Nada além de "Muito além do jardim" (1979)

Nothing but of "Being There" (1979)

Rodrigo Ribeiro Paziani [*]
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Elaine Cristina Senko [**]
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Resumo

O presente artigo entrelaça história, cinema e literatura com a proposta de análise do filme "Being There". Do diretor Hal Ashby, de 1979, o referido filme é baseado na obra literária (1971) de título homônimo do escritor Jerzy Kozinsky. Com base em diversos pontos de observação, vamos problematizar a representação fílmica do real, não perdendo de vista a relação que a produção cinematográfica mantém com o seu contexto de composição.

Palavras-chave: Muito além do Jardim; Hal Ashby; Jerzy Kozinsky.

Abstract

This article interweaves history, cinema and literature with the proposal of analysis of the film "Being There". From the director Hal Ashby, of 1979, this film is based on the literary work (1971) of the eponymous title of the writer Jerzy Kozinsky. Based on several points of observation, we will problematize the filmic representation of the real, not losing sight of the relation that the cinematographic work maintains with its context of composition.

Keywords: Being There; Hal Ashby, Jerzy Kozinsky.

● **Enviado em: 08/08/2017**
● **Aprovado em: 22/12/2017**

[*] Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Campus de Franca). Professor adjunto do Colegiado de História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE / Campus de Marechal Candido Rondon, Paraná). Membro dos seguintes grupos de pesquisa: "História e Poder" e "História Intelectual e Historiografia" (UNIOESTE, Marechal Candido Rondon).

[**] Doutora pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Professorado laboratório "História Intelectual e Historiografia" (UNIOESTE, Marechal Candido Rondon).

"A noite está estrelada, e tiritam, azuis, os astros, ao longe"
(Pablo Neruda)

"Nada além" de "Muito além do jardim" [1]

"Being There". O filme do diretor Hal Ashby, de 1979, é baseado na obra literária (1971) de título homônimo do escritor Jerzy Kozinsky – que, aliás, participou da película como produtor [2]. Neste tópico, vamos desenvolver uma descrição e análise do argumento e roteiro não com a intenção de desvelar o objeto em sua inteireza ou unidade, mas na tentativa de ressignificá-lo em suas representações fílmicas do real.

Primeiramente, o argumento fílmico de "Muito Além do Jardim". Chance Gardner (Peter Sellers) é um jardineiro que vive e trabalha há décadas na residência de uma decadente família americana. Ingênuo e dotado de pouca inteligência cognitiva (por razões que o filme não deixa entrever), todo o conhecimento que nos apresenta é proveniente dos cuidados com o jardim da casa e, principalmente, das mensagens veiculadas pelos programas da televisão. Com a morte do patrão e a crise financeira da família (fatos que parecem estar imbricados), Chance é forçado a deixar a casa. Um acidente inusitado na rua acaba por envolvê-lo com homens poderosos, ligados à economia e a política norte-americana. O "acaso" na via pública e o jeito peculiar de "ler" o mundo farão dele uma celebridade nacional.

Por ser uma adaptação de obra literária para o cinema, o roteiro de "Muito além do jardim" é, ao mesmo tempo, sensibilizador e provocativo. Dizemos "sensibilizador", pois, de alguma maneira, somos "tocados" pela forma do personagem e, não menos relevante, pela excelente atuação de Sellers. Algumas cenas nos levam a essa relação estética com o personagem/ator principal.

O cultivador de jardim e ávido telespectador Chance Gardner é impelido a sair da casa do patrão, que morre na cama. Quem lhe conta esta novidade é Louise, a empregada negra, mas parece que Chance não lhe dá a mínima: diz que a manhã está linda, que é preciso cuidar do jardim, enquanto assiste "religiosamente" a um programa televisivo. Louise fica estarrecida e inconformada. Lança duras palavras ao jardineiro, que a encara e, por instantes, parece sentir-se triste com a morte do patrão. Parece... pois na sequencia volta-se a televisão e pede que Louise lhe faça o café. A empregada, compreendendo o "estado" de Chance, perdoa o companheiro de casa.

---

1 O presente texto fez parte da apresentação no Cineureka II (2016), evento patrocinado pelo laboratório História Intelectual e Historiografia da Unioeste.

2 As analogias e as diferenças entre o filme e a obra literária serão tratadas no último tópico.

Outra cena "tocante" (numa sequencia próxima a anterior) é aquela na qual dois advogados que representam os interesses da família vão até a casa para ver o imóvel e avaliá-lo. Lá encontram o jardineiro, mais uma vez, sentado a mesa a assistir outro programa televisivo. Querem saber quem é ele e o que faz ali. Chance diz ser o jardineiro e morar ali há tempos. Os advogados, desnorteados, tentam "sacar" quais as "reais" intenções de Chance. Acompanham-no pelos cômodos da residência, até que eles chegam ao jardim, lugar da "sabedoria" de Chance (uma ironia epicurista?).

Os advogados dizem que o nome de Chance não consta no documento da herança. Citam o nome de outro jardineiro. Chance então, num (bonito) trabalho de memória, lembra-se deste antigo jardineiro e o que ele fez quando esteve na residência. Mostra-lhes o jardim e como cuida das flores e plantas. Ainda que o telespectador veja um jardim que é "reflexo" da decadência da família, não há como não ser "tocado" pela ingenuidade de Chance (ou a atuação de Sellers?).

Uma terceira sequencia também nos sensibiliza. Caminhamos para o desenvolvimento e clímax do filme, quando Chance – já entronizado no mundo da política e dos negócios e confundido com o sobrenome "Gardiner" (jardineiro) – "conquista" os olhos e ouvidos do milionário Benjamin Rand (que está à beira da morte) e do próprio Presidente por ser visto como um homem "ponderado", mas "objetivo" e "sem meias palavras" (na verdade, quase calado!) ou também quando "conquista" o coração de Eve, esposa do quase moribundo Benjamin, por enxergar em Chance um homem "doce" e "romântico". Vale destacar a cena da morte do milionário, quando Chance ouve de Benjamin que precisa morar na mansão e viver com Eve, pois esta o ama. O jardineiro reproduz a fala (dizendo que a ama também) e assiste ao suspiro final de Benjamin (ao lado do médico da família).

Como nós, tão consumidores de imagens quanto o personagem, não ficaríamos sensibilizados com sua (singular) trajetória e, especialmente, seu derradeiro "destino"? Como não ver nesta "simples", "ingênua" e "pobre" criatura que se torna celebridade da "noite para o dia" – e cuja "luz" pode se apagar (ser apagada?) a qualquer momento (no funeral de Benjamin, os diretores da empresa tramam contra o presidente) – uma miríade de outras pessoas (personagens?) que aparecem em programas de auditório nas telas da TV em todos os finais de semana e que, tal qual Chance, participam de "jogos" e ganham "prêmios" que os tornam famosos por um dia? [3]

[3] Referimo-nos aqui às marcas simbólicas do "vedetismo" (a "estrela", a "sensação") e da ironia modernista de Andy Warhol (a fama) presentes em: MORIN, Edgar. *Cultura de massas* – Espírito do Tempo (Neurose). Tradução de Maura Sardinha. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

Por outro lado, os telespectadores também são provocados durante toda a película – o que os coloca, quase sempre, numa "armadilha" imagética: se ficam sensibilizados com a "ingenuidade" de Chance, a provocação vem do fato de que os outros personagens (e nós!) acreditam no que ele diz ou faz. São (somos?) os aficionados pelo poder do vídeo, talvez os chanceladores da "legitimidade" e da "veracidade" das imagens que recebemos das telas.

Uma sequencia das mais instigantes neste sentido é a que leva Chance (e nós) do interior da residência do patrão até a saída para as ruas. O jardineiro caminha em passos moderados (e um pouco hesitantes) em direção à porta. Assim que gira a maçaneta, emerge ao fundo a música "Assim falava Zaratustra" (1896), de Richard Strauss –tocada numa versão "funk", bem ao contexto da cena (da paisagem urbana) que se desvelará aos nossos olhos. Assim que sai da residência, ficamos cientes de que ela estava localizada, na década de 1970, num bairro popular, pobre, violento e depreciado, constituído por uma população majoritariamente negra e latina.

Mas se nosso olhar é perturbado por esta mudança (na cena, na paisagem), para Chance não há perturbação alguma: "entrar na TV" e "sair da casa" possuía o mesmo significado. Não foi ele, na sequencia em que está na limusine com Eve (após o "acidente"), quem disse a ela que estar ali (fora da casa) era o mesmo que estar dentro da televisão (só que mais ampliada)? Ao dizer isto, Chance (Sellers? Ashby? Kosinski?) provoca o telespectador (nós): quais os limites entre o "real" e o "imaginário"? Ou mais especificamente, o que é a "realidade"? Um constructo mental? Uma virtualidade incessante? Uma "fábrica" de ilusões? Como podemos interpretar adequadamente o "real" numa sociedade midiatizada onde, de acordo com Baudrillard[4], as imagens veiculadas representam um constante jogo de "simulacros"?

Uma segunda seqüência (e última analisada aqui), das mais provocadoras por sinal, consiste naquela em que o Presidente em pessoa vai visitar o amigo e correligionário Benjamin Rand, para ouvir conselhos e obter uma espécie de "termômetro" de seu governo (com franco interesse na disputa eleitoral). Benjamin e Chance caminham pelos corredores da mansão e dirigem-se a biblioteca do milionário. Lá encontram o presidente a "passear" pelos livros da vasta biblioteca de dois andares. O presidente desce as escadas, cumprimenta Benjamin. Chance é apresentado por este. O jardineiro cumprimenta o presidente do mesmo modo como este havia cumprimentado, na tela da TV, um governante chinês.

[4] BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Trad. de Maria Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

Segue-se o diálogo entre Benjamin e o presidente sobre a situação do país. O presidente mostra-se um tanto confuso sobre os rumos, ao que Benjamin diz que é preciso fazer a economia crescer, mas com moderação. O milionário fixa seus olhos em Chance. O Presidente percebe e volta-se ao "amigo" de Benjamin e quer saber dele o que pensa sobre os rumos da economia. Chance nada sabe de economia, mas Benjamin, que conhecera (e aprovara) a "análise" de Chance – que comparava as coisas do mundo com a natureza e seus cuidados[5] – diz ao presidente que "Gardiner" tem sua própria "leitura". Chance então, sensibilizado pela metáfora da "natureza" feita por Benjamin, olha para o presidente e faz uma analogia entre o crescimento da economia e as estações do ano: que existiam períodos para plantar e cuidar, e outros de colher os "frutos". Benjamin toma essa analogia como um "grande conselho" ao presidente. Este fica pensativo, mas parece acatar o "conselho". Despede-se do amigo empresário e de Chance. Ao sair da biblioteca, reúne-se com sua equipe e pede aos seus membros que descubram a identidade e informações sobre o tal Chance "Gardiner".

O que extraímos desta cena? Sua provocação em relação ao nosso olhar e experiência numa sociedade fortemente audiovisual. A nós é oferecida a possibilidade de ver esta cena e (intrigados ou não) a acharmos engraçada ou até mesmo patética. Como um presidente da República (nos Estados Unidos!) pode se tornar alvo tão fácil de um sujeito "ignorante" e "ingênuo" como Chance? Perder tanto tempo procurando informações (o mais das vezes, desencontradas e dignas de riso) sobre um homem a quem se dizia (e acreditava ser) o "braço direito" de Benjamin Rand?

Contudo, é a narrativa ficcional da película que gera em nós este sentimento de estarmos diante do "real" e podermos (aparentemente) "julgá-lo"! É como se nós pudéssemos, "de fora", atribuirmos ao "outro" o motivo de riso ou escárnio por não perceber a "armadilha" em que se viu envolvido. A mesma ficcionalidade da narrativa, porém, nos devolve ao "real" lugar de onde (talvez) nunca saímos, isto é, somos os "filhos diletos" das imagens e representações as quais zombamos! Se o presidente ou Benjamin acreditam em Chance (naquilo que diz, ou melhor, que dizem dele), por que a nós seria oferecida a "dádiva" de não

5 Para nós, existe uma grande semelhança entre Chance e o personagem Marcovaldo. Neste sentido, vale a pena ler: CALVINO, Ítalo. *Marcovaldo ou as estações na cidade*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Em ambos, está presente uma perspectiva estética de "naturalizar" o construído, o artificial, o convencional enquanto operação de significação de mundo. Até mesmo a operação de comparar coisas do mundo com as estações do ano são similares em Marcovaldo e Chance. Mas, enquanto Marcovaldo a experimenta no domínio público da cidade, em Chance, na maioria das cenas, a experiência de "naturalização" ocorre em âmbito privado e doméstico. Uma evidência disto, talvez, seja a inserção de Chance numa sociedade marcada mais intensamente pela presença maciça da televisão e a profusão das imagens midiáticas da década de 1970. Vale lembrar que a primeira edição da obra de Calvino é de 1963, portanto, anterior ao livro de Kosinski e, mais ainda, do filme de Ashby.

sermos iludidos pelas imagens? Não acreditamos no que dizem os atores nas novelas, a ponto de fazermos comparações com a "vida real"? Ou melhor: não desejamos transformar, não poucas vezes, a "vida real" numa ficção, especialmente quando falamos de uma sociedade de "avatares" e "fakes"?

Não somos Chance. Mas, por sensibilização e/ou provocação, somos convidados a repensar as relações entre "realidade" e "ficção" na sociedade audiovisual [6].

"Além" de um mero "jardim": contexto histórico-cultural da obra fílmica

Para entendermos um pouco mais sobre esta película, torna-se relevante elaborar uma contextualização histórica e cultural, de modo a situarmos melhor as condições e as (possíveis) intenções da produção fílmica. "Muito além do jardim" foi produzido em 1979, num ano e década que bem poderíamos denominar de "videográfica", na medida em que representava não apenas o desenvolvimento das técnicas e dos equipamentos de vídeo, como também de expansão vertiginosa do consumo desta tecnologia audiovisual pelo mundo, com destaque para os aparelhos de televisão. Falando sobre o cinema – embora estendendo ao problema do vídeo – Marc Ferro[7] afirmava a consolidação de uma sociedade imagética: não apenas produtora, mas também consumidora de imagens.

Um "mundo em miniatura", parodiando Walter Benjamin, abria-se aos olhos de milhares de homens e mulheres: do recôndito dos lares às vitrines das lojas de departamento, a tela catódica bombardeava cotidianamente de conteúdos – propagandas comerciais, disputas políticas, programas de auditório, filmes, seriados, guerras, esportes, desenhos animados, telejornais etc. – que mais pareciam informar (e entreter) do que (con)formar as consciências, os comportamentos e as ações humanas.

Falamos de um contexto "videográfico"[8], pois, na década de 1970, foram produzidos e lançados comercialmente os primeiros videocassetes disponíveis no mercado para um amplo

6 Não temos a intenção de defender a diluição completa das fronteiras entre ficção e real, mas chamarmos atenção para a evidência histórica de que, numa sociedade audiovisual (ou videográfica), torna-se um desafio teórico e metodológico aos historiadores refletir criticamente sobre os "deslocamentos" ou os "movimentos" das fronteiras, de modo a saber distinguir (sem abdicar do diálogo profícuo entre) realidade e ficcionalidade em diversos textos, sejam eles "científicos", "literários" ou mesmo "cinematográficos". Sobre esta importante questão, ver: DEWULF, Jeroen. E se toda história fosse ficção? Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história In: *Actas do Colóquio Internacional "Literatura e História"*. Porto, 2004, vol. 1, pp. 207-212.

7 FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010. Ver o capítulo "O Império da imagem" (pp. 09-14).

8 Para Philipe Dubois, a "videografia" corresponde a um fenômeno intersemiótico – posto que integraria todos os meios pelo fato de incorporar diversas formas de linguagem – marcado pela ambigüidade

espectro de consumidores. Ao lado desta nova mercadoria-fetiche, a presença maciça de televisores em lares das famílias das mais diferentes classes sociais. Nos Estados Unidos, onde o filme foi rodado, isto ficaria bastante explícito. Juntos, televisão e videocassete tornar-se-iam na década seguinte (anos 1980) o que muitos chamariam de "mania" da época. Porém, na década de 1970 já apontavam para o apelo "televisual" como meio de levar mensagens aos telespectadores.

Mas não basta situar as mudanças tecnológicas e sua inserção no mercado de consumo de massa. É preciso também apresentar alguns "fatos" e contextos históricos do período de forte apelo midiático. Na sociedade norte-americana, por exemplo, poderíamos citar o exemplo bastante conhecido do caso "Watergate", que envolveu diretamente o então Presidente Richard Nixon em crime de corrupção e fraude eleitoral contra o Comitê-Sede do Partido Democrata (eleições presidenciais de 1972) e que acabou por culminar com a renúncia do político republicano. Ou as eleições de 1980, que levaram o astro do cinema e televisão, Ronald Reagan, à Presidência da República.

No cenário internacional, as crises do Petróleo (1973 e 1979), a Revolução Iraniana de 1979, e, no mesmo ano, a ocupação militar do Afeganistão pelas tropas da União Soviética. Ambos fartamente noticiados pelos telejornais da época, em especial nas emissoras de TV norte-americanas. Num contexto histórico de declínio da "Guerra Fria", mas em clima de sensacionalismo midiático, muitos americanos (conservadores) criticaram a postura anti-bélica do governo de Jimmy Carter – cujo ato "nobre" foi o de boicotar os Jogos Olímpicos de 1980, disputados em Moscou. Por fim, e não menos importante, um período de recessão econômica nos EUA e no Ocidente. [9]

Chance "Garden" talvez não se interessasse muito por estes "fatos" noticiados pela televisão. Mas não importa: a televisão "fabrica" seus "heróis" ou "vilões". Mais: não apenas fabrica, como os torna "produtos" sedutores ou palatáveis a quem lhes interessa (ou parece interessar) – no caso, aos poderosos homens que circundam o Presidente que "interpretam" Chance como um sucessor (lembrando que, no filme, estávamos às vésperas das eleições).

Evidentemente, é preciso enxergar a mídia como uma poderosa instituição (real e imaginária) da sociedade capitalista jamais dissociada dos jogos e disputas nas esferas políticas, econômicas, sociais e/ou culturais. Mas, se a "gramática" utilizada por Chance

---

inerente ao processo de produção e reprodução do vídeo uma vez que pendula "entre a ordem da arte e da comunicação, entre a esfera artística e midiática". Ver: DUBOIS, Philipe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

9 HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*: o breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

provinha dos conteúdos informativos veiculados pela TV, não menos importante fora as maneiras pelas quais ele "usou-a" (ainda que não conscientemente) em seus diálogos com a empregada, os jovens negros, Benjamin Rand, Eve ou mesmo com o Presidente. No entanto, o que nos interessa foram os "usos" [10] que os demais personagens fizeram de comportamentos e atitudes de Chance: suas comparações entre cuidar de um jardim e governar um país ou a reprodução de gestos e movimentos na televisão (como o filme em que um casal se beija) eram vistos, interpretados e ressignificados pelos outros enquanto momentos de "sabedoria".

Transpondo para o contexto da época, o filme estava, de algum modo, tecendo uma dura crítica aos "videólatras" que acreditavam (acreditam?) em tudo o que se diz (ou se "fabrica") nas telas da TV (atualmente, na internet e redes sociais). Nem tudo é o que parece (aliás... o que é "real"?). Pelo contrário: quase tudo é "jogo de aparências"! Embora estivesse no "jogo", Chance era (?) o único que o jogava sem saber...

Mas será apenas uma visão de mundo do filme? Cremos que não. Por esta razão, faremos a seguir uma análise literária de "Being There" (Jerze Kosinski) pelo viés da estética e da semiótica para aprofundar várias das questões postuladas aqui.

"Muito além" do filme: Jerzy Kosinski e análise literária

A análise do intelectual deve se atentar como diria Edward Said[11] em uma dupla ênfase, seja ela sobre o foco a ser estudado de forma intensa e também o que isso nos diz de nossa sociedade humana. Vamos perpassar em nossa análise pela questão da representação da realidade pela literatura e por conseguinte a produção fílmica. Para tanto nosso conhecimento da interpretação da realidade representada de Aristóteles, o apontamento da reflexão sobre a mímesis renascentista da dupla realidade de Arbogast Schmitt e a ressignificação contemporânea da mímesis de Auerbach/Ricoeur (como base para as obras artísticas) estarão em nosso método inquiridor[12]. Nesse sentido, citamos a reflexão de Érico Fumero de Oliveira sobre o estilo de compreensão ricoeuriana de mímesis:

---

10 O problema dos "usos" (e "consumos") de imagens enquanto prática sociocultural e parte da operação de ressignificação de mundo, está ancorado nas reflexões teóricas de: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Tradução de Efrahim Alves. 3ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

11 SAID, Edward W. *Representações do intelectual:* as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.120-121.

12 ARISTÓTELES. Arte Poética. In: *Arte Retórica e Arte Poética***.** Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959. SCHMITT, Arbogast. *Mímesis* em Aristóteles e nos comentários da Poética no Renascimento: da mudança do pensamento sobre a imitação da natureza no começo dos tempos modernos. In: LIMA, Luiz Costa (organização). Mímesis e a reflexão contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.137-189. AUERBACH, Erich. *Mímesis:* a representação da realidade na Literatura Ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009. OLIVEIRA, Érico Fumero de. A Herança Aristotélica

> Para Ricoeur essa expressão aristotélica [mímesis] pode ser traduzida imitação da natureza; ela tem por função distinguir, tanto quanto coordenar o fazer humano e a produção natural, pois o poema imita as ações humanas "[...] ou coisas que eram ou são efetivamente, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser". (1460b 7-11). Uma série de possibilidades é, desse modo, preservada. Ricoeur compreende então que o mesmo filósofo tenha escrito que "[...] o poeta é poeta pela mimesis". (1451b 28-29; 1447b 1-5) e que "[...] o enredo é imitação das ações". (1454a 4); (...) A realidade continua a ser uma referência, sem jamais tornar-se uma determinação"[13].

Essa não determinação total da realidade que abre espaço para a representação debate elementos que poderiam estar no silêncio e dentro da subjetividade. A perspectiva mimética ricoeuriana – que pode parecer próxima a de Hayden White – defende a linha de separação entre a história e a ficção e lembrando que a ficção pode ou não demonstrar resquícios de eventos passados. Segundo Bruno Mendes:

> Ricoeur declara que um dos perigos da teoria whiteana é o apagamento da fronteira entre história e ficção. Especialmente ao enfatizar os procedimentos retóricos, a tropologia corre o risco de encobrir a intencionalidade que atravessa o discurso histórico na direção dos acontecimentos. A despeito de uma certa determinação tropológica, não se deve esquecer a coerção que os eventos passados exercem sobre o discurso através dos documentos. Há uma pressão que demanda uma retificação sem fim da escrita histórica, de tal forma que ela esteja em conformidade com a documentação conhecida sobre o tema[14].

Como vimos, a lúcida análise ricoeuriana respeita os espaços entre a história e a ficção. A pesquisa histórica deve ser incessante levando em conta os documentos e a intencionalidade ou (não) por detrás deles. Tal pensamento contribui para os estudos sobre arte, literatura e cinema dentro do âmbito da disciplina da História. Ao contrário do afirmava Keith Jenkins ao desejar implodir a disciplina histórica em favor de uma generalizante narrativa[15]. Corrobora para a nossa explanação a assertiva de José Costa D'Assunção Barros:

---

da *Poética* e da *Retórica* na obra *A Metáfora Viva* de Paul Ricoeur. In: LEONHARDT, Ruth Rieth; CORÁ, Elsio José. *O Legado de Ricoeur.* Guarapuava: Unicentro, 2011, p.211-241. DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama:* reflexões sobre o tempo e a história. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

13 OLIVEIRA, Érico Fumero de. A Herança Aristotélica da *Poética* e da *Retórica* na obra *A Metáfora Viva* de Paul Ricoeur. In: LEONHARDT, Ruth Rieth; CORÁ, Elsio José. *O Legado de Ricoeur.* Guarapuava: Unicentro, 2011, p.237-238.

14 MENDES, Bruno. *A representância do passado histórico em Paul Ricoeur. Linguagem, Narrativa e Verdade.* Dissertação de mestrado em História. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 116-117.

15 JENKINS, Keith. *A História Refigurada:* novas reflexões sobre uma antiga disciplina. Tradução de Roberto Cataldo Costa. São Paulo: Contexto, 2014, p. 9-50.

> A reescrita constante da História, expressa através da acumulação sem fim de inúmeras obras historiográficas sobre um mesmo tema, é, de certo modo, uma constatação incontornável e instantânea para qualquer historiador que, na era digital, tem na própria Internet a possibilidade de contemplar a imensa variedade de interpretações e pontos de vista sobre cada um dos diversos problemas historiográficos. Não há como negar que historiadores diferentes, ao visitarem os mesmos conjuntos históricos para examinar os mesmos acontecimentos, ainda assim produzirão necessariamente relatos e análises bem distintos, por vezes antagônicos entre si[16].

A verdade não é sinônimo direto de verossimilhança, pois essa (a verossimilhança) é também um dos elementos da busca pela perfeição na ficção. Para o historiador, diferentemente do artista, o cuidado com o manuseio das fontes, a intencionalidade e o cruzamento de dados levam a inúmeras problematizações. Para o artista o caminho para demonstração das ações é livre da rígida busca pelas fontes e do pesadelo do anacronismo. Entretanto, assim mesmo, o pintor, o literato e o cineasta podem basearem-se em fontes e optarem por seguirem os passos dos historiadores ou não. É justamente nesse ínterim que a mímesis pode ser uma estratégia de identificação da representação de uma certa realidade do passado histórico, como Barros sinaliza: "a (narrativa), embora apoiada em referências reais, deverá ser claramente assumida como uma construção do historiador (na verdade uma construção também do leitor), uma vez que a intriga já se coloca desde o princípio como imitação criadora: representação construída pelo sujeito"[17]; ou seja, a narrativa não é apenas uma interpretação mas sim uma reflexão crítica daquele que emana o conhecimento e do seu receptor. Enfim, como sinaliza Tzvetan Todorov, a ficção também tem um poder de *convencimento* da verdade[18]; e para isso é apenas voltar nossos olhos, como diria Paul Veyne, aos gregos do passado que primeiro acreditaram em seus mitos para realizarem depois seus feitos na história[19].

Para se compreender nossa análise observamos a influência da literatura russa na escrita de Jerzy Kosinski através do escritor Fiódor Dostoiévski (1821-1881) que defendeu o existencialismo na literatura romântica de "O idiota" e que esta obra dialoga com a narrativa trágica balzaquiana de "Madame Bovary": tendo o final trágico para a personagem de Nastácia

16 BARROS, José Costa D'Assunção. Verdade e História: arqueologia de uma relação. *Cadernos IHU.* ano 12, n. 212, vol. 12, p. 4, 2014.

17 BARROS, José Costa D'Assunção. Paul Ricoeur e a Narrativa Histórica. *História, imagem e narrativas.* n.12, p. 15, abril/2011.

18 TODOROV, Tzvetan. *The Morals of History.* Translated by Alyson Waters. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 88-89.

19 VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação constituinte.* Tradução de Horácio González e Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.55.

Filíppovna e para o estúpido/idiota do Príncipe Míchkin[20]. Podemos sentir que o personagem central de Jerzy Kosinski caminha quixotescamente para um mesmo final trágico de uma absorção da sua imagem fora do real. Destarte, em nosso caso iremos primeiro analisar a obra literária **"Being There" de Jerzy Kosinski (1971)** num sentido autográfico e depois a sua versão fílmica num sentido alográfico – repetição com outro sentido (buscando, conforme Jacques Aumont defende, sua *utilidade crítica para a história*)[21].

Vamos compreender como a mímesis artística que atingiu a ideia de filme "Muito além do jardim" (1979), direção de Hal Ashby, roteirista Jerzy Kosinski, iniciou-se com o livro que inspirou o roteiro, ou melhor falando, o livro que deu origem a produção (aqui podemos sinalizar a ideia de intencionalidade por parte do autor)[22]: "Being There" (ou O Vidiota na tradução em língua portuguesa) de Jerzy Kosinski. No "Posfácio", Xico Sá sinaliza a importância de ser ler a obra /roteiro (1971) antes de ver o filme:

> O personagem de Being There, aqui traduzido para O vidiota, ganhou a pele de Peter Sellers, no filme Muito além do jardim, do diretor Hal Ashby, de 1979. Mas atenção: leia o livro antes de ver a fita, como é recomendável no caso de todas as adaptações. O Chance de Kosinski é uma criatura mais comovente pela sua irrealidade cotidiana, falta de manha e de astúcia; na figura de Sellers esse desamparo é menos importante, o protagonsita tem uma queda mais para a criancice que acompanha os passos do adulto[23].

Lembremos que os filmes dos anos 70 nos Estados Unidos estavam interessados em explorar a psicologia dos personagens, algo não dado atenção até aquele momento nas produções fílmicas em Hollywood. Já na virada para os anos 80, os filmes voltaram para a sua produção de entretenimento. Podemos indicar que o nosso filme está entre esses dois movimentos, o da busca pelo inconsciente do personagem (por isso a escolha do roteiro de

---

20 DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota.* Trad. de José Geraldo Vieira. São Paulo: Martin Claret, 2015, p.104-105, 132-144, 735-774.

21 JOST, François. O autor nas suas obras. In: SERAFIM, José Francisco. *Autor e autoria no cinema e na televisão.* Salvador: EDUFBA, 2009, pp. 11-31. AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas.* Trad. de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004, p.7-14; AUMONT, Jacques. *A imagem.* Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993, p. 13-16; AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema.* Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003, p. 68-69. Ver também: BAZIN, André. *O Cinema.* Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

22 COMPAGNON, Antonie. O Autor. In: *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 1999, pp. 47-96.

23 SÁ, Xico. Posfácio. In: KOSINSKI, Jerzy. *O vidiota*. Trad. de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 105-106.

Kosinski) e do impulso da produção de entretenimento em grande escala (explicação do estilo de comédia escolhido)[24].

Jerzy Kosinski nasceu em Lodz (Polônia) em 1933 e mudou-se para os Estados Unidos em 1957 (naturalizou-se americano em 1965). Formado Mestre em História e Ciências Sociais pela Universidade de Lodz e com uma bolsa de estudos da Fundação Ford continuou suas pesquisas de pós-graduação na Academia Polonesa de Ciências (em Varsóvia) e na Universidade de Columbia em Nova York. Ganhador de prêmios internacionais na área de literatura, lançou cerca de dez livros, teve exposições de arte fotográfica elogiadas e foi ator. Viveu uma vida intensa e morreu (cometeu suicídio) em Nova York em 1991. A sua obra mais famosa foi "Being There" de 1971 da qual analisaremos algumas passagens para compará-las com o filme de 79. Podemos inferir que Kosinski trabalhou em seu subtexto literário com uma trama trágica cômica quixotesca, com um olhar inocente e dramático para a influencia de "O idiota" de Dostoieviski e dialogou com preocupações da presença vigilante midiática criticada por George Orwell.

Como Xico Sá aponta sobre a personagem central do livro/roteiro, Chance: "Um homem parado, que mimetiza o mundo vegetal e parece ter a propriedade de clorofilar-se, esverdear-se de tão ... comum, homem que se confunde com a paisagem"[25]. E que "não se trata de alienado comum, muito menos de um infeliz qualquer. A loucura, a doideira, é maior, são maiores. Até do que ele mesmo"[26]. A narrativa intrigante de Kosinski nos leva a um questionamento da realidade, pois Chance é único e mimetiza, como Sá aponta, apenas a natureza pura, não a dos homens em sociedade. Como Chance não conviveu em grupo e viveu

[24] Verificar em: ANDRADE, Rosane. *Fotografia e antropologia:* olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade, EDUC, 2002. ANDREW, James Dudely. *As principais teorias do cinema:* uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. BUENO, André. A educação pela imagem & outras miragens. In: *Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade.* Rio de Janeiro: Graphia, 2002, pp. 15-39. BURCH, Noël. Temas de não-ficção. In: *Praxis do Cinema.* Trad. de Nuno Júdice e Cabral Martins. Lisboa: Editorial Estampa, 1973, p. 185-196. COSTA, Antonio. *Compreender o cinema.* Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003. FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Literatura e Cinema: intersecções. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea.* N. 37, p.13-26, 2011.

[25] SÁ, Xico. Posfácio. In: KOSINSKI, Jerzy. *O vidiota.* Trad. de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 103. Nesse sentido segundo Bakhtin: "O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetal, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra". BAKHTIN, Mikhail. O plurilinguismo no romance. In: *Questões de Literatura e de Estética:* a teoria do romance. São Paulo: Editora Unesp, 1998, pp.118-119.

[26] SÁ, Xico. Posfácio. In: KOSINSKI, Jerzy. *O vidiota.* Trad. de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 104.

como jardineiro dentro da casa de seu patrão em absoluta ignorância (pois nem mesmo tinha documentos) seu referencial de "realidade" era a imagem produzida pela televisão. Ou seja, Chance tem por guia habitual os programas de televisão e a ideia maquiada de realidade. Quando se torna "Chauncey Gardiner" por um momento em falso ao responder o seu nome (Gardener entendido como o sobrenome Gardiner) para a Sra. Rand (a qual irá se apaixonar por ele por ser um homem misterioso e despertar nela mesma, não a partir da iniciativa dele, a valorização da mulher) que havia o envolvido num acidente, pôde se tornar um homem mimetizado inspirado pela televisão. Ao ponto de se envolver na trama e conhecer o Presidente dos Estados Unidos (será Richard Nixon?, que governou de 1969-1974, e que lutou contra uma forte inflação e vinte anos depois estava envolvido nos escândalos de corrupção de Watergate); veremos um ponto desse encontro na narrativa:

> [Presidente] – E o senhor, Sr. Gardiner, que acha desta fase ruim no mundo das finanças?
> Chance se encolheu. Sentiu as raízes dos seus pensamentos serem subitamente arrancadas da terra úmida e impelidas, todas emaranhadas, para uma atmosfera hostil. Fitou o tapete. Finalmente, falou:
> [Chance] – Num jardim há a estação do cultivo. Há a primavera e o verão, mas também o outono e o inverno. E depois, de novo a primavera e o verão. Enquanto as raízes não forem arrancadas, está tudo bem e terminará bem[27].

A resposta de Chance foi vista pelos personagens da trama como o uso de uma "filosofia prática", porém nós os leitores/expectadores sabemos que era uma resposta sobre o referencial de mundo único que ele possuía. Na obra isso aparece com tom angustiante, dramático...enquanto no filme é usado como cena cômica apenas. Conforme Kosinski indica: "Chance não poderia imaginar as implicações do seu aparecimento na TV. Desejava se ver reduzido ao tamanho da tela; desejava se tornar uma imagem, residir no interior do aparelho"[28]. Ora, Chance (uma personagem) gostaria de ser um "outro" no interior do resultado da indústria televisiva. Não teria como Chance mimetizar a "realidade da sociedade", mas o resultado desejado por ela apenas... Não o real, apenas o imaginário do social[29]. É por ele que Chance é fascinado.

Em outro momento Chance "sente" fazer parte da máquina televisiva, sem presença do real mas com a ficção em produção ativa, num sentido de "1984" de George Orwell, onde tudo é controlado pela mídia. Assim verificamos nessa reflexão de Chance:

---

27 KOSINSKI, Jerzy. *O vidiota.* Trad. de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 44.
28 KOSINSKI, Jerzy. *O vidiota.* Trad. de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 49.
29 BHABHA, Homi K. Interrogando a identidade. Frantz Fanon e a Prerrogativa Pós-Colonial. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, pp.70-104.

> Chance ligou a TV. Ficou imaginando se alguém se modificava antes ou depois de aparecer na tela. E ele, se modificaria para sempre ou apenas durante o tempo em que aparecesse? Terminado o programa, que parte de si mesmo ficaria para trás? Será que depois do programa haveria dois Chances, um que assistia TV e outro que aparecia na tela?[30].

Em um momento mais a frente o personagem de Chance passivamente assiste ao descobrimento de si da Sra. Rand, mas ela acredita ser ele o agente da transformação. Mas Chance apenas é um simulacro de desejos e que passivamente vê a Sra. Rand (Elizabeth Eve) desabrochar-se sexualmente. O autor Kosinski demonstra a sua sensibilidade com o feminino quando compara com a passividade do masculino representado por Chance. Acompanhamos o seguinte trecho:

> [Sra. Rand/EE] – Meu querido ... você desencadeia as minhas necessidades: o desejo flui de dentro de mim, e quando você me olha, a minha paixão o dissolve. Você me liberta. Eu me revelo a mim mesma, me esgoto e me purifico[31].

Na produção fílmica as três passagens acima são resolvidas de formas diferentes. 1) No caso do encontro com o Presidente na obra escrita há um encantamento deste por Chance com sua filosofia das estações enquanto que no filme há uma certa desconfiança – acima do encantamento – do Presidente pelo protagonista. Lembremos que há o encantamento do político russo também pelo personagem de Chance (no obra ele pergunta se Chance também gosta de Dostoiévski – referência direta à obra "O idiota" do autor, mas foi um ato retirado no filme, uma pena...). Esse encontro de Chance com o Presidente é fundamental no enredo do livro, uma pena a obra fílmica não ter explorado mais esse encantamento. Diga-se de passagem que o filme apenas em alguns momentos lembra o ritmo da narrativa escrita que é mais profunda e sensível. 2) No segundo momento de Sellers na televisão também difere da obra, enquanto na obra sentimos a inserção de Chance no mundo que ele tanto dedica atenção, no filme por sua vez, apenas apresenta-se uma passagem do personagem, sem muita dedicação ao caso. Esse momento é fundamental no livro, já que é a hora de Chance mergulhar no mundo que ama e conhece, o da ficção. Por isso o filme tenta adaptar esse sentido, por exemplo, quando é entoada a música com referência ao filme de Stanley Kubrick "2001 - Uma odisséia no Espaço" (do ano icônico de 1968), é a saída estratégica e representacional de

30 KOSINSKI, Jerzy. *O vidiota.* Trad.de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 49.
31 KOSINSKI, Jerzy. *O vidiota.* Trad. de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 87.

Chance de seu mundo para a vida em sociedade da qual ele desconhece (literalmente um outro mundo). Mas no filme não é aprofundado esse choque realidade/ficção como no livro/roteiro. 3) Na terceira passagem, o encontro entre Chance e Eve, no filme ele é totalmente levado pela comédia fílmica, enquanto que na obra literária é de extrema sensibilidade pelo direito feminino; no filme, Eve parece até estúpida em sua ação sensual, enquanto que na literatura ela aparece como figura a ser exaltada da liberdade sexual. Enfim, há duas produções, a literária (mais profunda e ligada a uma ideia original de Kosinski) e uma segunda a cinematográfica (com o objetivo da divulgação dessa ideia e um elogio reinterpretado pela direção, roteiristas, atores e agentes patrocinadores). Ambas as produções são válidas e representam bem o início e fim de uma década, a dos anos 70 nos Estados Unidos, uma época de questionamentos políticos e do impulso de uma cultura de massa da televisão que logo se transformaria no que nós somos hoje, uma cultura conectada via agora pela internet. Por isso somos tão próximos de Chance nesse aspecto da dedicação de muito de nosso tempo ao contato virtual e não real. Afinal, o que é mais importante: a paz da sabedoria das pequenas coisas da vida ou a ignorância sobre o que consideramos irrelevante?

Pois bem, Kosinski se utiliza de uma técnica de análise mimética baseada na realidade conforme já apontado por Auerbach (a literatura como resultado do olhar sobre a realidade) e Ricoeur (em que a ação mimética é a própria vida), mas avança e problematiza a ficção e a realidade quando coloca o personagem central da trama optando pela ficção num final trágico. Ao mesmo tempo quixotesco a narrativa – que também lembra a do louco Príncipe Míchkin dentro da busca existencialista de Dostoiévski – faz uma reflexão crítica ao nosso comportamento humano de sempre buscar um ideal de vida fora do real, ou seja, no âmbito da livre expressão da ficção[32]. Por isso, cabe ao historiador, como fora também Kosinski, num sentido haydeano de poetizar a narrativa do historiador; assim analisar os fatos da realidade e problematizá-los como apontou Barros, seja através de uma narrativa de estilo histórica e/ou literário.

[32] Verificar em: FRÉMAUX, Thierry. *Autocromos:* Lumière, o tempo da cor. Trad. de Haci Maria Longhi Farina. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2009.GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo.* Lisboa: Edições 70, 1987. KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos de 1960-70.* Tese de Doutorado em História. Curitiba: PPGHIS UFPR, 2008. KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia* - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. de Ivone C. B. Bauru, SP: EDUSC, 2001.MACEDO, José Rivair; MONGELLI, L. M. (Organizadores). *A Idade Média no Cinema.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema:* antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. ABRUZZESE, Alberto. Cinema e romance: do visível ao sensível. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance.* São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.919-948. Vide Abruzzese, lembrando a ideia de reprodutibilidade técnica de W. Benjamin: "O cinema foi a tecnologia criada pelo mercado para poder atender externamente aos processos mentais dos indivíduos" (p.932).