

ISSN: 2526-3870

DOI. 10.5281/zenodo.10520013

ARTIGO ORIGINAL

Recebimento dos originais: 14/08/2022

Aceitação para Publicação: 01/08/2022

POSSIBILIDADES DE INTERPRETAÇÃO DO CONTO DOMINGO, DE CAIO FERNANDO ABREU: O CINEMA E O TÉDIO**AN INTERPRETATION ON DOMINGO, A SHORT STORY BY CAIO FERNANDO ABREU: CINEMA AND BOREDOM****POSIBILIDADES DE INTERPRETACIÓN DEL CONTO DOMINGO, DE CAIO FERNANDO ABREU: CINE Y TEDIO**Renan Buchini¹

Resumo: Uma das tônicas da Literatura Contemporânea é o diálogo e a fusão entre os diversos tipos de mídia que se manifestam na relação estreita entre obras literárias e narrativas visuais (filmes, telenovelas, minisséries). Este artigo visa explorar as aproximações que o conto *Domingo*, de Caio Fernando Abreu, publicado em 1995 no livro *Inventário do Ir-remediável*, estabelece com a linguagem cinematográfica.

Palavras-Chave: Caio Fernando Abreu; domingo; pós-modernidade; linguagem cinematográfica.

Abstract: A keynote of Contemporary Literature is the dialogue and fusion between different types of media which is shown in the relationship between literary works and visual narratives (films, soap operas, miniseries). This article aims to explore the approximations that the short story *Domingo* by Caio Fernando Abreu, published in 1995 in the book *Inventário do Ir-remediável*, establishes with cinematographic language.

Descriptors: Caio Fernando Abreu; domingo; postmodernity, cinematographic language

¹ Graduado em Letras; Faculdades de Dracena - Dracena/SP. Brasil. Email: enanbuchini@gmail.com

Resumen: Una de las notas claves de la Literatura Contemporánea es el diálogo y la fusión entre diferentes tipos de medios manifiestan en la relación que tienen las obras literarias con las narrativas visuales (películas, telenovelas, miniseries). Este artículo tiene como objetivo explorar las aproximaciones que el cuento Domingo de Caio Fernando Abreu, publicado en 1995 en el libro *Inventário do Ir-remediável*, establece con el lenguaje cinematográfico.

Descriptorios: Caio Fernando Abreu; domingo, posmodernidad, lenguaje cinematográfico.

INTRODUÇÃO

Todas as manifestações artísticas – música, literatura, artes plásticas – propuseram mudanças radicais no final do século XIX, mais tardiamente no Brasil, no início do século XX, pela postura contestadora e inovadora do movimento modernista. Tais mudanças estéticas são resultantes de profundas alterações na maneira de o homem perceber e se relacionar com o mundo, impulsionadas, sobretudo, pelo crescimento das cidades e pelas Guerras Mundiais e, como consequência, na forma de expressá-lo artisticamente.

Baseado na sugestão teórica de Rosenfeld (1973, p.18) de que existe um *zeitgeist*, isto é, uma espécie de “espírito unificador que se comunica a todas as manifestações culturais”, pode-se afirmar que há convergências de elementos singulares à arte moderna que ocorrem em diferentes formas da comunicação artística e, por extensão, na maneira como o homem se coloca no mundo do seu tempo. Textos escritos e visuais sempre estabeleceram uma relação de troca entre si, anteriormente pela pintura, depois invenção da fotografia e, posteriormente, pela invenção do cinema que também não se isolou das outras formas de comunicação artística. Sobre essa relação entre as artes, Cândido (1979, p. 210), ao tratar da literatura posterior à década de 60, postulou que um de seus traços mais característicos é:

[...] a vocação ficcional transferida para fora da palavra escrita, indo levar a diversas artes o que era substancialmente do conto e do romance: cinema, teatro e telenovela (...). É sabido como a ficção encontrou no cinema um escoadouro excepcional, sobretudo a partir do “cinema novo”[...]. (Cândido 1979)

Em se tratando de narrativas, textos visuais - como telenovelas, filmes e minisséries - e escritos convivem lado a lado e concorrem pelo gosto do leitor/espectador, exercendo e recebendo influência entre si, de modo que o texto escrito sofre sensíveis alterações na medida em que mecanismos próprios do cinema permeiam as suas páginas, fusão de artes típicas do pós-modernidade.

Amorin (2017) trata do imbricamento fundamental da pós-modernidade a partir da constituição e práticas artísticas da escola *Black Mountain*.

A Black Mountain foi uma escola de artes onde não havia cursos específicos e todos os alunos desenvolviam atividades conjuntas em dança, pintura, literatura etc., dividindo, até mesmo, tarefas administrativas da escola. Esse tipo de organização amorfa e descentralizada será fundamental para a conceituação de Pós-Modernidade. A ideia de interdisciplinaridade foi tão importante dentro da *Black Mountain* que encorajou produções como a *Theater Piece No. 1* de John Cage (AMORIN, 2017). [...] Enquanto Cage lia um texto sobre Budismo, Robert Rauschenberg tocava Edith Piaf em um fonógrafo, ao mesmo tempo em que Charles Olson e M.C. Richards liam poesias, Merce Cunningham dançava e David Tudor tocava em um piano previamente preparado com pedaços de madeira entre as cordas. Além de todas essas ações, ainda ocorriam simultaneamente a projeção de fotográficas enquanto um grupo de quatro pessoas serviam café para a audiência. (Amorin, 2017).

Neste *zeitgeist* de pós-modernidade estaria a literatura brasileira produzida a partir da década 60, momento no qual o cinema e a televisão pouco a pouco se popularizaram no Brasil. Nos textos literários, há uma nova maneira de enxergar o mundo proposta pela revolução ocorrida nas artes plástica, que já deixara de ser mimética desde movimentos anteriores ao modernismo, que após o surgimento do cinema converteu-se em soluções narrativas modificadoras das noções de personagem, espaço, tempo e narrador, estruturas básicas da forma narrativa.

São exemplos deste diálogo a construção de personagens infinitamente díspares e de heróis problemáticos; a refração de espaços simultâneos ou até mesmo oníricos conquistada ao longo do tempo pelas câmeras nos timbres das pinturas vanguardistas nas quais o interior de cada personagem sobrepõe o real podendo, então, expressar no texto escrito situações íntimas advindas de lógicas

particulares como sentimentos ligados ao amor, saudade, tristeza, solidão e até mesmo sensações causadas pelo uso de drogas e álcool ou pelo sexo – tônica igualmente típica da literatura do período do conto aqui analisado; no cinema, ainda, o tempo que pode apresentar-se pela simultaneidade de passado, presente e futuro num amalgama que flui ininterruptamente, bem como a relação tênue que possui com o espaço, ou seja, na linguagem cinematográfica muitas vezes há o escoar do tempo não narrado objetivamente, mas sim sugerido pela transposição e pela alteração de espaço.

A adaptação de grandes obras da literatura para filmes, minisséries e telenovelas não é incomum, possui, em geral, uma boa aceitação do público e tornou-se uma influência à qual o público habituou-se. No período literário analisado, a maneira contrária que essa influência ocorre, ou seja, elementos cinematográficos permeando o texto escrito, aponta para a velocidade nas relações humanas, isto é, a leitura de um texto imagético e/ou sintético diz mais sobre a demanda da sociedade contemporânea do que a longa descrição de espaços, personagens, situações. Até mesmo o excesso de textos aos quais a sociedade é submetida, sejam eles informativos, narrativos ou publicitários, veiculados pela televisão ou pela internet, exige avidez nas interpretações.

Este espírito sintético que nas soluções narrativas traz cargas de sentido por meio da seleção de imagens específicas, na literatura, torna-se ainda mais latente quando observados os contos, por suas já reduzidas estruturas textuais quando comparados a romances. Suas soluções narrativas são ainda mais sintéticas e imagéticas, e, no sentido da análise que se pretende desenvolver, mais cinematográficas.

ANÁLISE DO CONTO

A partir dessas considerações, pretende-se analisar o conto de Caio Fernando Abreu, intitulado “Domingo”. O conto está inserido num conjunto de seis contos denominado “Da Solidão”, escrito em 1968 e reeditado em 1995 no livro *Inventário do Ir-remediável*. “Domingo” apresenta um rapaz de 18 anos dentro de seu quarto, numa tarde de domingo. Tudo e nada além disso. A narração,

alternando-se em terceira e primeira pessoa, detém-se, num primeiro momento, à descrição de elementos espaciais; poucas são as ações do personagem principal. Num segundo momento, já pela voz do personagem, opiniões e impressões de mundo são reveladas por meio de monólogo interior, explicitando o tédio e a escolha que este jovem faz pelo isolamento.

Segundo Pelegrine (2003, p. 13), um dos códigos que contribuem para a interação das narrativas visuais é a presença do contexto demonstrativo. Trata-se de um conjunto de elementos visuais e auditivos a partir dos quais o leitor/espectador consegue distinguir o tom sugerido por determinada cena, se cômica, trágica e/ou permeada por devaneios, e em que época se desenvolve. Concorrem para determinar esse contexto demonstrativo o cenário; a expressão facial, a caracterização e o comportamento do personagem; a proximidade, o distanciamento e o movimento da câmera e a trilha sonora.

A funcionalidade desses elementos está atrelada à carga de sentidos que neles são sintetizados e que podem ser abstraídos. Um simples diálogo entre dois personagens, por exemplo, pode ter duas significações diferentes se alteradas as trilhas sonoras – tonalidades maiores e notas curtas compõem, em geral, trilhas de momentos alegres e de comédias, ao passo que as tonalidades menores, junto a notas mais longas, remetem a momentos tensos e tristes; basta ouvir e, de imediato, nota-se a diferença.

No conto em questão, esses elementos demonstrativos estão sugeridos na descrição e na enumeração de objetos dispostos no quarto do adolescente que, por sua vez, estão diretamente ligados à construção do personagem; pouco se sabe das suas características físicas a não ser que é magro e mede um metro e oitenta de altura. A partir da carga implícita de significados presente nesses objetos é que se pode apreender esse adolescente: seus gostos, manias e vícios: “Sobre a mesinha, ao lado da pilha de livros, o cinzeiro cheio de resíduos, bolinhas de papel, pontas de cigarros [...] No canto do quarto, uns toca discos” (Abreu, 1995, p. 78).

O cinzeiro cheio de resíduos sugere dois significados: em se tratando de um adolescente da década de 90, alude alguém à margem, diferente da maioria dos outros de sua idade, alguém que, de uma forma ou de outra, difere de seus pares. O

segundo sentido pode estar atrelado à preguiça e à indiferença, afinal o cinzeiro cheio de cinzas remete ao fato de não ter vontade nenhuma de limpá-lo (o quarto cheira a cigarro), sequer de mover-se. A preguiça pode estar ainda associada à ideia de tédio, sintetizada nas bolinhas amassadas de papel – como se a vontade de fazer nada do personagem, fizesse com que ele em algum momento as amassasse.

Tanto a preguiça quanto o tédio são elementos essenciais para a construção do sentido do texto, postos em destaque pelas ações mínimas do rapaz, que não levam a uma ação propriamente dita: “recostado na cama”; “traga lento”; “abre um livro”; “dedos [...] passam pela pele”; “a voz acompanha baixinho a letra melancólica”; “esmaga a ponta do cigarro na parede”; “mexe os pés”; “abre os olhos”; “larga de novo o corpo sobre as cobertas”; “encosta o corpo na cama [...] de leve começa a chorar”. É revelado pela enumeração dos objetos e os movimentos mínimos do personagem, sugeridos pelos verbos do conto, o caráter estático, reforçado pelo monólogo interior que perpassa todo o conto.

Ao tratar das relações entre o texto visual e o texto escrito, em relação à construção do espaço, afirma Pelegrine (2003, p. 26):

Já a narrativa moderna dispensa fragmentos descritivos [...]. Os lugares muitas vezes fazem parte do “panorama interior” das personagens ou do narrador e, na maioria das vezes descarta-se a representação detalhada [...]. Como se pode notar, o meio usado para dar vida ao espaço é a descrição, que pode, pela sucessão discursiva, representar objetos simultâneos e justapostos. Pelegrine (2003).

Esta citação da autora lança luz sobre o conto, na medida em que revela que o espaço do quarto, a partir dos objetos ali postos, desvela o estado de espírito do jovem. Nesse sentido, a opção pela reclusão – caráter de isolamento – dialoga muito bem com o espaço que o rapaz escolheu para passar a sua tarde de domingo.

Ainda sobre essa relação que o espaço e o personagem estabelecem, há de se destacar a coleção de discos e livros do jovem, que remetem a alguém cujas preferências diferenciam-se das de seus pares: “Gosto daqueles sambas mais antigos, a batidinha leve, mansinho, a voz fraca do cantor dizendo bem baixinho

coisas bonitas e tristes. Ou então guitarras amplificador cabelos crespos berros brilhos oh yeah!” (Abreu, 1995, p. 79).

A partir da afinidade do rapaz com esse tipo de música, reforça-se novamente a imagem de um indivíduo diferente dos seus pares, pois, além de pensativo e intimista, liga-se a um certo vazio existencial denunciado pelo trecho abaixo:

Vontade de ter um pensamento [...]. Mas o quê? Sobre a vida, um combate que aos fracos abate e aos fortes e aos bravos só pode exaltar? Sobre o amo, que é isso que você está vendo hoje beija amanhã não beija depois de amanhã é domingo e segunda-feira ninguém sabe o que será? Ou sobre cultura e civilização, elas que se danem eu não contanto que me deixem ficar na minha. Tudo já foi pensado (Abreu, 1995, p. 80-81)

Amorin (2017) atenta para uma geração de escritores do pós-guerra, a geração *beat*, como Jack Kerouac, e o retrato de uma geração sem vínculos morais e afetivos com o passado e futuro e sua tentativa de vida à margem social. Essa geração que manifesta desdém pelo que produz e devolve para a sociedade e que, segundo a autora “[segue] apenas existindo um dia após o outro”

No tédio verdadeiro não se sente tédio apenas por algo determinado, mas sente-se tédio em geral. Isto é: tudo nos interpela igualmente pouco. No tédio [*Langeweile*], que quer dizer tempo longo, o tempo desempenha um papel como a palavra diz. Não há mais futuro ou passado ou presente. (Heidegger, 2017, p. 208).

Tais fragmentos permitem inferir, a partir do existencialismo em Heidegger, captado pelas artes em forma de *zeitgeist* - tanto pelo conto sob análise, quanto por outros escritores da geração *beat* - que o tédio, em sua forma de desligamento de passado e de futuro (Amorin, 2017), de alguma forma manifesta-se enquanto um traço geracional, que perpassa, indissociadamente, a vida e a arte, tornando a todos nós, em alguma medida, seus herdeiros.

É possível notar uma íntima relação do tédio e da anacronia, seja do tempo narrativo ou do tempo psicológico do rapaz retratado no conto. Pensar o tédio, nesse sentido, é pensar uma maneira particular de vivenciar o tempo, seu alongamento e suas significações mais subjetivas.

Não se pode negar que a música é elemento indispensável para a composição do sentido das cenas no cinema. Se não adequada, a trilha sonora pode alterar a carga de significado de um determinado contexto demonstrativo; se elemento exterior à diegese, funciona apenas como um artifício da narração; se elemento de composição da diegese, dialoga com os personagens e o espaço onde se inserem. Em “Domingo”, a trilha sonora auxilia na construção do personagem e da estória:

De um apartamento ao lado o vento rouba uma música do rádio e traz para junto de seus ouvidos. Um samba. Gosto desse samba, pensa distraído, liga o rádio, coincidência, exatinho na mesma estação. [...]. Apaga o rádio. Detesto tango argentino. Nem sabe se é argentino, pode até ser argentino, sueco, esquimó mas fala em navalhada, cabaré & traição, mulher de cabelo tingido, talho na saia preta mostrando a coxa, piteira, pálpebra machucadas: tango (Abreu, 1995, p. 79).

Percebe-se como a mudança de ritmo musical – de samba para tango – tornou-se (mais) incômodo para o personagem, já antes entediado. Ainda que mesmo sem saber ao certo o porquê de tudo ir mal naquele domingo, o samba triste entra em cena para dar compasso à sua tristeza, fazendo com que o personagem, à sua maneira, aproveite o seu *momento enfossanteo* som de um estilo que lhe agrada, o que é denunciado pela sua voz. De repente acaba a música e começa o tango supostamente argentino que odeia. O tango tem duas funções na construção de sentido do texto: remeter ao sul do Brasil e à sua cultura de fronteira, pela proximidade com a Argentina, fazendo com que o conto assuma sua faceta gaúcha, estado de origem do escritor. Outra função é amplificar o incômodo do adolescente, fazendo com que ele dispare uma série de características e pensamentos perdidos acerca da música que lhe soa tão incômoda. Uma possibilidade de leitura desta cena é de um jovem que se descola de uma tradição local, manifestando seu desafeto a vínculos morais passados (Amorin, 2017).

Um terceiro e último ponto a ser observado, sob a ótica da influência do cinema no texto narrativo, é a maneira como os elementos visuais comportam-se para mostrar o encadeamento do tempo, fazendo com que o seu escoar seja

sugerido e não narrado. Neste paralelo com a linguagem cinematográfica, o escoar do tempo se dá pela transposição ou alteração do espaço e não pela enunciação de elementos temporais – horas, dias, meses, isto é, “a diferença entre a literatura e o cinema, nesse caso, é que, na primeira, as sequências [temporais] se fazem com palavras e, no segundo, por imagens” (Pelegrine, 2003, p. 18).

Esta sucessão do tempo (invisível) por meio da mudança do espaço (visível) traz a possibilidade de criação de “mundos possíveis” para a subjetividade. Isso pode ser percebido no conto “Domingo” na medida em que os elementos narrados que denunciam ou suscitam a passagem do tempo estão relacionados às poucas ações praticadas pelo rapaz: fumar um cigarro, escutar um samba (que podem ser simultâneos) e mais meio tango argentino, fazer bolinhas de papel... Em outro momento, o escoar do tempo é sugerido pelas cores do dia e da chegada da noite. No início da narrativa, são as cores azul e verde que colorem o quarto, mas no seu desfecho, porém, elas dão lugar ao tom avermelhado do entardecer: “A réstea de sol encolhe no canto do quarto: tempo” (Abreu, 1995, p. 80). Desta forma, elementos visuais do conto denunciam o tempo cronológico e psicológico da narrativa. O tempo pelo viés da consciência de alguém que passou a tarde inteira de um domingo dentro de um quarto entregue a seus pensamentos.

Já é sabido que nas narrativas modernas e contemporâneas o tempo cronológico dá lugar ao psicológico:

[...] espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são (...) denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira” (Rosenfeld, 1969, p. 81).

A discrepância entre o tempo cronológico e o tempo da mente alcançada pelo romance pós-moderno e a associação de imagens, ou fragmentos de imagens, do presente e do passado de modo que, no nível da escrita, se manifestam pela perda da ordem lógica da oração e pela sua amortização, caracterizando o seu deslocamento em relação ao resto da narrativa, culminando, assim, no monólogo interior.

Os momentos de monólogo interior no conto em questão trazem o caráter de simultaneidade, fazendo com que o leitor fique deslocado em relação ao tempo da narrativa, isto é, enquanto se dá voz ao personagem, sabe-se que o tempo da estória corre, no entanto, a narração desses fatos está omitida aos leitores. Há, nesse sentido, uma diferença fundamental entre a linguagem literária e cinematográfica, uma vez que nesta, pela utilização de recursos auditivos somados a recursos visuais, é possível que se dê voz a um personagem e/ou narrador enquanto é apresentado pela sucessão de imagens o passar do tempo; já na literatura, há apenas um canal de comunicação, a leitura, tornando essa simultaneidade impossível. Todavia, apesar de se manifestar de formas diferentes, há a simultaneidade, ainda que apenas sugerida, do panorama subjetivo do personagem e o escoar do um outro mecanismo presente no texto literário que suscita uma aproximação do texto cinematográfico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recuperando, pois, aspectos marcantes do conto “Domingo”, sem perder de vista o diálogo que estabelece com a linguagem cinematográfica, pode-se afirmar que esta relação se verifica, dentre outros aspectos que poderiam ter sido analisados, pela construção do personagem e de seu panorama-interior ser estabelecida pela utilização do contexto-demonstrativo, mais especificamente, pela carga de significado dos objetos dispostos no quarto. Além disso, a questão da música como componente da estória propõe um diálogo do espaço com o próprio personagem, adensando a carga subjetiva que o conto possui e, um último aspecto, a relação tênue tempo-espaço configurada pela narrativa sobre o nada, do enredo banal, somado aos elementos imagéticos do conto, daí a relação direta com o monólogo interior e a caracterização neste personagem de um tédio geracional, que ultrapassaria, inclusive, as páginas do livro.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Inventário do Ir-remediável. Porto Alegre: Editora Sulina, 1995.

AMORIN, Karenn. A idéia da pós-modernidade na arte contemporânea. Farol. v. 13 n. 18 (2017).

CÂNDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1979.

HEIDEGGER, Martin. Seminários de Zollikon: protocolos, diálogos, cartas; editado por Medard Boss; tradução: Gabriela Arnhold, Maria de Fátima de Almeida Prado; revisão da tradução: Maria de Fátima de A. Prado e Renato Kirchner. 3. ed. rev. – São Paulo: Escuta, 2017.

PELEGRINE, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.