LITERATURA E CINEMA DIÁLOGOS POSSÍVEIS

LITERATURE AND CINEMA POSSIBLE DIALOGUES

Danglei Castro Pereira[1]

RESUMO: O artigo discute um *continum* de tradição na literatura brasileira que possibilita a mobilização de temas entre literatura e Cinema em um contexto amplo de diálogos interculturais. Nossa preocupação central é apontar para a permanência de um processo de fragilização do humano como resultado das constantes revitalizações dos temas dentro da tradição artística. O diálogo intertextual e a recuperação temática em procedimentos estéticos em diferentes obras artísticas é o ponto de contato teórico que possibilita a aproximação aqui proposta. Nosso *corpus* de investigação compreende o conto "Ascensão e Queda de Robhéa, Manequim & Robô" de Caio Fernando Abreu (2009); "O cobrador", de Rubem Fonseca (1986) e os filmes *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927) e *Tropa de Elite*, de José Padilha (2008). Entendemos que, cada um a sua maneira, conforme Friedrich (1991) mobiliza formas complexas de representação artística e provocam a atualização da precariedade humana em um *continum* dentro da tradição. É importante ressaltar que o perfil teórico adotado neste estudo pressupõe a compreensão da modernidade com "arte de conjugação", conforme Paz (1972, 1994), o que garante um processo contínuo de transformação estética, mas paradoxalmente, a permanência e revitalização desta tradição ao longo do tempo histórico, aqui recortado como o século XX.

Palavras-chave: *Metropólis*; Robhéa; Intertextualidade.

ABSTRACT: The article discusses a *continum* of tradition that enables the mobilization of themes between literature and cinema. Our main concern is to point out the permanence of a process of human fragility as a result of the constant revitalization of themes within the artistic tradition. The intertextual dialogue and thematic recovery in procedures in different artistic works is the theoretical point of contact that makes possible the approximation proposed here. Our *corpus* of research comprises the tale "Ascensão e Queda de Robhéa, Manequim & Robô", Caio Fernando Abreu (2009); "O Cobrador", Rubem Fonseca (1986) and movie *Metrópolis*, Fritz Lang (1927) and *Tropa de Elite*, José Padilha (2008). We understand that, in their own way, as Friedrich (1991) mobilizes complex forms of artistic representation and provoke the actualization of human precariousness in *continum* within the tradition. It is important to emphasize that the theoretical profile adopted in this study presupposes the understanding of modernity with "art of conjugation", according to Paz (1972, 1994), which guarantees

[1] Pós-Doutor em literatura brasileira pela USP. Doutor em Letras pela UNESP. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PÓSLIT/UnB), Professor de Literatura Brasileira na UnB. Líder do Grupo de pesquisa: Historiografia literária, cânone e ensino.

a continuous process of aesthetic transformation, but paradoxically, the idea and revitalization of this Tradition over time, here cut out as the twentieth century.

Keywords: *Metrópolis*; Robhéa; Intertextuality.

Considerações Preliminares

Apoiados em algumas colocações de Bakthin (2003), Sant'ana (2003) e Barros (1999) estabelecemos pontos de contato entre o conto "Ascensão e Queda de Robhéa, Manequim & Robô", de Caio Fernando Abreu (2009); "O cobrador", de Rubem Fonseca (1986) e os filmes *Metropólis*, de Fritz Lang (1927) e *Tropa de Elite*, de José Padilha (2008). Ao focalizarmos nosso *corpus* discutimos o nível de identidade temática entre os textos selecionados e o conceito de *continum* de tradição na modernidade, conforme Paz (1972, 1994). Ao adotarmos esta postura investigativa apresentamos uma linha de reflexão que aponta para a singularidade das manifestações literárias como simulacro da tradição no diálogo entre as diferentes formas de expressão da arte, não só no contemporâneo, mas ao longo do século XX e, portanto, como parte constitutiva da tradição literária neste século.

Entendemos, concordando como Octavio Paz (1972, p. 137), que um dos principais aspectos do espírito moderno é a presença do viés crítico por meio de um processo dialético que filtra as influências em uma arte regida "pela ideia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos. A festa e a contemplação, arte da *conjugação* (grifo do autor)". O que Paz (1972) denomina por "arte da *conjugação*" estabelece, em nosso ponto de vista, a dialética – permanência de traços do passado e aspectos de inovação temática e formal – na arte do século XX e, posteriormente, do século XXI em um espaço de intervenção crítica e reflexiva, segundo as palavras de Paz (1994).

Cabe lembrar que o trabalho não postula uma comparação exaustiva que fixe pontos de identidade estrutural entre os gêneros artísticos específicos das obras em discussão: o cinema e a literatura. Lembramos também, na aresta do que propõe Benjamin (1986), que uma obra de arte mobiliza seu tempo, sem a preocupação de rotulá-lo frente à História. A arte, neste sentido, seguindo o raciocínio do crítico alemão, com quem concordamos, propicia o contato com a cultura de forma mais ampla, não sua hierarquização e fechamento.

O artigo será organizado em dois momentos. No primeiro, abordamos os conceitos de modernidade, intertextualidade, paráfrase e paródia para, posteriormente, discutir os limites intertextuais observáveis no *corpus* e a relação destes dentro da tradição por meio de comentários direcionados às obras que compõe nosso escopo de investigação.

Intertextualidade: apontamentos

Antes de iniciarmos a abordagem do *corpus*, acreditamos ser pertinente, mesmo que sucintamente, estabelecer uma discussão sobre os conceitos de paródia, paráfrase e intertextualidade. Nosso intuito será apresentar esses termos ao leitor, mas de antemão, lembramos que não nos fixaremos na discussão ideológica proposta por Bakhtin (2003). Lembramos ainda, que não nos ocuparemos em definir

pormenorizadamente os termos, antes apresentá-los, utilizando as ideias de Afonso Romano de Sant'Ana (2003).

Sant'Ana (2003) comenta que a paródia é um tipo de manifestação da linguagem que está mais presente nas obras modernas. Porém, a origem do discurso paródico pode ser rastreada desde a Grécia antiga e, na idade Média, nos romances picarescos e nos contos populares. Marcado por uma visão crítica diante da realidade, o percurso paródico pressupõe a retomada de uma fonte sob uma ótica irônica e, por vezes, satírica. Muitas vezes, utilizando-se do humor e do chiste como elemento de construção, a paródia apropria-se do texto-fonte conduzindo a uma nova concepção de sua mensagem individual.

Para Sant'Ana (2003):

> o termo paródia tornou-se institucionalizado a partir do séc. 17. A isto se referem vários dicionários de literatura. No entanto já em Aristóteles aparece um comentário a respeito desta palavra. Em sua Poética atribui a origem da paródia, como arte, a Hegemom de Thaso (séc. 5 a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores, teria ocorrido, então, uma inversão (SANT'ANA, 2003, p. 11)

Lembrando a origem do termo paródia, o crítico comenta que o termo "significa uma ode que perverte o sentido de outra ode". A ideia de paródia como recurso formal no texto moderno ganha contorno mais definido a partir dos estudos de Tynianov (1978) que aproxima a paródia ao conceito de estilização e vê na ironia e na sátira comuns à paródia uma das formas de focar a realidade conturbada nos romances pós-1920.

Por estilização Tynianov (op. cit.) entende a utilização contextual de um estilo discursivo. Sem nos atermos à polêmica envolvendo o termo estilização, podemos pensar na apropriação interdiscursiva como um dos elementos centrais do conceito de estilização, fato que agregaria a ideia o que Bakhtin (2003) denominaria por dialogismo e polifonia, ideias que, neste momento, fogem do percurso aqui apresentado para discussão, mas que resultam em um novo arranjo estilístico perceptível já na literatura do século XIX e que ganha contornos mais definidos na obra de Jocy e Pirandelo, para ficarmos em exemplos contundentes.

Para Tynianov a estilização e a paráfrase são procedimentos estilísticos de grande proximidade. Já Bakhtin (op. cit.) nos fala que a paródia não se opõe diretamente ao texto original, mas amplia seu sentido latente criando ou dando voz a outros sentidos subjacentes. Este efeito de diálogo é o que constitui uma das bases do percurso polifônico e dialógico em Bakhtin.

Na modernidade, a paródia inova a forma de construir um discurso, pois na medida em que os diálogos textuais se estabelecem ocorre a retomada de um texto-fonte reorganizado em uma nova forma de expressão, agora inovadora e, por vezes, conflitiva face à fonte. Tal ideia implica a compreensão de que, nas relações intertextuais, os diálogos entre as diferentes vozes enunciativas criam uma constante formal entre os textos. A esse processo, Bakhtin denomina dialogismo, entendido como múltipla inter-relação estabelecida entre vozes enunciativas e modalidades discursivas no interior do texto.

Tanto na paródia quanto na paráfrase prevalece à manutenção do percurso temático norteador do texto-fonte , mas com alterações em relação ao posicionamento dos temas evocados nos mesmos. Em ambos encontramos momentos de tensão interdiscursiva. Segundo Josef :

> na paródia, a linguagem torna-se dupla, sendo impossível a fusão de vozes que ocorre nos dois discursos: é uma escrita transgressora que engole e transforma o texto primitivo: articula-se sobre ele, reestrutura-o, mas, ao mesmo tempo, o amplia e aceita. (JOSEF, 1980 apud FAVERO, 1999, p. 53).

A paráfrase, por sua vez, mantém tradicionalmente o eixo de significado do texto-fonte. Teríamos uma continuidade que amplia os níveis estilísticos apresentados no texto-fonte para construir uma nova forma textual em um mesmo eixo de sentido. É essa dinâmica que possibilita, na paráfrase, a recriação e atualização dos enunciados presentes no texto-fonte . Por texto-fonte , entendemos uma manifestação literária que produz uma cadeia de textos inter-relacionados. Compreender um texto como fonte, conduz a uma leitura arbitrária, porque, se adotarmos as relações intertextuais como inerente a toda manifestação textual, a cadeia de relações intertextuais é sempre mais ampla do que a eleição de um modelo retomado.

Benjamin (1989), retomando considerações de Baudelaire (1999), considera a Modernidade como um processo reflexivo de atualização crítica do passado. Para o teórico alemão:

> [...] o exemplo modelar da antiguidade se limita à construção; a substância e inspiração da obra é o objeto da **modernité**. "Ai daquele que estuda outra coisa na antiguidade de que não a arte pura, a lógica, o método geral. Se ele se aprofundar demasiado na antiguidade… renuncia… aos privilégios que a ocasião lhe oferece". E nas frases finais do ensaio sobre Guys [de Baudelaire] lê-se: "Ele buscou em toda a parte a beleza transitória, fugaz da nossa vida presente. O leitor nos permitiu chamá-la de modernidade". Em resumo, a doutrina se apresenta da seguinte forma: "Na beleza colaboram um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. O primeiro elemento não seria assimilável sem este segundo elemento". (BENJAMIN, 1989, p. 17).

Benjamin (1989) vê na confluência entre o "relativo, limitado" e o "eterno, imutável" a forma de construção da arte literária a partir do século XIX. Ainda na aresta das ideias do crítico, esta postura, intensificada em arranjos estéticos definidos no século XX, conduz ao diálogo entre tradição e inovação como uma das principais tendências estéticas da modernidade, entendida aqui, na aresta das colocações de Paz (1994) como arte de conjugação, ou seja, que sintetiza e, portanto, reordena o passado em novos arranjos expressivos, ora questionando, ora atualizando os temas ao longo da tradição.

Levando em consideração essas colocações, mesmo que sucintas sobre a dinâmica reflexiva da modernidade, bem como as modalidades intertextuais apresentadas, entendemos que a tradição literária não é negada unilateralmente, antes reformulada por novos procedimentos estéticos ao longo da História. Esta dinâmica de constante resgate e questionamento criam o efeito de um *continum* dentro da tradição. Por

continum entendemos a retomada por meio da reflexão crítica de elementos estéticos do passado em novas formas de expressão artística ao longo do processo histórico.

Entendemos que o *continum* é, por vezes, índice de atualização estética dos temas e elementos artísticos em diferentes manifestações artísticas. Para nós esta identidade projeta a aproximação de obras aparentemente distantes, o que demonstraremos nos comentários subsequentes, tomando, para isso, o recorte metonímico de nosso *corpus* de investigação.

Apresentação dos temas na tradição: *continuum*

No conto "Ascensão e Queda de Robhéa, Manequim & Robô", de Caio Fernando Abreu (2009) humanos e robôs convivem dramaticamente em um espaço degradado, no qual a intolerância que caracteriza as relações humanas adquire força expressiva ao fragmentar a plenitude humana em um espaço agressivo na sociedade moderna. Concordando, neste momento, como Jesus (2009, p. 3) entendemos que as personagens de Caio Fernando Abreu revelam "uma consciência da impossibilidade de se fundar uma nova ordem social" e, neste processo, expressa um sentido de angústia pela não integração social, possibilitando o "questionamento político-social que o escritor faz em sua obra".

Deixando de lado a linha de investigação de Jesus (2009, p. 3) no que se refere à presença de uma identidade fragmentada no texto de Abreu (2009), entendemos que o filme de Lang (1927) cria um efeito temático recuperado por Abreu, anos depois ao descrever, concordando com Jesus (2003), o desajuste social de uma sociedade de castas em processo de degradação e ruína. A hierarquia social em ruínas é apresentada como um dos pontos de contato entre o texto de Lang (op. cit.) e o de Abreu (op. cit.), sobretudo, pela caracterização do espaço e dos personagens que vivem em um meio caótico, no qual a bestialização humana é uma constante.

Este percurso temático aproxima-se do contexto usual da produção de um gênero específico do cinema no século XX: a ficção científica. A *Metrópolis* de Lang (1927) é descrita como uma cidade fictícia que representa, metaforicamente no final da década de 1920, uma megalópole nos dias atuais, menos pelas referências à agitação do mundo civilizado, ainda em processo embrionário nessa época, mas pela presença do viés de mercadoria imposto ao sujeito que nela habita e pelos conflitos étnicos evocados no filme.[2]

Este mesmo delineamento temático — exposição de uma sociedade em crise e marcada pela coisificação humana — parece nortear a composição de Abreu, o que indica um diálogo profundo entre as obras. Essa postura cria uma parábola ou alegoria do conto de Abreu (op. cit.) face ao mundo contemporâneo, produzindo um questionamento da relevância das relações de poder existentes no contexto capitalista e, por contingência, nas relações humanas no século XX.

[2] Neste contexto é inevitável pensar a *Metrópolis* de Lang (1927) como um paradigma para a composição dos quadrinhos da Marvel que ganhariam força a partir da década de 1940 como, por exemplo, a enigmática *Gotan Cit* e *Metrópolis* em que convivem personagens como Batman e Super Homem e seus inimigos, por exemplo.

A sinopse do filme de Lang pode ser entendida como proveniente de tensões culturais do século XX. O filme ambienta-se em um futuro distante, no qual o mundo está sob o comando dos poderosos, que isolaram os mais pobres no subsolo como se fossem seus escravos, para que trabalhassem em prol dos mesmos. Comandados por Freder Fredersen (Gustav Fröhlich), os operários são obrigados a trabalhar sem parar para que a cidade não pare. A obra de Fritz Lang (1927) é reconhecida por muitos críticos de cinema como um dos filmes-mudos mais importantes já lançados no cinema. Atual, a obra retrata, prolepticamente, a dureza da vida no início do século XX e as dificuldades de relacionamento humano face ao poder instituído, apontando, em nível profundo, para uma critica visionária face à constante e gradativa mecanização da sociedade moderna.[3] Autêntico representante do Expressionismo Alemão no cinema, o filme aborda a decadência moral da sociedade pós Primeira Grande Guerra e anuncia a falência dos valores morais e éticos desta sociedade.

Os homens destituídos de condições mínimas de sobrevivência são humilhados pela sua condição de inferioridade econômica e moram em um lugar chamado de profundeza; espécie de subsolo que não lembra em nada à luminosa *Metrópolis* e seus mestres, espécie de espaço dionisíaco em que habitam homens superiores. Dessa forma, encontramos dois espaços de convivência humana no filme. Um espaço degradado pela decadência econômica e, no qual os homens vivem em condições precárias, quase como animais. Outro, a superfície, representação da cidade dos mestres como um espaço de riqueza e glamour no qual os homens vivem absortos no poder e na usura capitalista. Podemos afirmar que o homem nos dois espaços, em *Metrópolis*, passa por um processo de automatização muito próximo do apresentado por Charles Chaplin, anos depois, em seus filmes, sobretudo, em *Tempos modernos* (1936).

Por outro lado, a mecanização e automatização, das ações humanas são apresentadas como fonte para a situação degrada pela qual passam os personagens robóticos de Abreu (2009). Em termos narrativos o filme de Lang (1927) projeta uma realidade datada, prolepticamente, como real para o século XXI, ou seja, nos tempos atuais. No filme é perceptível a presença de um caráter dogmático de fundo bíblico, não apenas pela presença de uma personagem que recebe o nome de Maria, mas pelo caráter messiânico que perpassa a organização do filme. Um dos momentos de diálogo entre o filme e a Bíblia é a relação de filiação estabelecida entre Freder e Joh Fredersen. Ao mesmo tempo em que o filho projeta a consciência da necessidade de mediação para a resolução dos conflitos em relação ao pai, Maria provoca a reorganização dos valores humanos rumo à humanização e a equalização das diferenças em uma projeção idílica de um mundo hipotético no qual as diferenças são suprimidas em uma imagem positiva do humano.

Nesta linha de leitura, o pai, Joh Fredersen, representa a opressão e o autoritarismo, vencidos ao final do filme pela possibilidade de reorganização da sociedade e a libertação dos homens do subsolo insinuada pela ação de Freder e pelas palavras de Maria. O filme, neste sentido, conduz a uma nova harmonia social, embora utópica, na qual o homem conseguira resolver sua condição animalizada por uma tomada de

[3] O elenco do filme é formado por Alfred Abel, no papel de Joh Fredersen (líder de Metrópolis); Gustav Fröhlich, no papel de Freder Fredersen (mediador na revolução dos homens), Briqitte Helm, no papel de Maria; RudolKlein-Rogger, como A.C.A. Rotwang (cientista que constrói o clone de Maria); Fritz Rasp como o homem magro e sem nome que funciona como eco para as lamentações do povo, Theodor Loos, como Josaphat personagem importante para a redefinição dos papéis de Maria e Freder; Erwin Biswanger como o robô 11811 e Heinrich George como Grot.

> consciência em um bem presente no âmago da condição humana, criando a utopia presente no filme. Este percurso utópico – saída da condição animalizada para um viés mais humanizado – contrasta com a dureza das cenas descritas por durante o seu filme, o que indica um tom irônico que subjaz à pureza, quase messiânica, adquirida nas últimas tomadas da obra. O efeito é a catarse do observador que compreende nas ações de Joh Fredersen o questionamento ao totalitarismo que, anos depois, assolaria o mundo na II Grande Guerra.

Maria e Freder são, nesse sentido, mediadores de uma situação fragilizada e que assim como a imagem cristã sugerida do mito de Jesus apontam para a revitalização das crenças humanas em suas potencialidades, dando, paradoxalmente, um traço positivo ao recorte temático de Lang em *Metrópolis*, operando, na linha de leitura aqui apresentada, a transformação de uma visão de mundo animalizada e grotesca para o caráter utópico proposto por Maria e Freder e, neste percurso, questionando, ao final do filme, os limites autoritários, metaforizados em Joh Fredersen.

Ao mesmo tempo, porém, via ironia, o delineamento temático do filme de Lang (1927) aponta para a emergência do discurso autoritário e a necessidade de humanização da sociedade como forma de preservação, fato que comprova a catarse e a utopia nas tomadas de Lang. A catarse, no entanto, é apresentada sobre a égide bíblica em uma adoção irônica do "Livre arbítrio", fato que conduz à ironia. Como o filme lida com duas realidades centradas metaforicamente na representação ficcional do real a catarse fica condicionada a percepção por parte do humano da necessidade de fugir ao universo tentador do capital e do luxo da luminosa *Metrópolis*, espaço descrito como positivo nas cenas do filme, mas que assume traço negativo uma vez que vem associado a degradação humana imposta ao sujeito pela comodidade e luxo.

As tomadas escuras e as sequências narrativas de Lang que apresentam o humano preso em suas mazelas individuais podem ser associadas ao relato distanciado e consciente da precariedade do humano em contato com o mundo automatizado dos robôs construído no conto de Abreu, anos mais tarde. Nos dois casos – filme e conto – a linguagem apresenta a dureza da natureza humana, propensa a aproveitar-se da fragilidade do outro em busca de poder e riqueza.

Podemos verificar pela breve exposição do filme e pelos primeiros comentários sobre o conto alguns pontos de contato entre as duas obras selecionadas, sobretudo, quando pensamos no delineamento humano nas obras. Ainda que tais fatores não sejam determinantes para a compreensão do filme ou do conto, que em uma primeira visada parecem distantes tematicamente indica que a desumanização é aspecto temático importante para nas composições. A aproximação que propomos é, portanto, resultado de uma retomada temática que pode ser rastreada na citação da fonte bíblica do filme de Lang (1927), qual seja a presença no humano de traços negativos que deformam sua plenitude. Não podemos descartar de todo a aproximação estética entre os dois textos, pois ambos retratam uma sociedade organizada pela cobiça e acumulo de poder e, no caso de Abreu (2009), fruto em metonímia do processo de bestialização do sujeito apenas anunciado por Lang na década de 1920.

É desta constatação temática que surge a ironia em Robhéa, personagem central do conto de Caio Fernando Abreu (2009). A personagem robô nega a mutação que poderia levá-la a humanidade, preferindo a morte. Esta morte se entendida como messiânica retoma a ironia subjacente em relação à utopia messiânica em *Metropólis*, fato que desvela a ironia adotada por Abreu ao negar ao robô a transformação em humano e, com isso, não punir a personagem, antes libertá-la de uma propensa metamorfose em humano.

Esta ideia ganha contornos mais específicos se pensarmos a permanência no conto de Caio Fernando Abreu, assim como em Lang via animalização, da distinção entre homem e máquina, mas com o foco negativo associado ao humano. Ao mesmo tempo, que resgata na morte sua integridade de diferente, de não-humana Robhéa nega o processo de humanização pretendido por Lang e propõe uma nova saída, agora forjada pela consciência da fragilidade messiânica associada à figura humana por Lang e, antes, dele pela *Bíblia*.

O aspecto paródico, neste sentido, leva a explicitação da ironia nas obras; outro aspecto temático eleito como procedente na aproximação das obras. A percepção desta ironia ocorre na interação do leitor com o texto de Abreu, pois é no suicídio com a água — outro elemento bíblico evocado pelo autor — que a personagem assume sua condição primária, de não-humana. Personagens como Pinóquio, por exemplo, dentro da tradição literária universal fazem o percurso inverso, pois teriam como meta a humanização. Abreu redefine esse percurso de busca por humanidade ao expor via ironia sua precariedade, sobretudo, pela convivência em uma sociedade corrompida e hipócrita na qual os valores humanos são modelados pela hierarquia social, denotando a reação violenta dos personagens humanos no conto ao exterminar os robôs em cenas de grande crueldade:

> A rua suspeita foi cercada, os policiais derrubaram as portas com metralhadoras e encurralaram os contaminados contra uma parede úmida onde, com fortes jatos d'água, conseguiram enferrujar lentamente suas articulações. Morreram todos, da mesma maneira que seus precursores – à exceção de uma jovem inteiramente mecanizada, com grandes olhos em vidro rosa e magníficas pernas de aço. (ABREU, 2009, p. 48)

O narrador heterodiegético focaliza com extrema dureza a natureza humana. Robhéa, elevada ironicamente à musa da indústria cultural e modelo de uma sociedade desumanizada, só sobrevive por ser "totalmente robótica" e cair nas graças de um mecenas, um grande e famoso estilista. O percurso degradado associado à sociedade é intensificado pela forma violenta com que o narrador focaliza as personagens robotizadas no conto. O encadeamento narrativo que aborda o extermínio de robôs doentes e fragilizados por uma estranha doença parece indicar que a doença ou peste que expõe a hipocrisia da sociedade "dita normal".

Ao apresentar esta perspectiva narrativa Caio Fernando Abreu (2009) explicita a fragilidade da utopia presente no filme de Lang, o que leva a uma inferência face à ironia em *Metrópolis*. Retomando, aqui, a ideia de um *continum*, aludimos à exposição da barbárie, conforme Benjamin (1986), nos textos comentados. Neles os pilares em que se constrói o humano passam pela exposição da hipocrisia de uma sociedade cada vez mais adepta de modelos consumistas, marcada pela sobreposição de interesses do que Abreu (op. cit., p. 55) denomina como Poder e que conseguem "superar tudo de maneira tão eficiente e criativa".

De certa forma, as cenas grotescas no filme de Lang (1927) iluminam o ponto de contato com o texto de Abreu (2009): a utilização do grotesco como explicitação da desumanização. O grotesco, entendido como confronto à perfeição e harmonia do clássico, retomando aqui Victor Hugo no prefácio a *Corwel* é mais um recurso de estilo

comum as obras. Este recurso alinha a temática das obras em discussão, mas ao adotar um ponto de vista irônico face ao humano; Abreu questiona a linha messiânica apresentada por Lang prolongando, na leitura aqui adotada, o desespero dos personagens, metaforizadas nas cenas escuras e vazias com as quais o autor alemão monta em seu filme o subsolo em relação à ideia de descaracterização da utopia proposta pela violência subjacente ao recorte temático dos textos, naturalmente, com a presença irônica no filme de Lang (1927).

Walter Benjamin (1986) comenta que a presença do choque, do impacto e do grotesco caracteriza a construção de uma realidade bárbara e agressiva ao homem moderno na literatura do século XX. No contato com a *barbárie* o homem moderno é, seguindo o raciocínio de Benjamin (1986), forçado a redefinir seus padrões de comportamento. Para Benjamin (1986) a *barbárie* e, por vezes, o caos social é elemento construtivo da arte moderna, fato que reorganiza a relação filosófica entre o Homem e o Mundo no contemporâneo para além do utópico.

Ao pensarmos por este prisma, as relações de poder nos dois textos provocam a reflexão sobre a perspectiva organizacional da sociedade nos séculos XX e, mais recentemente, no século XXI, não esquecer que Lang situa seu filme, como já comentado, no século XXI. Lembremos a presença do caos social no conto de Abreu, no qual os robôs são deixados para morrer como forma de limpar as impurezas de uma sociedade fragmentada. A morte de Robhéa, vista por Abreu como inevitável, problematiza o tom messiânico em Lang ao indicar na constatação da impossibilidade de regresso à pureza primitiva, problematiza via fragilidade da utopia no texto de Lang, o diálogo, por exemplo, com o texto bíblico, muito presente em Lang.

Para Abreu, há pouco a ser salvo, o que indica a falência da bondade humana propensa à barbárie descrita exaustivamente nas cenas de violência no conto. O suicídio do Robhéa ao final do texto é índice irônico e representa a compreensão da fragilidade humana face à visão positiva encontrada em Lang (1927). O tom caótico que as duas obras assumem indica, então, uma inversão de perspectiva de fundo messiânica em Lang (1927). Lembrando Eco (1985) e, concordando com ele, o sentido de um texto, é materializado estilisticamente pelo contexto histórico de sua produção, o que indica que a interação temática é sempre produto de uma interferência reflexiva oportunizada pelas atualizações dos temas ao longo da História, novamente, retomando a ideia de *continum* de tradição; aspecto temático recorrente na focalização das obras aqui investigadas.

Esta constante atualização de temas na História é perceptível no interior dos textos artísticos, gerando, por vezes, pontos de confluência, mas, nem sempre, de forma harmônica, conforme apresentação feita há pouco. Esta dinâmica de constantes retomadas cria o efeito de *continum* de tradição, perceptível nas obras comentadas, antes pela recuperação do caos presente no âmago da figura humana nos dois textos aqui aproximados. A presença das máquinas, do espaço humano degradado em confronto com um processo de mecanização que leva o humano a extremos de violência, incluindo o suicídio de Robhéa, e a agressividade em contraponto ao humano cada vez mais fragilizado e tema central das obras que compõe nosso *corpus* de investigação:

> [...] o Poder retirou das farmácias todo o estoque de estimulantes e ordenou o fechamento de todas as oficinas. Legiões fugiam em direção ao campo, corriam boatos de que era a proximidade com as máquinas que provocavam as mutações.

> Mas sabendo também da possibilidade de se formarem grandes comunidades rurais, o Poder fechou todas as saídas das cidades (ABREU, 2001, p. 45).

Este espaço degradado, no qual homens, bonecos e máquinas buscam sua humanidade, mas agem de forma agressiva e cruel é retomado em diferentes obras cinematográficas ao longo do século XX e XXI.[4] Desta crueldade inata ao humano surgem as reflexões diegéticas face à necessidade de reorganização da cultura humana, descrita como frágil e cruel, sobretudo, na contraposição ao universo mecânico que figura como limite à efemeridade da vida humana, em síntese, frágil e perecível.

A violência é, portanto, retratada como saída e se sobrepõe a iminente degradação humana. É pela violência que os espaços diegéticos são aqui aproximados. A utilização de tomadas escuras em espaços degradados, mesmo em Lang (1927) criam uma espécie de apologia à violência no *corpus* em discussão, tema retomado como constante nas obras que abordaremos na sequência do estudo.

O cobrador e *Tropa de Elite*: diálogos em prolongamento

A apropriação temática via violência expõe a degradação humana na focalização de cenários precários é um traço importante na recuperação de temas em *continum* que propomos neste trabalho. O profícuo diálogo entre literatura e cinema como espaço de reflexão estética oportuniza uma linha de contato face à desumanização da sociedade, sobretudo, no século XX, e, neste estudo, é um dos argumentos em favor do diálogo entre literatura e cinema.

A violência no cenário e nos personagens de Lang (1927) e Abreu (2009), conforme comentários anteriores, encontra em Fonseca (1986) e Padilha (2008) novas formas de representação. Entendemos que a ideia de centralização do poder é um aspecto importante nos textos discutidos no estudo, pois remete, por um lado, ao caráter utópico apresentado por Lang (1927) e, por outro, aponta para a fragilidade desta utopia em Abreu (2009), Fonseca (1986) e Padilha (2008) uma vez que é o elemento humano que detém a capacidade de reavaliar a realidade degradada na qual os personagens perambulam.

Em seu ensaio "Sobre alguns temas em Baudelaire", Benjamin (1986) comenta a presença do grotesco como forma de explicitar a fragilidade das convenções morais na sociedade do século XX. Acreditamos que esta dificuldade pode ser estendida para os dias atuais. Para Benjamin (1986) o mundo cosmopolita é uma das maiores complicações para a vida social, pois o espaço urbano é o lugar da automatização, da cisão da experiência coletiva do homem. Em outros termos, a agitação da vida contemporânea "devora" as particularidades do indivíduo, padronizando-o em um sistema de valores extremamente móveis, dominado por uma lógica de produção e consumo.

A apropriação alegórica da violência humana em um processo de agravamento da

[4] Só para citarmos alguns textos: *Blade Runner*, o caçador de andróides, de Ridley Scott (1982), *O exterminador do futuro*, de James Cameron (1984), *O vingador do futuro*, de Paul Verhoen (1990), *Tempos modernos* (1936), *Pinpóquio,* de Walt Disney (1940) e *Inteligência artificial*, de Steven Spielberg (2001) entre tantos outros exemplos.

automatização e desumanização, levando ao bestial e, retomando Benjamin (1986), à barbárie. Em "O cobrador", de Fonseca (1986) as cenas de violência que tomam contam do enredo em descrições protagonizadas por um narrador autodiegético em focalização onisciente determinam que a saída inevitável para a fragilidade humana é a destruição de suas potencialidades morais absorvidas pela convivência com a brutalidade. O substrato desta deterioração moral é a crueldade do que Abreu chama de Poderosos, mas que aparece ligada a uma classe menos favorecida que assume o controle pela violência.

Ao subjugar o que Lang denomina metaforicamente como o mundo luminoso da *Metrópolis* e Abreu por Poder; Fonseca explicita que as camadas menos favorecidas socialmente não se ligam a sobrevivência pela negociação social, como subjaz na visão messiânica de Abreu (2009); antes pela força e deterioração das instituições de proteção social, agora subvertidas pela ação violenta do narrador de "O cobrador". O Poder e sua teia de relações interpessoais que extermina o não-humano em Abreu encontra em Fonseca uma forma polêmica de expressão.

Entendemos que o narrador assassino e cruel de "O cobrador" é, portanto, uma linha de confluência para a precarização humana descrita como inevitável no conto de Abreu (2009) e anunciada metaforicamente na ironia contida na utopia em Lang (1927). Fonseca (1986) vê na brutalidade um dos poucos caminhos para a reorganização social:

> [...] me irritam esses sujeitos de Mercedes. A buzina do carro também me aporrinha. Ontem de noite eu fui ver o cara que tinha uma Magnum com silenciador para vender na Cruzada, e quando atravessava a rua um sujeito que tinha ido jogar tênis num daqueles clubes bacanas que tem por ali tocou a buzina. Eu vinha distraído pois estava pensando na Magnum, quando a buzina tocou. Vi que o carro vinha devagar e fiquei parado na frente.
>
> Como é?, ele gritou.
>
> Era de noite e não tinha ninguém perto. Ele estava vestido de branco. Saquei o 38 e atirei no pára-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. Ele arrancou com o carro, para me pegar ou fugir, ou as duas coisas. Pulei pro lado, o carro passou, os pneus sibilando no asfalto. Parou logo adiante. Fui até lá. O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele já estava toda vermelha. (FONSECA, 1986, p. 3)

A ausência total de normas de conduta moral e ética do narrador em "O cobrador" é justificada, na linha de leitura deste texto, pela impossibilidade de mediação social "me irritam esses sujeitos de Mercedes". A violência é, portanto, a única forma de cobrar o abandono social pelo qual passa o personagem cruel de "O cobrador" que afirma "não pagar mais nada", apenas cobrar.

Constantemente evocado como aquele que, ao distribuir mortes e punir os membros de uma sociedade hipócrita e rica, o narrador direciona sua violência aos favorecidos socialmente que são mortos como por brincadeira "pulei pro lado, o carro passou, os pneus sibilando no asfalto".

> Saí andando calmamente, voltei para a Cruzada. Tinha sido muito bom estraçalhar o pára-brisa do Mercedes. Devia ter dado um tiro na capota e um tiro em cada porta, o lanterneiro ia ter que rebolar. (FONSECA, op. cit., p. 3)

A narrativa em primeira pessoa parece construir, paradoxalmente, um personagem frágil que se revela profundamente cruel e agressivo, como visto nos excertos citados há pouco. Este assassino é, no entanto, capaz de manter um alto nível de piedade em relação aos menos favorecidos socialmente ao longo do conto. A maldade é direcionada freneticamente aos personagens brancos, ricos e educados razão que justifica a morte do traficante de armas que vende a Magnum ao narrador: "a mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes" (FONSECA, op. cit., p. 3).

A "bondade" do narrador é explicitada, neta linha de leitura, ironicamente pela piedade dedicada aos pobres, indicando que o cobrador dirige sua verve àqueles que, de alguma forma, estão ligados a classe média e alta, ou seja, representam poder financeiro e a degradação cultural ligados ao que podemos denominar por modo de vida moderno.

> [...] fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar. (FONSECA, op. cit., p. 5)

As cenas em que mata o casal na praia, o muambeiro, o estupro da jovem no episódio do bombeiro, a fúria diante da televisão e dos "dentes branquinhos" do "homem do comercial de uísque", entre tantas ações violentas que incluem o assassinato de uma grávida e a cena de decapitação, contrastam com a devoção quase servil direcionada a D. Clotilde e aos pares, ou seja, os pobres ou marginalizados, "que não devem", tratados, por isso, como iguais e inocentes aos olhos do narrador autodiegético.

> Tenho medo de você, ela acabou confessando.
>
> Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista Vogue.
>
> Quer que te mate?, perguntei enquanto bebíamos uísque ordinário.
>
> Quero que você me foda, ela riu ansiosa, na dúvida. Acabar com ela? Eu nunca havia esganado ninguém com as próprias mãos. Não tem muito estilo, nem drama, esganar-se alguém, parece briga de rua. Mesmo assim eu tinha vontade de esganar alguém, mas não uma infeliz daquelas. Para um zé-ninguém, só tiro na nuca?
>
> Tenho pensado nisso, ultimamente. Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de

> celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre.
> Estou toda arrepiada, ela disse.
> Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa, quente e olorosa.
> Fodemos.
> Ela agora está dormindo.
> Sou justo. (FONSECA, op. cit., p. 7)

A "justiça" do personagem em primeira pessoa de "O cobrador" passa, então, pela punição aos que compõe o "Poder" em Abreu (2009) e aos homens da *Metrópolis* de Lang (1927). Aos pobres e "fodidos" como a senhora de classe média baixa que o recolhe na rua e a quem ele pergunta, gentilmente, "quer que te mate?"; o cobrador mantém uma conduta respeitosa e atende o pedido "quero que você me foda". A piedade diante dos menos favorecidos justifica a conclusão tortuosa "sou justo" no excerto citado, gerando a ambiguidade irônica do personagem.

Os paradigmas que justificam a irônica "bondade" e justiça do narrador é compreendida como a opção de não cobrar nada de quem é igual, ou seja, os pobres e desamparados. É, portanto, uma justiça tortuosa, mas que garante coerência para o percurso narrativo alinhando as ações do conto e à violência do narrador que é justo, sobretudo, por inverter um fluxo social e matar os poderosos.

Esta ambiguidade garante ao "Cobrador" uma aparente fragilidade explicitada na narrativa, como dito, na relação com D. Clotilde:

> Vou no quarto onde Dona Clotilde está deitada há três anos. Dona Clotilde é dona do sobrado.
>
> Quer que eu passe o escovão na sala?, pergunto.
>
> Não meu filho, só queria que você me desse a injeção de trinevral antes de sair.
>
> Fervo a seringa, preparo a injeção. A bunda de Dona Clotilde é seca como uma folha velha e amassada de papel de arroz.
>
> Você caiu do céu, meu filho, foi Deus que te mandou, ela diz.
>
> Dona Clotilde não tem nada, podia levantar e ir comprar coisas no supermercado. A doença dela está na cabeça. E depois de três anos deitada, só se levanta para fazer pipi e cocô, ela não deve mesmo ter forças.
>
> Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca. (FONSECA, op. cit., p. 12)

A figura do Cobrador como um justiceiro, um personagem "bom" capaz de dar "um tiro na nuca" por piedade, possibilita o direcionamento de sua violência aos "poderosos" passando, então, pela ideia de que sua bondade só é expressa pela violência entendida, aqui, como fator de reorganização social, aspecto que, ironicamente, aparece na relação do personagem com Ana que adere ao perfil do narrador e passa a participar das ações violentas do cobrador, gerando uma inversão de fluxo.

A violência é, por isso, o caminho para uma justiça social, torta é verdade, mas possível nas ações descritas no texto. A distorção desta linha de apresentação da violência no conto de Fonseca (1986) conduz ao traço irônico contido na apresentação caótica que perpassa as cenas do conjunto de contos de "O Cobrador". Pensado por este prisma,

a violência assume papel primordial no enredo de Fonseca (1986). Como o narrador autodiegético, embora altamente agressivo, cuida e preserva os menos favorecidos a imagem degradada que materializa parece ocupar um espaço de rebeldia face ao poder, aspecto temático que justifica a reestruturação proposta como utopia no conto, sobretudo, pela indicação de direcionamento da violência a políticos e figurões da sociedade; agora com o apoio de Ana, espécie de sugestão metonímica, de um novo paradigma social que deve aderir a esta proposta.

O uso do baixo calão e de uma focalização objetiva da violência urbana direcionada aos poderosos é, por isso, uma estratégia narrativa que justifica a violência pela violência do narrador. O caminho é cobrar de forma violenta e direcionar ataques não aos menos favorecidos, antes aos que podem produzir uma mudança social e permanecem em silêncio.

A violência é então o recurso diegético que apresenta a mudança social que ao final da narrativa é direcionada, como dito, aos políticos. Esta visão crítica diante da sociedade do "Poder", retomando Abreu (2009) encontra no filme "Tropa de Elite", de Padilha (2008) uma linha de diálogo inusitada, sobretudo quando pensamos na proposta de Tropa de Elite II (2012). O filme de Padilha (2008) apropria-se da violência como elemento central de seu enredo. O Coronel Nascimento, protagonista e narrador autodiegético do filme, é, como O cobrador de Fonseca (1986), absorto pela violência, agora, a violência policial que representa uma ambiguidade ao apontar para um perigo generalizado, pois atinge não só aos poderosos, mas aos pobres da favela que o personagem de Fonseca , ingenuamente, tenta preservar ao aplicar a inércia das "injeções" de justiça direcionada aos pobres em "O cobrador" que, caridosamente, "fode" mulheres solitárias e alcoólatras como expressão de sua "bondade".

A polêmica operação policial para a recepção do Papa no Rio de Janeiro é o pano de fundo temático à violência policial que o filme apresenta. O roteiro do filme, gravado em tomadas rápidas, evoca o olhar do personagem principal, Capitão Nascimento, que sobe o morro e se revela fragilizado não só pela dificuldade de manter a rotina de violência com a qual convive, mas, sobretudo, pela constatação de que a morte o espreita e que não consegue proteger a si mesmo e a seus familiares, principalmente, na iminência do nascimento de seu primeiro filho.

Tropa de Elite, na linha de leitura adotada neste estudo, questiona a sensação de segurança direcionada a visita do pontífice católico ao Brasil, posto que para garantir sua vinda, a morte é algo imanente às ações de proteção policial no BOPE. A exposição da fragilidade do Coronel Nascimento, propenso herói do filme, em um personagem inseguro e em crise em meio à violência assume, então, o tom de cobrança e ironia diante da trajetória dos personagens envolvidos no filme de Padilha (2008). A descrição da favela, do tráfico de drogas e das entranhas da violência urbana de policiais e traficantes que levam jovens favelados ou policiais a morte, como no caso do vapor e do jovem tenente que morrem abruptamente no filme de Padilha.

Desta forma, a última cena do filme, morte de Baiano nas mãos de Matias, espécie de rito de passagem que leva o policial bom e honesto à condição de bandido, é um acena de extermínio que gera uma ironia face ao perfil da violência realizada por bandidos e policiais no filme. O tiro, última tomada do filme, é direcionado, então, ao rosto do traficante que matara em cenas anteriores o amigo de Matias; mas metonimicamente direciona o tiro ao telespectador que observa o filme em sua poltrona de cinema. A tomada direciona, portanto, o tiro, metaforicamente, ao espectador do filme uma vez

que, pela tomada inusitada da cena, a câmera focaliza o cano da carabina 12 com a qual Matias sacrificará Baiano em perspectiva aberta para o público evidenciando, inclusive, o projétil que sai em direção ao rosto do bandido e, metonimicamente, atinge o público. A montagem e edição da cena criam, portanto, um efeito metonímico, pois pelo encadeamento irônico do filme, o clarão da bala, última tomada do filme, pode transcender a "cara" de Baiano e chegar ao sujeito passivo que assiste ao filme no Cinema ou no sofá de sua casa e, por isso, indicar, metaforicamente, que a violência descrita na obra e que chegará mais cedo ou mais tarde ao telespectador do filme.

Esta linha de leitura compreende a aparente banalização hiperbólica da violência desencadeada, ironicamente, pela visita de um Papa ao Rio de Janeiro e expõe a presença de uma violência urbana generalizada que atinge não só a polícia, a favela e seus moradores, mas todos os habitantes da *urbes* carioca. O filme é, portanto, a exposição de que a sociedade não está segura e, assim como em "O Cobrador", a violência assume o protagonismo diegético ao revelar, sobretudo, pelo tiro direcionado à cara da sociedade e, metonimicamente, direcionado a Baiano (traficante que, segundo o narrador, teve "uma infância fodida"). Pensamos, então, que a violência urbana é tema central do filme e atingirá todas as esferas sociais elevando o filme, progressivamente, ao contorno de critica social no Brasil.

Tropa de Elite I, portanto, evoca na fragilidade dos personagens, policiais ou bandidos, em um cenário hiperbólico de violência urbana extrema. O fim inusitado do filme indica que a violência é uma ameaça à sociedade brasileira, lembremos que o fim enigmático de "O Cobrador" é pano de fundo para a filmagem da segunda parte do filme de Padilha, lançado em 2010. "O Cobrador" em Fonseca singulariza em sua violência direciona aos poderosos, ironicamente, a impossibilidade de preservar as classes menos favorecidas, singularizadas, em nosso entendimento, na figura lacônica e inerte do Papa em Padilha (2008).

No filme a inoperância do aparato policial gera mais violência e traz não a paz, mas a morte. A violência assume, então, o centro temático das duas obras, "O cobrador" e "Tropa de Elite I". Ela, a violência, deteriora os valores morais da sociedade impedindo que os "homens bons", nesse caso tanto policiais (Matias) e, ironicamente, traficantes e crianças inocentes (o Vapor como metonímia de Baiano enquanto criança na favela) assumam função social que preserve os valores da sociedade, corrompida pela presença de forças maiores (tráfico, política e violência policial) que levam estes homens, Coronel Nascimento, Baiano, O Cobrador e tantos outros, a reorganizarem a sociedade por meio da violência.

Teríamos, então, nos textos de Padilha e Fonseca a deflagração da precariedade da bondade humana anunciada em Lang (1927), não pela sua postura bondosa; mas pela complexa relação entre o poder e as marcas sociais que determinam a convivência em uma sociedade violenta e setorizada. O caminho, então, é conviver com a violência, mas perceber que um dia, próximo ou não, será seu rosto que recebe o tiro direcionado no plano narrativo de "Tropa de Elite", como dito, metonimicamente, a Baiano. A compreensão de que é a violência que determina as ações humanas nos textos de Fonseca (1986) e Padilha (2008) implica compreender a fragilidade do traço messiânico que perpassa a visão de Lang (1927).

A consciência da fragilidade utópica, mesmo que em percursos irônicos, é vista neste estudo, como evidência da fragilidade do individuo em reverter a situação precária pela qual passa a sociedade no século XX. Os conflitos sociais e a violência são, então, pontos de confluência quando aproximamos os textos aqui comentados. De um lado Robhéa sobrevive para ser um produto e, por isso, morre conscientemente negando a gradativa humanização proposta como saída simbólica pelos personagens de Lang (1927). De outro lado, "O cobrador" e os personagens de "Tropa de Elite I" evidenciam que ao longo do século XX a violência e o desequilíbrio social ampliarão as tensões formativas da sociedade urbana, nesse caso, a brasileira, exposta, nestes textos, como desumana e altamente fragilizada, o que impede a consolidação do traço messiânico que perpassa o idílio de Lang (1927), novamente, apontando para o diálogo do filme alemão com o texto bíblico.

Considerações Finais

À guisa de conclusão, pensamos, nas obras discutidas no artigo, o espaço urbano como uma arena. Nesta, personagens, robôs ou homens, convivem de forma conflitiva, o que os leva a desumanização, tema em *continum* nos textos selecionados e que possibilitou a aproximação entre as obras em muito distintas e distantes historicamente. Neste espaço caótico as relações humanas são valorizadas como única forma de retomar o equilíbrio, aqui entendido como humanização. Ocorre, porém, que as obras trazem em seu cerne uma utopia e ironia face à possibilidade de reorganização da sociedade, posto que a condiciona à percepção humana e sua brutalidade.

Caio Fernando Abreu ao adotar uma visão mais cética e pessimista diante do humano retoma o desalento inicial da cena que abre *Metrópolis*, de Fritz Lang. Este desalento, mola motriz no início do filme, vai sendo atenuado pela visão utópica que Lang adota com o tom messiânico previsto no desfecho do filme. Este fato é ironizado por Abreu (2009) e, pelo próprio Lang (1927), ao pensarmos na ironia bíblica, posto que o "pai" é o culpado. Fonseca (1986) e Padilha (2008 e 2010) parecem ampliar essa dicotomia ao explicitarem a violência como simulacro destas tensões.

Os elementos temáticos presentes nas obras apresentam uma sociedade brutalizada e desumana, outra característica em *continum*. É por conta deste percurso que pensamos a relevância dos diálogos temáticos entre as obras que compõe nosso *corpus*, menos pelo trato ao grotesco que imprimem ao humano, mas pela forma com que a violência desumaniza os personagens e explicita o perfil irônico que alinha os personagens, novamente, pensando no *continum*.

A leitura do *corpus* selecionado deixa implícita a possibilidade de aproximação de diferentes gêneros artísticos na tradição. Lembramos, ainda, que tratamos de um filme alemão do início do século XX e de obras brasileiras produzidas ao final do mesmo século e, por isso, fica evidente, portanto, a compreensão das distâncias culturais evocadas e realizadas nas obras.

Pensamos, porém, que o contato entre elas revitaliza a ironia contida no centro das construções artísticas do século XX evidenciando, por isso, um *continum* de tradição entre o *corpus* selecionado neste estudo.

Referências Bibliográficas

ABREU, C. F. **O ovo apunhalado.** Porto Alegre: L&PM, 2001.

BENJAMIN, W. **Documentos de cultura, documentos da barbárie.** São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1986, pp. 195-198.

____. **Obras escolhidas.** Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1: magia e técnica, arte e política, pp. 223-232

____. **Origem do drama barroco alemão.** ____. ____: ____, 1984.

____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In:___. (Org.). **Obras Escolhidas.** São Paulo: Brasiliense, 1989, v. 3: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, pp. 103-149.

CHIKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. (Org.). **Teoria da Literatura:** formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: 1978. pp.39-56.

ECO, U. **Lector in fábula.** Paris: Grasset, 1990.

FREUD, S. Duelo e melancolia. In: ____. **Obras completas.** 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. Tomo 2, pp. 2091-2100.

GENETTE, G. **O discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, [s.d.]

GINZBURG, J. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 1, n. 43, pp. 57-68, 2003.

HABERT, N. **A década de 70:** apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1992.

JESUS, A. L. G. de. Os conflitos identitários em "Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô". In: **Estação Literária**, v. 04, pp. 3-14, 2009. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vaga0/ELAartl.pdf>. Acesso em: 28 de nov. 2017.

LANG, F. **Metrópolis.** Berlim: Continental Filmes, 1927. (versão reconstituída).

OURIQUE, J. L. P. Ascensão e queda de Robjéa, manequim & robô: um retrato dos anos de chumbo por Caio Fernando Abreu. **Revista Literatura em Debate**, v. 4, n. 6, jan.-jul. 2010, pp. 51-69. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/536/987>. Acesso em: 22 fev. 2017.

PAZ, O. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. Tradução: Olza Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

____. **Signos em rotação.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. **Teoria da Literatura:** formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. pp. 169-204.

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Produção: Zazen. Roteiro: José Padilha, Braulio Mantovani e Rodrigo Pimentel. Intérpretes: Wagner Moura, André Ramiro, Caio Junqueira, Milhem Cortaz, Fernanda Machado. : Fox, 2008. 35 mm (115 min) Color. Cinemascope.

TROPA DE ELITE 2: O Inimigo Agora é Outro. Direção: José Padilha. Produção: Zazen.

Roteiro: Braulio Mantovani. Intérpretes: Wagner Moura; André Ramiro; Caio Junqueira; Milhem Cortaz; Fernanda Machado; Irandhir Santos. : Fox, 2011. 35 mm (115 min) Color. Megacolor.

TYNIANOV, T. Teoria da narrativa. In: In: EIKHEMBAUM, B. **Teoria da Literatura:** formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978, pp.123-158.

Submetido: 08 de maio de 2017
Aceito: 19 de setembro de 2017