira pontual, ela ganhou corpo devido à locução de Misael, que ficou muito interessante. Aqui há a intenção de um hibridismo envolvendo várias mídias (a rádio *beep*, a música, a literatura, o cinema), um diferencial dos anos 20 para cá. A Rádio Favela veio costurar esse hibridismo, essa rede. A referência à Rádio Favela não tinha a intenção de fazer um estudo de classes, simplesmente mostrar essa rede. A presença de aforismos, que também pode ser percebida durante a locução, de certa forma aglutina conceitos mais abrangentes, entretanto, a colocação dos mesmos não se deu de forma consciente, mas refletiu uma forma de trabalhar uma cultura inserida em um determinado momento da história.

Como você analisa a crítica ao cinema de ser responsável por colocar “a obra de arte como mercadoria”, como uma produção do *mass media* apenas voltada para o consumo sem vistas à reflexão?

Existem filmes e filmes. Existem aqueles experimentais voltados para um público específico. O cinema já surge com essa vocação para o espetáculo, para uma indústria, ele tem uma intermediação técnica muito importante, ou seja, produzir cinema não é pegar uma caneta e um papel e começar a escrever. Há todo um aparato do espetáculo, do social também. Você não desvirtua o cinema a partir dessas questões, principalmente hoje, que através da internet você pode criar sua comunidade ou a partir do seu próprio celular, fazer um filme. Existe hoje uma democratização dentro daquilo que poderíamos chamar de cultura de massa. Existe sim um caráter elitista e de massa, mas as fronteiras estão sendo derrubadas.

Ainda sobre a questão da Recepção, você considera que *A hora vagabunda* além do entretenimento, contribui efetivamente para a preservação da memória e renovação da literatura?

Sem dúvidas. Obviamente não há uma preocupação ou meta explícita nesse sentido, entretanto a partir dele, sabemos que leituras e releituras são realizadas, isso dependendo da bagagem de cada um. A contribuição de uma obra em termos de repensar e/ou renovar as tradições bem como em estimular um pensamento crítico, naturalmente acontece. O próprio Drummond também não pensou nisso ao escrever o poema, possivelmente ele quis expressar um sentimento que tomava conta dele. Da mesma forma quando você realiza um filme você incorpora dados à sua realidade, contudo não existe um racionalismo, um método ou uma intenção cartesiana. Você vai construindo um filme como um poeta constrói um poema, de uma forma livre e esses valores que se formam, esses diferentes olhares e interpretações que são elaboradas a partir dele fazem parte de um processo elaborado pelo próprio leitor/espectador, e é muito pessoal.

Belo Horizonte, Maio/2010