

Invisibilidade: o assassinato cotidiano da alteridade em nós

Suelza Suzany Santos Campêlo
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo:

Neste artigo pretendemos discutir as implicações dos afetos na moderna representação do crime na literatura policial inglesa, a partir do estudo da obra *Um assassino entre nós* (*A judgement in stone*) (1977), de Ruth Rendell, e sua adaptação para o cinema no filme *Mulheres diabólicas* (*La cérémonie*) (1992), com roteiro e direção do cineasta francês Claude Chabrol. Pretende-se mostrar, através da comparação do livro e do filme, a forma como os autores europeus pensam a crise de valores e identidades, resultante da luta de classes e dos fenômenos sociais consequentes à era da globalização, como determinante de conflitos silenciosos e virulentos que se infiltram nos contextos multiculturais da atualidade. Com um tratamento alegórico, irônico e crítico do tema, Rendell e Chabrol mostram como os riscos da convivência forçada de invisibilidades mútuas, que ocultam ressentimentos e feridas abertas, podem levar a atitudes extremas e trágicas.

Palavras-chave: Literatura Policial; Cinema e Adaptação; Teoria dos Afetos; Ruth Rendell; Claude Chabrol.

Abstract:

This article aims to discuss the implications of affects in the modern representation of crime in the detective story, from the study of the novel *A judgement in stone* (1977), by Ruth Rendell, and its movie adaptation by French filmmaker Claude Chabrol, *La cérémonie* (1992). It is intended to show, by comparing the book and the film, the way European authors think the crisis of values and identities, resulting from class struggle and the postglobalization era's social phenomena, as a determinant of silent and virulent conflicts infiltrating in multicultural contexts today. With an allegorical, ironic and critical treatment of the theme, Rendell and Chabrol show the risks of the forced coexistence of mutual invisibility that hide resentments and open wounds between people, not infrequently leading to extreme and tragic attitudes.

Keywords: Detective story; Film adaptation; Affection theory; Ruth Rendell; Claude Chabrol.

Essa inversão humana do em-si e do para-si, do cada-um-por-si, em um eu ético, em prioridade do para-outro, esta substituição ao para-si da obstinação ontológica de um eu doravante decerto único, mas único por sua eleição a uma responsabilidade pelo outro homem – irrecusável e inacessível – esta reviravolta radical produzir-se-ia no que chamo encontro do rosto de outrem. Por trás da postura que ele toma – ou que suporta – em seu aparecer, ele me chama e me ordena do fundo de sua nudez sem defesa, de sua miséria, de sua mortalidade. É na relação

pessoal, do eu ao outro, que o acontecimento ético, caridade e misericórdia, generosidade e obediência, conduz além ou eleva acima do ser.

Emmanuel Lévinas

Introdução: as “damas do crime” e o romance policial moderno

Quando se considera o gosto literário atribuído às mulheres desde que a novela realista do século XIX elegeu o público feminino como seu fiel destinatário, causa surpresa constatar o sucesso de um gênero completamente distinto do romance de amor açucarado entre este público. A novela policial, um gênero considerado de massa e nem sempre de bom gosto, famoso por relacionar temas violentos, enredos macabros e finais nada felizes, é indiscutivelmente um grande sucesso entre as britânicas. Não só entre as leitoras, mas talvez, sobretudo, entre as escritoras.

Há, de fato, uma notável linhagem de “damas do crime” na Inglaterra, a começar pela famosa Agatha Christie (1890-1976), também contista, poeta e dramaturga, considerada a escritora mais bem sucedida da história da literatura popular mundial em número de livros vendidos, particularmente no âmbito do gênero em que se distinguiu, com a criação de detetives inesquecíveis como a dupla do afetado belga Hercule Poirot e seu inseparável amigo, o ingênuo capitão Hastings – numa versão do clássico de Sir Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes e o Dr. Watson –, e as menos conhecidas, porém não menos espetaculares, Ariadne Oliver e Miss Marple, talvez seus dois alteregos: a primeira, uma temperamental e espalhafatosa escritora policial; e a segunda, uma deliciosa e astuta velhinha, moradora de uma aconchegante e romantizada aldeia inglesa, enraizada em nostalgia e com sua rígida e inamovível hierarquia social.

Agatha Christie criou histórias bem articuladas e surpreendentes, mantendo o suspense e o mistério até o final, e inovando no aspecto narrativo ao utilizar perspectivas inusitadas, como a narração feita em primeira pessoa pelo próprio criminoso, a história contada a partir de uma mensagem encontrada numa garrafa (após a morte de todos os personagens, presos numa ilha), e a história de uma *serial killer* de dez anos. Num certo aspecto, ela dá continuidade à tradição do romance investigativo iniciado por Edgar Allan Poe e continuado por Doyle, voltado para a decifração racional de enigmas, a partir do

método científico e da lógica dedutiva. Neste gênero, a verdade é encontrada através da observação atenta e das inferências perspicazes, o que vale tanto para o investigador, quanto para o leitor. Não há envolvimento emocional, a cena do crime é higienizada e sem violência, e não há tristeza, perda nem indignação. Embora a máxima ética do “não matarás” pare soberana e indiscutível sobre a narrativa (como diz Poirot: “Tenho uma atitude burguesa em relação ao assassinato: não o aprovo”), questões morais não são abordadas, e o julgamento é delegado para o final, seja à polícia; seja, muitas vezes, ao recurso do suicídio pelos próprios assassinos, quando apanhados. Este expediente revela os princípios vitorianos¹ eminentemente hipócritas ainda postos em prática nesses textos, que refletem uma sociedade onde a vergonha pública é pior do que o desvio moral em si, desde que não revelado.

As “pequenas células cinzentas” do cérebro de Poirot tornam-no, portanto, capaz de desvendar os mais intrincados mistérios apenas pelo cálculo intelectual, às vezes sem precisar sair do conforto de sua poltrona. Amigo da ordem, do luxo e da boa cozinha, Poirot é vaidoso, pernóstico, preguiçoso, fisicamente frágil e absolutamente genial. Todos os detalhes desagradáveis do crime, bem como as questões humanas implicadas na existência de agressores e vítimas, são afastados dos livros de Agatha Christie, preocupada apenas com a construção fria e esquemática do problema e com a articulação de mecanismos para a sua apoteótica resolução. Miss Marple, com sua personalidade mais humana e doméstica, tenta compensar o distanciamento intelectual de Poirot, apresentando-se como “grande conhecedora da alma humana”. Mas a autora jamais fará grandes mergulhos na psicologia de seus personagens, sejam eles bons ou maus. O seu interesse é claramente matemático; ler os seus romances é como jogar uma boa, limpa e serena partida de xadrez.

1. A moral vitoriana refere-se à conduta das pessoas que viveram na época do reinado da rainha Vitória da Inglaterra (1837-1901) e do clima moral do Reino Unido ao longo do século XIX em geral, que contrastava em grande parte com a moralidade da era georgiana que a antecedeu. A moral vitoriana pode descrever qualquer conjunto de valores que englobe restrição sexual, pouca tolerância para o crime e um rigoroso código social de conduta pública. Devido à proeminência do Império Britânico, muitos destes valores espalharam-se por todo o mundo. Hoje em dia, os historiadores veem a era vitoriana como uma época de muitas contradições, como o cultivo, em grande escala, de um exterior digno e casto, ao mesmo tempo que fenômenos sociais como a prostituição e o trabalho infantil continuavam a existir e até a aumentar. Uma pletera de movimentos sociais surgiu numa tentativa de melhorar as condições de vida da grande parte dos cidadãos britânicos que sofria devido ao rígido sistema de classes existente.

Dorothy L. Sayers (1893-1957), Josephine Tey (Elizabeth Mackintosh, 1896-1952), Ellis Petters (Edith Pargeter, 1913-1995), P. D. James (1920-2014), Ruth Rendell (1930-2015), Minette Walters (1949-) são alguns dos muitos nomes de escritoras inglesas que, na linha de Agatha Christie, se destacam no gênero policial, disputando o lugar de “dama do crime”. A grande Phyllis Dorothy James, criadora de uma série de novelas estrelando o detetive e poeta Adam Dalgliesh, da New Scotland Yard (inspirado em Mr. Darcy de *Orgulho e preconceito*, o famoso romance da escritora inglesa Jane Austen), escreveu vinte obras e vendeu milhões ao redor do mundo. Boa parte de seus livros foram adaptados para a TV e o cinema. Um deles é o longa *Filhos da esperança* (2006), dirigido por Alfonso Cuarón e estrelado por Julianne Moore, Clive Owen e Michael Caine. Durante trinta anos, James trabalhou em diversos setores do serviço público britânico, desde o serviço de saúde até o departamento de polícia do Ministério do Interior. Tais experiências parecem ter exercido grande influência em seus livros, revelando um amadurecimento pessoal e um comprometimento social diferentes das fórmulas anteriores, renovando a dimensão do gênero policial. Em *Segredos do romance policial*, ela afirma: “O romance policial é especialmente popular em momentos de inquietação, ansiedade e incerteza, quando a sociedade se depara com problemas que nem o dinheiro, nem as teorias políticas, nem as boas intenções parecem capazes de resolver e aliviar”.

Entre Christie e a mais jovem Minette Walters observa-se uma distância ainda maior. Embora Walters seja considerada uma autora clássica, por obedecer escrupulosamente à regra que consiste em apresentar todos os suspeitos logo no início do livro, para evitar que o leitor seja surpreendido com um assassino surgido à última hora, como um coelho retirado de uma cartola; jamais passaria pela cabeça de Agatha Christie os cenários de violência emocional que são apanágio de sua herdeira literária. A família disfuncional é o grande personagem de Walters. Só depois da vulgarização da psicanálise seria possível alguém mergulhar tão fundo e tão explicitamente na violência das relações afetivas, explorando com tanta crueza os conflitos e recalques dessas relações. Os cenários de Minette Walters também evocam os de Agatha Christie: há belas casas de campo, bibliotecas, jardins, párcos e polícias de interior que citam Shakespeare. Mas enquanto a criadora de Poirot apresenta cadáveres compostos e civilizados de

peças que morreram serenamente, de preferência envenenadas ou apunhaladas; as paisagens idílicas de Walters são cruamente manchadas por atos brutais, cometidos com requintes de sadismo. A qualidade da escritora reside também no fato de que esses pormenores não aparecem de forma gratuita, mas são sempre justificados pela natureza específica dos crimes.

O policial contemporâneo, como denuncia Walters, reflete a situação desta narrativa como apoio para o discurso da modernidade, que sofre influência direta do revisionismo do gênero pela chamada “série negra”. Surgido nos Estados Unidos durante a década de 1920, o romance negro sofrerá o impacto tanto de certo realismo social que se havia perpetuado na literatura norteamericana (exemplificado pela obra de Hemingway e Faulkner, por exemplo), quanto da crise que atingiu o Ocidente na primeira metade do século XX, com as guerras mundiais e a crise econômica de 1930 – situações que geraram dúvidas quanto à fé cega na razão e na ciência, até então propaladas. Assim, o racionalismo decifrador do detetive tipicamente burguês dá lugar à investigação brutal do detetive particular, que mergulha no submundo do crime e das instituições degeneradas em sua busca pelo assassino.

Contudo, mesmo nas narrativas da série negra, a relação do romance policial com o discurso da modernidade não é radicalmente rompida ou mesmo subvertida: o detetive, apesar de ser agora uma figura moralmente questionável, ainda representa o sujeito incorruptível, jamais se rendendo às pressões do submundo no qual se envolve, e levando às últimas consequências o seu desejo utópico de trazer alguma justiça ao mundo. Talvez, por isso, a mudança mais contundente resida no cenário: no lugar da higienização do romance tradicional, assistimos à exposição apelativa dos elementos afetivos relacionados ao crime, indicando não mais a preponderância do interesse na decifração intelectual de um enigma, mas o pendor por uma certa satisfação catártica de exibição das mazelas e horrores humanos e da degradação social, seja com o propósito de conscientizar e mobilizar, seja de simplesmente chocar o leitor.

Ruth Barbara Grasemann, autora que selecionamos para este estudo, nasceu em Londres, em 1930, e faleceu em 2015. Educada no condado de Essex, trabalhou como repórter e subeditora em vários jornais. Em 1950, casou-se com Donald Rendell, teve

um filho, e durante uma década dedicou-se às tarefas domésticas, fazendo pequenas incursões ficcionais até se encontrar, um tanto por acaso, com as histórias de detetives. Em 1964 lançou o seu primeiro romance, *From doon with death*, trazendo a público a figura do detetive de polícia Reginald Wexford, que cativou de imediato a simpatia dos leitores, e que reapareceria em vários de seus outros livros. A carreira de Rendell costuma ser dividida pela crítica em três fases: uma série dedicada ao detetive fictício Wexford; uma fase psicológica, sem a presença necessariamente de uma investigação central; e a última fase, quando ela começou a usar o pseudônimo de Barbara Vine.

Olga de Mello comenta que, em cinco décadas de celebrada carreira literária, Ruth Rendell deixava claro sua irritação quando recebia os títulos de “rainha do crime” e sucessora de Agatha Christie:

Nada que impedisse as manchetes de jornais de todo mundo noticiarem sua morte, em 2 de maio de 2015, aos 85 anos, aclamando-a como ‘digna herdeira de Agatha Christie’. Comparar as duas escritoras é, no mínimo, uma injustiça – em números e em estilos literários. Só a Bíblia e Shakespeare superam os dois bilhões de livros que Agatha Christie vendeu em todo o planeta. Ruth Rendell teve “apenas” 20 milhões de exemplares de seus mais de 60 romances vendidos. Mas enquanto a rainha Agatha reforçava, através da literatura, a estrutura social em vigor há séculos nas Ilhas Britânicas, a baronesa Rendell refletia, em suas tramas sombrias, o caleidoscópio cultural que caracteriza a população do Reino Unido contemporâneo. (MELLO, “A baronesa da classe trabalhadora”, disponível em: <http://www.rocco.com.br/index.php/blog/a-baronesa-da-classe-trabalhadora/>)

Ainda segundo Mello, a estreia de Ruth Rendell, em 1964, elimina a figura consagrada do detetive superdotado – como Sherlock Holmes e Hercule Poirot – das cenas de crime tipicamente inglesas. Personagens e ambientação se superpõem às tramas. Sua Inglaterra é miscigenada, violenta e desiludida. “Desaparecem os investigadores infalíveis, as sábias velhinhas bisbilhoteiras, os jovens entusiasmados e românticos, as viagens dos endinheirados a paraísos exóticos. Cavalheiros de chapéu coco são substituídos por desempregados que vivem do seguro social e culpam os imigrantes pela dificuldade econômica no país. No lugar de jovens donas de casa estão mães

solteiras dependentes de drogas. Até os belos dias de verão inglês são trocados pelo calor opressivo do aquecimento global”.

Acompanhando, por vezes atônito, tantas transformações, está o inspetor Reginald Wexford à frente da delegacia da fictícia cidade de Kingsmarkham. Além de aliar o suspense psicológico à rotina da investigação policial, as 24 histórias ambientadas em Kingsmarkham ao longo de 43 anos apresentam pequenas doses de humor e romantismo, em contraponto à brutalidade de crimes motivados não apenas por ganância, ciúmes ou poder. Seu principal protagonista foi adaptado aos novos tempos, ganhando feições mais liberais e demonstrando serenidade diante de padrões de comportamento pouco convencionais. Ruth Rendell declarava abertamente que Wexford era seu alter ego literário e, por isso, defendia causas que ela advogava no Parlamento, onde teve participação ativa a partir de 1997, quando a rainha Elizabeth II lhe concedeu o título de nobreza que dá direito a uma cadeira no legislativo inglês. Em entrevistas, ela contava que, ao perceber que teria de “conviver com o cara” por muito tempo, tratou de torná-lo mais sensível, menos ranzinza, evitando, como dizia, que Wexford fosse a mistura do comissário Jules Maigret com um detetive particular norteamericano. Diz Mello que:

Interessada em abordar uma temática mais densa, sem cuidar dos aspectos investigativos, Ruth Rendell assinou diversos *thrillers* psicológicos sob o pseudônimo de Barbara Vine, sem esconder a autoria – o que, sem dúvida, garantiu a boa aceitação dos romances pelo público. A partir de 1990, as narrativas privilegiam o indivíduo e sua inserção na realidade, falando sobre tráfico de crianças, violência doméstica, racismo, circuncisão feminina, celebridades que escondem sua sexualidade através de casamentos de fachada, anorexia, pedofilia e jornalistas ávidos por escândalos envolvendo políticos e artistas. A denúncia da opressão das mulheres confinadas ao ambiente doméstico claustrofóbico é constante desde seus primeiros trabalhos. Considerava o feminismo uma condição natural a qualquer mulher. “A mulher que não é feminista está escondendo alguma coisa”, afirmava em entrevistas. (MELLO, “A baronesa da classe trabalhadora”, disponível em: <http://www.rocco.com.br/index.php/blog/a-baronesa-da-classe-trabalhadora/>)

O tema do romance que selecionamos, centrado no ambiente doméstico, gira primariamente em torno da luta de classes entre patrões e empregados. Mas o faz por um viés mais denso, problematizando os conflitos determinados pelos abismos culturais da alta e da baixa cultura, produzindo uma reflexão sobre a própria natureza do gênero

policial, considerado um “subgênero” literário. O mundo moderno perde progressivamente a capacidade de compreender os seus códigos, pela crescente degradação de seu conhecimento do passado, e pela pulverização das tradições submetidas ao regime da globalização. O multiculturalismo – termo que descreve a existência de muitas culturas numa região, cidade ou país, com no mínimo uma predominante – pode ser visto como fator de enriquecimento e abertura de novas e diversas possibilidades, como afirmam o sociólogo Michel Wieviorka e o historiador Serge Gruzinski, ao demonstrarem que o hibridismo e a maleabilidade das culturas são fatores positivos de inovação. Em *Multiculturalism and the politics of recognition*, o filósofo Charles Taylor afirma que toda a política identitária não deveria ultrapassar a liberdade individual. Indivíduos, no seu entender, são únicos e não poderiam ser categorizados. Taylor definiu a democracia como a única alternativa para alcançar o reconhecimento do outro e da diversidade. A política multiculturalista visa a resistir à homogeneidade cultural, principalmente quando esta homogeneidade é considerada única e legítima, submetendo outras culturas a particularismos e à dependência. Na vida moderna, a globalização cada vez mais aproxima grupos de culturas diferentes, tornando a diversidade cultural alvo de intensos debates. O convívio pacífico numa sociedade multicultural exige o reconhecimento e o respeito das diferenças próprias de cada indivíduo – algo nem sempre fácil de alcançar.

Em seu romance, Ruth Rendell encena este problema ao colocar em choque dois grupos culturalmente diversos: o de uma família burguesa, refinada, detentora de uma vida confortável, com amplo acesso aos benefícios sociais – entre os quais o de uma educação clássica, elitizada, apreciadora da grande literatura e da boa música –; e o dos ditos serviços domésticos: uma moça limitada intelectualmente, com uma história difícil de privações e pouco ou nenhum acesso aos bens culturais, que é incorporada ao ambiente burguês para fazer o serviço pesado da limpeza e da cozinha da casa. O principal e mais devastador aspecto desta história reside na condição de analfabetismo desta moça, que será o mote principal do desenrolar do enredo, que aborda o modo como a invisibilidade mútua pode ser uma constante nas sociedades multiculturais.

Neste romance, tanto a família burguesa não vê a empregada como um ser humano, nem se interessa por sua vida para além do conforto que suas ações “invisíveis” lhe

propiciam; como a moça também não percebe seus padrões como pessoas afetivamente significativas. O enredo parece indagar onde reside a barbárie: se no ato extremado da iletrada, possivelmente portadora de alguma doença mental e incapaz de resistir aos comandos de indivíduos maléficos como a “amiga” que se tornará sua mentora; se na extrema indiferença dos intelectuais que, apesar de tão sólida e cultivada formação humanística, não são capazes de enxergar a realidade de um ser humano proveniente de outro “lugar”, mesmo quando este partilha o mesmo teto que eles, e assim evitar a tragédia de um inevitável confronto.

Um assassino entre *nós*

Eunice Parchmann matou a família Coverdale porque não sabia ler nem escrever.

Ruth Rendell

A visão que ofereço diz que existe um progresso moral e que esse progresso se dá, de fato, em direção à maior solidariedade humana, mas essa solidariedade não é vista como o reconhecimento de um eu nuclear – a essência humana – em todos os seres humanos. É vista, antes, como a capacidade de considerar sem importância um número cada vez maior de diferenças tradicionais (de tribo, religião, raça, costumes, etc.), quando comparadas às semelhanças concernentes à dor e à humilhação – a capacidade de pensar em pessoas extremamente diferentes de nós como incluídas na gama do “nós”.

Richard Rorty

A Judgement in stone (Um assassino entre nós) é uma novela de 1977 de Ruth Rendell, considerada uma de suas melhores obras, adaptada para o cinema por Claude Chabrol no filme *La cérémonie*, de 1992. O livro é famoso no mundo da ficção policial por sua contundente e sumária linha de abertura, que não só resume o enredo como entrega o desfecho da história, eliminando o suspense: “Eunice Parchman matou a família

Coverdale porque *não sabia ler nem escrever*". O romance tem sido aclamado como uma afiada reflexão sobre as diferenças sociais entre as classes britânicas na década de 1970. São perceptíveis no texto as diferenças estruturais que o afastam do romance-enigma, e o aproximam do romance negro norteamericano, vertente consolidada por Dashiell Hammett, que trouxe a este gênero uma temática eivada de realismo grotesco, crítica política e social.

Eunice é contratada como empregada doméstica por uma família abastada e bem estruturada de quatro pessoas. Descrita como uma mulher limitada, com raciocínios curtos e poucas aspirações, ela é realmente hábil no serviço doméstico, que executa com perfeição e prazer. Seu grande trauma é nunca ter sido capaz de aprender a ler, provavelmente por ser portadora de uma dislexia nunca diagnosticada nem tratada. O convívio com o problema seria tranquilo, e a moça se desvencilharia satisfatoriamente na vida, se não fosse a consciência da execração pública a que a sua condição parece determinar. O analfabetismo *é* sentido por ela como um crime a esconder de todos; raciocínio reforçado por seu pai, que para protegê-la espalha que ela *é* portadora de uma deficiência visual. "Não ler" equivale, assim, a ser portadora de uma deficiência, de uma doença estigmatizante. Esta percepção atinge *a moça de um modo particularmente cruel, tendo em vista a sua limitação intelectual*. Aos poucos, o "ser analfabeta" vira uma obsessão realmente patológica, menos pela necessidade que sente da leitura do que pela vergonha a que esta condição a submete.

Embora em geral pacífica, Eunice não tem os afetos desenvolvidos. Não se apega realmente a ninguém, não tem amigos, convive bem com a solidão e sua grande alegria são os doces. Muito prática, não hesita, por exemplo, em sufocar o pai idoso com um travesseiro, ao perceber que está sendo explorada por ele. Também não tem dramas de consciência ao falsificar suas referências a fim de conseguir um emprego na casa dos Coverdale. Na verdade, Eunice não tem senso ético. Desde bem nova, percebe que pode ganhar dinheiro chantageando os vizinhos a respeito de seus pequenos segredos, que ela descobre com o intuito de garantir sua sobrevivência. É-lhe totalmente indiferente a dor que causa nos outros. Curiosamente, no meio degradado em que vive, suas atitudes são compreendidas e até certo ponto aceitas. Por isso, não surpreende que tenha sido

justamente uma de suas vítimas de extorsão a pessoa a ajudá-la a arrumar o emprego fixo de doméstica.

O perigo latente em Eunice é a sua flagrante desumanidade, determinada não se sabe se por fatores naturais, se pela absoluta miséria de sua história pessoal. A sua cegueira, assim, transcende a questão do analfabetismo, estendendo-se por outras áreas. Talvez com a proposição desta personagem, a autora desejasse interrogar sobre a influência da educação de qualidade no processo de lapidamento do espírito, na construção de uma sensibilização do ser humano. O acesso aos livros, à música erudita, à boa mesa, aos rituais religiosos, à segurança, ao lazer e ao convívio social saudável seriam responsáveis por um adensamento espiritual, contribuindo para o melhoramento do indivíduo? Provavelmente sim, a considerar as características civilizadas e pacíficas da família Coverdale, cujo maior crime seria, talvez, o do esnobismo. Mas também eles padecem de uma cegueira incorrigível, determinada pelo excessivo conforto e tranquilidade em que vivem, imersos no oceano de uma cultura inebriante e alienada: a ignorância e o absoluto desinteresse por tudo o que transcende as limitações de sua pequena ilha de bem-aventurança, o que os torna – talvez à sua própria revelia – vulneráveis, estúpidos e igualmente desumanos.

Assim, Eunice age como uma tábula rasa, absorvendo tudo o que pode alcançar. Os Coverdale disponibilizam para ela uma estante de livros – o que lhe causa horror e repulsa; e uma televisão – o que lhe provoca grande alegria. A relevância do treinamento midiático para o “mal” é ostensiva na obra de Rendell, que mostra como a criatura limitada passa por um processo hipnótico nos longos períodos em que se dedica a assistir a filmes de baixa categoria, repletos de violência, agressões, ruídos e palavrões. O efeito desta “educação” involuntária no seu espírito desnutrido é imenso, funcionando como um treinamento de insensibilização. Rendell, contudo, **não condena o** veículo televisivo em si, pois enquanto a moça consome fitas policiais e de terror (cujos conteúdos são semelhantes aos do gênero massificado das novelas policiais – numa cínica alusão metalinguística), a família Coverdale assiste na televisão, acompanhando com libreto, a transmissão da ópera *Don Giovanni*, de Mozart. Parecem tão atentos, tão cultivados, e, no entanto, nada realmente compreendem da história, que opera como um *mise-en-abyme* no interior do texto que está sendo narrado.

A ópera *Don Giovanni* foi classificada como *dramma giocoso* e muitas de suas passagens são características da ópera *buffa*. O criado de Don Giovanni, Leporello, atravessa o espetáculo contornando situações de crise. Na famosa ária, *Madamina, il catalogo è questo*, ele tenta aplacar a ira de Donna Elvira, uma das tantas mulheres ultrajadas e abandonadas pelo patrão. Durante a ação, o aristocrata comete duas tentativas de estupro, um assassinato e provoca graves ferimentos em um de seus rivais. A licenciosidade, a violência e a crueldade demonstradas pelo Don indicam o prenúncio de um final trágico. A abertura já traduz em seus compassos o tema do dramático dueto final – *Don Giovanni, a cenar teco* – travado entre o Comendador e Don Giovanni. Este é um dos momentos culminantes da ópera, onde o clima de vingança e punição interrompe o estilo jocoso do libreto.

Apesar de sua familiaridade com o enredo, a família não consegue traduzir o alerta que poderia residir nesta ópera, sobre as questões que se desenrolam sob o seu próprio teto; mostrando que o mero acesso à alta cultura, destituído de uma relação direta com o mundo, também não contribui para a necessária humanização e amadurecimento do sujeito. Muitos avisos são dados à família durante a narrativa, porém só no último minuto eles se dão conta de que vão morrer. Sua tradicional “educação superior” não lhes permitiu desenvolver uma percepção mais ampla de sua própria realidade, e da presença de outras realidades circundantes. Pernósticos, tornam-se completamente ingênuos em sua arrogância e no modo como subestimam a capacidade das pessoas “inferiores” a sua volta. Nem mesmo quando Eunice tenta obter favores, exercendo sobre a filha da família o seu mau hábito chantagista, eles acordam para o risco daquela convivência.

O resultado é previsível. Eunice, influenciada por uma má companhia – uma mulher completamente desequilibrada com quem acaba por travar amizade, e que se infiltra na casa deles e no espírito da moça –, cede ao impulso da outra, e ambas matam a tiros, impulsivamente, os quatro Coverdale abismados, completamente pegos de surpresa. A gratuidade do ato, vigente no romance, adquire novos contornos na adaptação para o cinema por Claude Chabrol, que carrega nos acentos revolucionários e socialistas da história, inexistentes no livro.

A cerimônia do fim

No momento presente, a questão que se coloca não é mais a de uma “tábula rasa” da cultura da qual se possa recomeçar, mas de encontrar, entre os despojos deixados pela nova barbárie globalizada, algo que contenha alguma promessa de futuro (de um futuro que não seja apenas técnica e economia). A luta não se trava mais entre concepções de cultura de massa, mas entre a cultura e a descultura pura e simples.... o vale-tudo ideológico e estético prospera e auferi lucros, indiferente a qualquer teorização ou crítica.

Leyla Perrone-Moisés

La cérémonie (*Mulheres diabólicas*), filme de 1995, é uma produção franco-alemã dirigida por Claude Chabrol (1930-2010), com roteiro de Chabrol e Caroline Eliacheff, inspirado no romance de Ruth Rendell. Chabrol, um renomado cineasta francês, considerado pelos críticos um artista completo por sua atuação como autor, produtor, cineasta e roteirista, é também um dos inauguradores do movimento *Nouvelle vague*. As características mais marcantes deste estilo são a intransigência com os moldes narrativos do cinema estabelecido, através do amoralismo próprio desta geração, presente nos diálogos e numa montagem inesperada, original, sem concessões à linearidade narrativa. Jean Renoir, Robert Bresson, Jacques Tati e Jean Vigo, desprezando os sucessos do cinema francês, elevaram à divindade os mestres do *film noir* americano.² De fato, foram essencialmente os colaboradores da revista *Cahiers du cinéma* que, depois de teorizarem sobre a sétima arte e as exigências de um cinema de autor, se lançaram na criação do que consideraram ser o cinema. A *Nouvelle vague*, que não era considerada uma escola por seus idealiza-

2. Gênero cinematográfico comum nos Estados Unidos na década de 1940, que apresenta um registro pessimista e cético do mundo. Os filmes compartilham certas características de construção de roteiro e elementos visuais: detetives particulares não confiáveis; mulheres sedutoras, misteriosas e perigosas (a femme fatale); fotografia em preto e branco, com iluminação de baixa intensidade; uso recorrente de fumaça e névoa, espelhos e janelas; e uso de close-ups de rostos. Nesta década, a França ficou sob o domínio da Alemanha nazista, e os filmes americanos não podiam entrar no país. Quando a ocupação alemã acabou, vários filmes entraram em cartaz ao mesmo tempo, e fizeram grande sucesso na França. Foram os franceses que identificaram esses filmes como um “gênero” e lhes deram o nome de film noir, até então desconhecido dos próprios americanos.

dores, tinha consciência do cinema como aparato. Por isso, era comum a sátira sobre a própria linguagem cinematográfica e seus clichês.

Famoso por suas adaptações literárias – como a do clássico de Flaubert, *Madame Bovary*, de 1991 –, Claude Chabrol transpôs para o cinema outra obra de Rendell, *La demoiselle d'honneur* (*A dama de honra*, 2004). O diretor de *Nas garras do vício*, *Mulheres diabólicas* e *A teia de chocolate* descreveu com bom humor, através de sua extensa obra, os defeitos da burguesia provinciana francesa. Amigo íntimo de diretores lendários como François Truffaut e Jean-Luc Godard, que romperam com a tradição do cinema francês, foi um diretor prolífico, tendo feito cerca de 60 filmes. Por ocasião da morte do cineasta – um ano após o lançamento de seu último longa metragem, *Bellamy*, com o ator Gerard Depardieu –, Martine Aubry, líder do Partido Socialista, comentou: “A França e o cinema francês perderam um dos seus gigantes. O cinema de Claude Chabrol foi uma das obras que construíram a visão da nossa sociedade sobre si mesma”. Chabrol pintou com crueldade e sem recato o comportamento e os hábitos da burguesia provinciana, com seus escândalos encobertos por uma fachada de respeitabilidade, sem hesitar na hora de forçar as situações até o limite da queda absoluta.

Sobre a transformação de obras literárias em obras cinematográficas, Linda Hutcheon comenta que a adaptação não deve ser compreendida como uma arte secundária proveniente de outras, mas sim como uma arte autônoma, levando em consideração o processo de produção, a originalidade do autor e a reação de um público que a espera:

Trabalhar com adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas”, assombradas a todo instante pelos textos adaptados. ... Interpretar uma adaptação *como adaptação* significa, de certo modo, tratá-la de acordo com o que Roland Barthes chamou, em sua formulação, não de “obra”, mas de “texto”, uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências”. Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como *adaptações*. A dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco da análise. ... *A adaptação é repetição, mas repetição sem replicação*. Há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. (HUTCHEON, 2011, p. 28)

Repetição sem replicação e intenção de homenagear, operando desvios que se constituem a marca singular do adaptador, parecem ser os objetivos de Chabrol nas suas adaptações de novelas literárias para o cinema. Em *La cérémonie*, por exemplo, o próprio título concede à adaptação um tom ritualístico com forte carga irônica que não é visível, à primeira vista, no livro de Rendell – cujo título enfatiza mais a questão do “juízo”. A palavra “cerimônia” – conjunto de atos formais de caráter religioso ou profano – sugere um rito solene, segundo regras estritas. Um “cerimonial” é uma solenidade extremamente convencional, que implica o uso da etiqueta, e que por isso é muito codificada, gerando um certo desconforto nos desconhecedores do rito. A necessidade de ser “cerimonioso” implica o mal-estar de quem é obrigado a participar de um rito ao qual não se sente pertencer. Entender a cena de um assassinato brutal e injustificado como uma “cerimônia” traduz, desde o início, a intenção de uma releitura mais mordaz e cáustica, por parte de Chabrol, da questão proposta por Rendell. Em lugar de serem os destituídos da sorte os protagonistas incomodamente situados como penetras numa festa elitista; neste caso, são os mais favorecidos que comparecem, como vítimas desavisadas, à cena ritualística de extermínio, corriqueira na experiência das classes “baixas”, mais acostumadas e expostas à violência.

Enquanto Rendell parece focalizar o conflito pelo viés da educação, e de sua influência na constituição da civilização e da barbárie, propondo talvez uma possibilidade interpretativa mais humanística, Chabrol explora com indiferença a revolta das classes trabalhadoras, ressentidas com as vantagens das classes dominantes. Assim, o tema do analfabetismo de Eunice, renomeada Sophie (“sabedoria”) no filme, conta menos e é menos trabalhado do que os conflitos das personagens marginalizadas face à circunstância de seu servilismo a uma classe abastada. Há muito mais raiva e revolta no filme do que no livro, onde Eunice é retratada como uma pessoa sem consciência e sem discernimento; vítima, talvez, da realidade mesquinha de seu nascimento e criação. No filme, a revolta de Sophie parece mais deliberada, e o ato gratuito da chacina, na verdade, representa a culminância de uma série de eventos traumáticos cumulativos, e de tensões preexistentes. Não há generosidade ou intenção crítica na abordagem do tema, que resta direto e absurdo, sem revelar, por parte do diretor, qualquer explicação ou solução para o problema.

A breve análise de uma das cenas, que antecede o crime, é sugestiva da inversão das perspectivas narrativas: nela vemos as duas empregadas, Sophie e a desequilibrada Jeane Marshall, focalizadas num plano superior, olhando com altivez e desdém a serena tranquilidade e a absoluta vulnerabilidade da família Lelièvre reunida num sofá no andar de baixo, completamente inconsciente da presença do “mal” em seu lar e em suas vidas. A posição da câmera coloca este pequeno retrato da ordem burguesa tradicional, reunida no gozo de sua ideal e esquemática felicidade, num ponto de fuga distante, como se já afundada num poço sem saída possível. Sob o frio escárnio das duas mulheres, o retrato da família é já um epitáfio: de uma época, de uma civilização, de uma cultura.



A família Lelièvre reunida na sala, despreocupada, sob a observação das assassinas. Note-se a inversão da perspectiva narrativa no enquadramento da cena, onde a classe dominante é retratada numa atitude vulnerável, vista e controlada, do alto, pelas representantes da classe trabalhadora. Fonte: <http://etheses.dur.ac.uk/172/>

A “cerimônia” da chacina simbólica da ordem familiar burguesa se passa ao som irônico da ópera *Don Giovanni*, a última feita por Mozart antes de sua morte, através de um jogo cenográfico de sonoplastia e de metalinguagem, do qual o diretor se utiliza para enriquecer o momento ápice do filme. Trata-se de uma celebração perversa da queda de uma hegemonia social, sem que se apresentem soluções para a reconstrução de uma nova ordem possível. *La cérémonie* mostra o retrato da falência da burguesia francesa – representada no livro de Rendell pela alta classe média inglesa –, aparecendo lado a lado com a classe trabalhadora dos respectivos países em questão. E embora no final, as agressoras sejam punidas – uma delas pelo acaso, sofrendo um acidente de carro em consequência do alto estado de embriaguez em que se encontrava, e que a deixa em coma irreversível; a outra pela condenação da justiça comum –, o objetivo maior do livro e do filme parece ser a discussão do problema, e não o seu desfecho. A morte e/ou o aprisionamento dos agentes da barbaridade não parece engendrar uma saída para o dilema proposto pelos enredos.

A desestrutura de uma classe social – e de todo um imenso contingente populacional pós-colonizado, em escala planetária, que acumula um histórico irrecuperável de perdas e danos, além de um longo passado de humilhações e degradações – não parece fácil de ser revertida. O convívio pacífico e equilibrado entre os extremos parece impossível. Através do pretexto da luta de classes, a escritora e o cineasta europeus encenam uma história com assustadores tons proféticos, de cunho apocalíptico, que anunciam um futuro *noir* para a humanidade, pelo acirramento da intolerância, pelo agravamento da mútua indiferença e invisibilidade entre os multifacetados grupos étnicos, sociais e econômicos postos em choque, e pelo recrudescimento de uma violência insana e sem limites.

Conclusão

Diz Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas*, que a cultura de massa, sobre a qual os artistas modernos depositavam esperanças de renovação de formas e técnicas, de democratização, ampliação e educação do público, tornou-se industrial em larga escala

e, como tal, fornecedora de produtos padronizados segundo uma demanda de baixa qualidade estética, que ela ao mesmo tempo cria e satisfaz:

As relações que os escritores modernos mantiveram com a cultura de massa foi muito diversa da que mantêm os “pós-modernos”. Enquanto aqueles exploravam, em equivalências de linguagem verbal, as possibilidades imaginárias e estéticas do cinema e da televisão nascente, estes apenas mimetizam o baixo teor informativo da maior parte desses meios, ou conformam-se à sua lógica mercadológica: já escrevem tendo em mente a passagem direta para esses veículos de comunicação. (MOISÉS, 1988, p. 203)

Evidentemente, estamos diante de dois casos, livro policial e filme *noir*, em que o recurso ao gênero massificado ainda acontece à luz de uma bem intencionada modernidade, comprometida com seu papel formador de opinião e quiçá colaborador para o repensar da sociedade, e não apenas para a sua conveniente “distração”. Entretanto, a alienação da realidade pelos comportamentos hedonistas facilitados e incensados pelo mau uso da tecnologia e pela crescente mercantilização da arte vem criando muitas espécies de “analfabetismos” sociais. A população planetária, isolada em guetos ideológicos e políticos cada vez mais pulverizados e radicais, parece nada exercitar além de um monólogo com o espelho. Os riscos deste comportamento, como mostram os autores, é verdadeiramente suicida.

Rendell e Chabrol já percebiam com evidente aflição os rumos explosivos a que conduziria o recrudescimento desses conflitos, se nenhuma solução fosse aventada. Através do hipotético “juízo” ou da macabra “cerimônia” sugeridos nos enredos de suas obras aparentemente banais, eles problematizam os riscos da globalização, independentemente das causas supostamente motivadoras dos conflitos: econômicas, religiosas, políticas, identitárias. Os desafios do multiculturalismo são extremos e irreversíveis. Resta apostar na capacidade humana de superá-los.

Referências

- ARMENGOL, Damien. From novel to film: Claude Chabrol's adaptations of Ruth Rendell's *A judgement in stone (La cérémonie)* and *The bridesmaid (La demoiselle d'honneur)*. Durham theses, Durham University, 2009. Disponível em: <http://etheses.dur.ac.uk/172/>
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- JAMES, P. D. *Segredos do romance policial*. São Paulo: Três estrelas, 2012.
- LEAVY, Barbara Fass. *The fiction of Ruth Rendell: ancient tragedy and the modern family*: Poisoned Pen Press, 2012. ISBN: 9781615953394. Disponível em: <http://www.poisonedpenpress>.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós – ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MELLO, Olga de. *A baronesa da classe trabalhadora*. Disponível em: <http://www.rocco.com.br/index.php/blog/a-baronesa-da-classe-trabalhadora/>
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense.
- RENDELL, Ruth. *Um assassino entre nós*. Tradução de Irene Hirsch. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins, 2007.
- TAYLOR, Charles. *Multiculturalism and the politics of recognition*. Princeton University Press, 1994.