

## CORRESPONDÊNCIAS

Visconde de Mauá, fevereiro de 1989.

Teresa Pires Vara

1. Cheguei aqui exausta. Nunca demorei tanto tempo numa viagem que parecia não ter fim. Era difícil reconhecer a paisagem. O Paraíba tinha transbordado todas as margens, uma neblina densa cobria a estrada, o trânsito lento, quase parava, eu só percebia as luzes vermelhas na traseira dos carros. Eu não acreditava que pudesse atravessar; no trecho de terra batida, aproveitei uma caravana de carros que subia a serra e segui em frente, a passo de tartaruga, como quem refaz um caminho intratável, a estrada lavada, pedras expostas que a chuva afiava. Me lembrava outras viagens de barro lamacento, intransitável. Era uma aventura nova para mim, eu tinha a impressão que o carro ficava patinando no mesmo lugar de sempre, de repente dava um solavanco e ele desatolava, a procura de um lugar mais seguro na estrada. O que era raro, porque nesses dias de chuva seguida, sobrava pouco da estrada pacata de antigamente.

Quando cheguei em casa pensei que não era capaz de juntar de novo as partes do corpo desmontado, eram pernas, braços, mãos, misturados com sacolas de verduras, legumes, frutas e compras do super-mercado. Fechei a porteira do quintal e respitei aliviada. Mauá era o meu aconchego, eu vinha de longe tratar as feridas que não cicatrizavam. Fui juntando uma por uma, as sacolas, os braços, as pernas, as caçarolas, o coração apertado entre cabides, guardanapos de papel e um porta-retrato.

2. Passei uma semana me recompondo daquela viagem inusitada, cuidei dos canteiros de verduras que eu havia plantado no começo do ano. Ultimamente eu procurava entender melhor essa convivência afetiva dos contrários, essa relação oculta, subterrânea entre os seres e as coisas. Um plural sem igualdade, sem in-diferença na teoria de Roland Barthes: a escarola, a cebolinha, o manjerição se davam em canteiro de flores? Era uma experiência

nova para mim, eu não entendia muito de hortas e jardins, mas gostava de experimentar essa alquimia das cores. Quando cheguei em casa fiquei pasma. As formigas tinham devastado tudo, até o adubo orgânico que eu preparava com as sobras da cozinha, dos legumes e das frutas. A roseira ressequida, num silêncio mudo. Lá se ia o abstrato da teoria, devorada numa correição de formigas. Ao contrário das flores, a escarola, o manjerição e a cebolinha se mantinham inalteradas; o cheiro forte do manjerição afastava as formigas.

Do outro lado do rio os ipês amarelos e as quaresmeiras antecipavam a chegada do outono. Um cheiro forte de jatobá entrava pela casa a dentro reacendendo outras sensações que ficavam em suspenso, aguardando a estação nova que chegava. Era Babette que voltava. Eu esperava por esse momento em que ela me tomava pelas mãos e me levava.

3. Eu tinha um paciente difícil na clínica ele havia interrompido um trabalho de anos; estava interessado num projeto de vida que começou com a mudança de casa. Não sei o que ocorreu depois disso; a impressão que me ficou foi de quem fechou as janelas, as portas, tapou os buracos da parede, calafetou a janela envidraçada. Ninguém tinha acesso àquele mundo impenetrável. Confesso que no início procurei entender as razões da mudança; a casa era a intimidade das pessoas. Revelava. Às vezes era difícil conviver com a transparência da casa. Depois reparei que era essa mesma intimidade que afastava as pessoas. Isolava.

Muitos anos mais tarde fui visitar aquela casa impenetrável. Atravessei o portão, o jardim fronteiro, a porta da casa; me deparei com ele brincando com as crianças no pé da escada. Uma foto de mulher na parede, completava o quadro.

4. Só agora te escrevo, aproveito para enviar esse texto incompleto, ainda sob o impacto do nosso último encontro na quarta-feira de cinzas. Saturno não dava tréguas, me desafiava. O filme deve ter outras leituras, provavelmente, fica faltando a parte final que você ficou de me mandar.

Recebi o livro de Karen Blixen que você me enviou pelo correio (*Le diner de Babette*), eu já conhecia o anterior, (*La ferme africaine*) que inspirou um outro filme, "Entre dois amores", na versão para o português; este, é um livro autobiográfico, onde já se percebe a força da escritora, o seu poder de encantar os amantes com suas histórias: *Le diner de Babette* é um texto mais complexo, embora extremamente simples do ponto de vista do enredo; é essa simplicidade que atrai, mas é visível o caráter alegórico do texto, a multiplicidade de leituras que ele cria.

O livro ajuda a entender melhor o filme, a transposição do discurso feminino para a linguagem do cinema, o seu poder de iluminar o texto de Karen Blixen extrair o som e o sentido, o colorido. Vou falar um pouco sobre isso, no ensaio, sobre a plasticidade da imagem, o seu poder de milagre, o poder de desencadear outras cenas, outros filmes gravados na lembrança, no imaginário, no inconsciente. Esse, talvez, o caráter desconcertante do filme, a sua força, capaz de deslocar o leitor e a leitura para outras cenas, outros espaços, países imaginários que nunca existiram; a dificuldade maior talvez seja essa, a de incorporar no ensaio esse deslocamento no tempo e no espaço, essa visão descentrada, fora do lugar, fora de foco, a fenda aberta no discurso da crítica, atravessar o sentido, tornar significante o significado perdido.

Esse texto é o lado do inexplicável, tem a ver com a coisa oculta, vaga, tentar explicar isso é acabar com o encanto, a graça. Prefiro continuar encantada. Os nossos encontros têm esse lado mágico, fantástico, espécie de armadilha fascinante, fábrica de visões, fantasias, fantasmas. Passei essa semana tentando entender esse jogo irrefletido de múltiplos espelhos, suporte do imaginário, da criação poética, dos nossos encontros na tua sala. A terapia de namoro com a poesia, mas não se mostrava.

Não sei ainda explicar as relações, mas o filme me lembrava o "Nuda veritas" de Gustav Klimt, a nova versão de Palas<sup>1</sup>, a partir da qual o tipo feminino angelical desaparece completamente e todo seu potencial de prazer e dor, de vida e morte se revela e com ela a força regeneradora e enigmática da mulher. Esse é um aspecto que não desenvolvi no texto. O que me fica é a imagem de Palas. Com símbolos primaveris nos pés, Palas ergue um espelho vazio para o homem moderno; como Palas de Klimt, o filme ergue um espelho vazio para o público, para que ele veja o próprio rosto. Um novo semblante. Como o espelho estava virado para mim, pude ver o outro lado de mim que me faltava. O filme me revelava: metade sol, metade lua, entrava pela janela a dentro e me iluminava em technicolor.

#### **EM TECNICOLOR** (de Karen Blixen - O jantar de Babette)

5. O filme me intrigava. Babette não voltava prá Paris, como eu esperava. Ela ficava, ficou para comemorar o aniversário do pastor e oferecer um jantar aos amigos que a receberam como refugiada de guerra. Um jantar em ação de graças, tipicamente francês.

---

1 Gustav Klimt: "Pintura e crise do ego liberal", in Carl E. Schorske, *Viena Fin de Siècle*, p. 215.

Com o prêmio inesperado da loteria (10 mil francos) encomendou o serviço de mesa: os talheres, a porcelana, os candelabros, os cristais, a toalha de linho adamascado, os vinhos, o champagne, o licor ( o Clos Vougeot 1846, o Amontillado, o Veuve Clicquot, 1860) os queijos, de variado tipo e tamanho, as frutas tropicais que, em Paris, chegavam provavelmente de Marrocos. O "menu" seguia à risca o ritual da cozinha francesa: as entradas (Blinis Demidoff), o peixe (Potage à la Tortue), a ave e a massa (Caille en Sarcophage) a salada de endívia com nozes, a sobremesa (Baba au Rhum) as frutas, os queijos, o café e o licor.

Babette preparou o jantar com o requinte de cozinha francesa que ela conhecia de sobra; a cada gole de vinho que ela experimentava, a vida de Paris voltava à lembrança, como alguém que ela reencontrava depois de uma ausência de anos; em meio aos afazeres, ela experimentava de novo o gosto do vinho, da vida que descia goela abaixo acendendo outras sensações no corpo esquecido, sem memória de nada. Babette se reencontrava naquela cozinha acanhada que só conhecia o sabor das coisas que vinham do mar e da água salgada. A cozinha agora acesa iluminava, tornava mais clara a percepção viva das coisas: o desenho da massa folhada recortada no copo, a ave talhada num golpe, a tartaruga inquieta com os rumores incertos que vinham da casa. A Baba ao Rhum esplendorosa!

Babette representava esse mundo vivo, sensível, poético, cujo sabor vinha das coisas experimentadas: o café Anglais, o teatro lírico, a vida noturna de Paris, a comida francesa, os bons vinhos, as grandes paixões, a vida clandestina na Comuna de Paris, a guerra, a fome, a perseguição política, a prisão e o exílio. Como no café Anglais, a vida de Babette se resumia à clandestinidade da cozinha e das lembranças, onde ela encantava o público com o seu poder de milagre, o poder de transformar um jantar num caso amoroso. Mãe de dois filhos, Babette era chefe de cozinha do Café Anglais, onde se reunia a vida artística e política de Paris, que a guerra decepava.

Por intermédio do amigo Achille Papin Babette encontra asilo na casa do pastor, onde permaneceu durante doze anos como refugiada de guerra; a vida na comunidade do pastor se resumia aos encontros na Igreja para exaltar as excelências da vida do espírito, a graça divina, a salvação da alma; nada que desviasse essa vida ascética, rígida, fechada, como as janelas da casa, as portas, os vestidos abotoados até o pescoço, o cabelo preso, a vida escassa. O crucifixo dependurado no peito. As notícias do mundo eram trazidas pelo comércio de peixe ou por algum visitante apaixonado como o jovem oficial Lörenz Löwenhielm e o melancólico tenor Achille Papin.

As mulheres estavam condenadas a essa vida monástica, dedicada à caridade, ao culto da igreja, de Cristo, representados pela figura do pai

pastor, que as mantinha presas, sacrificadas como codornas "en sarcophage". Ao contrário de Penélope, teciam a sua mortalha.

O filme contrapunha essas duas realidades: de um lado, a comunidade do pastor e suas ovelhas, escura, cinza, lunar, masculina parada no tempo e no espaço. Anterior a todos os tempos. Tempo de Saturno e Cronos, da vida indiferenciada, do mingau de pão e cerveja, do peixe curtido em água salgada. País onde correm o mel e o leite; de outro lado o mundo de Babette, claro, diurno, solar, feminino, sensual, múltiplo, desdobrável. (Babà, Babette, Bonne, Babà au Rhum), que transita da cozinha para a sala, da sala para o quarto, para o armazém, para o comércio de peixe. Estabelece o contacto, o contágio entre dois mundos estranhos e separados, convivendo na mesma casa, o presente e o passado, o céu e a terra, o fogo e a água; estabelece a possibilidade de trânsito, de deslocamento de um lugar para outro, de um tempo para outro tempo, de um corpo para outro corpo, análogo e semelhante. Babette é enviada, trazida pelas águas do mar em noite de tempestade.

6. *Caille en Sarcophage*. Estranho prato que parecia conter o filme na imagem; como a madelaine de Proust, trazia de volta as codornizes do banquete, úmidas de orvalho. Eu experimentava o folheado da imagem, uma por uma, a calda flambada escorrendo na borda do prato, a massa folhada leve, levíssima se desmanchando ao simples contacto dos meus dedos, as lembranças escorrendo nos meus dedos, no meu sapato; as codornas amarradas na cintura como enfeite de penas, as codornas depenadas, amolecidas em calda de leite que ela mesma prepara. O corpo retesado farejando suas presas, as lembranças farejando o corpo esquecido, tecido em malhas. Vol au Vent. Todo imaginário do ar e do fogo, da terra e da água, a força do vento, o passar das nuvens, o rugido do mar em noites de tempestade. A chuva escorrendo na janela, nos olhos de Babette, no coração dos fiéis, a pedra de gelo se desmanchando em bacia d'água.

Aquela imagem me incomodava. Tirava os móveis fora do lugar, revolvía gavetas, pilhas de armário, pacotes de cartas amarradas e um porta-retrato. Eu me sentia capturada pela imagem, presa e libertada. *Caille en Sarcophage*. Uma coisa contida dentro da outra, feito massa folhada. O corpo da ave sacrificada, o cordeiro imolado, carne e alimento. O sangue derramado, o vermelho do vinho e do sangue, a calda flambada. A toalha de linho adamacada em alto relevo. O corpo morto, ressuscitado, leve, levíssimo feito vôo de pássaro. A verticalidade da imagem, o corte, a morte, o luto, a libertação, convite ao vôo; o contraste entre a substancialidade plasmada do objeto e seu carácter amorfo, descontínuo, folheado, desdobrado ao infinito, como sucessão de fotografias de um mesmo modelo. A imobilidade ("en sarcophage") e a mobilidade da imagem,

o caráter fechado, circunscrito no círculo, o passado morto, interdito; a transubstanciação da imagem, a reverberação, o curto circuito. Uma imagem contida dentro da outra, da outra, se desdobrando ao infinito, apontando para a estrutura folheada do mito, do imaginário e do inconsciente. O gesto de partir o pão, o sangue que será derramado. "Quem comer do meu corpo e beber do meu vinho será um deles"<sup>2</sup>

Aquela imagem me afetava, acordava outras imagens, no corpo esquecido, sem memória de nada. O canto da Verônica na procissão do enterro, os santos recobertos de pano roxo, as velas todas acesas. A alegria guardada no pote, a morte, o luto, os quadros da paixão, a tristeza descerrada nos dedos. O rosto gravado no pano. O cheiro dos ramos invadindo os cantos, os armários, embrulhos esquecidos, as tábuas do assoalho se abrindo ao simples contacto dos meus joelhos. Tempo de vida escassa, a penca de banana, as fatias de pão na mesa. Teu retrato em branco e preto feito soluço de flauta. A lamparina de azeite acesa no quarto. A sobremesa pouca, mas bastava para provar o gosto do outro. A falta. A vida partilhada em penca, em flauta, a vida dividida no fundo do prato. Mistérios da paixão. Tempo de um socialismo barato, sem nunca ter lido Marx.

7. O filme é construído a partir de cortes bruscos, com base, talvez, na concepção anti-bergsoniana da duração descontínua, partida em instantes absolutos, conforme a lição de Einstein<sup>3</sup>. Daí a importância da cena, do quadro, do plano que confere ao instante o caráter dramático e o torna elemento temporal essencial. É o cinema de vocação antológica feito da soma de instantes perfeitos. O que se tem diante dos olhos é um tempo reduzido que jamais escoar. Esse tempo crucial totalmente concreto e totalmente abstrato é o que Lessing chama de instante prenhe. É um gesto ou um conjunto de gestos a partir do qual se pode ler toda uma situação social<sup>4</sup>.

Uma estrutura de cortes e interrupções, uma história de perdas, de sacrifício, de vidas sacrificadas, de gestos interrompidos que calam. A morte do pai, representada pela figura do pai-pastor, a vida sacrificada de Martine e Philippa, condenadas à prisão como codornas "en sarcophage". A vida repetida dos fiéis, os amores interrompidos do jovem oficial e do melancólico tenor Achille Papin. A repetição do sacrifício de Babette, a perda dos filhos, do marido,

2 O Novo Catecismo, p. 393.

3 José Américo Mota Pessanha, "Bachelard e Monet: o olho e a mão", in *O Olhar*, p. 156.

4 Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein", in *L'obvie et l'obtus*, essais critiques, III, p. 90.

do público do café Anglais, da vida clandestina na Comuna de Paris, entre fusis, porcelanas, panelas, lustres de cristal e um porta-retrato.

Tempo de guerra, de privação, de mortes e rupturas. Tempo de vida exígua, de luto e separação. O relógio dependurado na parede lisa, a jarra d'água no quarto. Tempo de sacrifício. A morte do Pai, do Filho e do Espírito que cala. A vida sem reparação.

8. As seqüências são pesadas, cortadas abruptamente: o primeiro corte se dá com a volta ao passado, incorporando o tempo do pastor vivo, a história da comunidade do pastor, a história dos amores interrompidos de Martine e Phillipa. Uma vida de cortes, de renúncia e privação: o corte dos afetos, dos sentimentos, do amor, do canto lírico, da vida pública. A vida reduzida ao mingau de pão sem fermento, ao canto dos fiéis na igreja; nada que ameaçasse a vida monástica, rígida, dedicada ao culto da Igreja, à caridade, à vida do espírito, à salvação da alma. O primeiro corte na seqüência narrativa termina com a volta de Achille Papin, que é devolvido às águas do mar revolto.

O segundo corte se dá com a chegada de Babette debaixo de forte tempestade que descarrilha a história marcando dois tempos fortes e simultâneos que se chocam e se interpenetram: o tempo do pastor e suas ovelhas, tempo sombrio, lunar, pesado, como pedra de gelo que se carrega nas costas. Tempo de Saturno e Cronos, da vida indiferenciada, do mingau de pão sem fermento, do peixe curtido em água salgada; e o tempo de Babette, claro, vivo, solar, como pedra de gelo se desfazendo em bacia d'água.

A chegada de Babette marca um retorno no tempo, o reencontro com a vida anterior, fora do tempo e do espaço: o passado morto, cristalizado, os gestos pregados na cruz, a roupa ajustada no corpo, os punhos abotoados, o cabelo preso, o crucifixo dependurado no peito. Tempo de sacrifício, de doação, de renúncia de si para o Outro, de gestos interrompidos que falam.

Famosa cozinheira do Café Anglais, em Paris, Babette encontra asilo na comunidade do pastor, como exilada de guerra; aprende a cozinhar o mingau de pão com cerveja, aprende a língua do país que lhe salvou a vida, integra-se à vida monástica, rígida da comunidade do pastor e assume o trabalho doméstico da casa, no lugar de Martine e Philippa, durante doze anos. Tempo de vida escassa. Babette é a enviada, trazida pelas águas do mar em noite de tempestade, ela é portadora de luz, do fogo, do amor e da palavra; ao chegar à comunidade do pastor, Babette mobiliza o fogo e a água, estabelece o trânsito, o deslocamento de um lugar para outro, de um tempo para outro tempo: da cozinha para a sala, da sala para o armazém, para o comércio de peixe; possibilita o

contacto, o contágio entre dois mundos estranhos e separados, convivendo na mesma casa, o presente e o passado, o céu e a terra, o fogo e a água. Babette conhecia bem essa alquimia do mel e do chumbo, do amor e da palavra. Por isso ela ficava.

A chegada de Babette com as provisões, (o barco, a carreta farta, a tartaruga escondida na casca, as codornizes presas na gaiola, o vinho guardado nas caixas, a pedra de gelo nas costas) marca o terceiro grande corte na narrativa: o bilhete de loteria premiado (10 mil francos) e a possibilidade de realização de um desejo, o jantar em homenagem ao aniversário do pastor morto, um jantar tipicamente francês, em ação de graças. Com isso Babette resgata o tempo do Café Anglais, o tempo do jovem oficial e do melancólico tenor, resgata o presente e o passado, a vida dos afetos dos sentidos e da paixão, o universo do sonho, das lembranças do imaginário e do inconsciente; enlaça o tempo do mito e da História, a experiência vivida e a experiência lembrada. Realiza a grande Arte: o milagre do pão e do tempo, resgata o sentido erótico, mágico do alimento, o seu poder de milagre, o poder de transformar o corpo morto sacrificado, desabilitado pela significação, no corpo vivo, sensível, carne e alimento, morada dos afetos, das lembranças, do imaginário, do inconsciente; resgata a Anima do corpo no corpo que fala.

Babette instaura um outro tempo: o tempo da festa, da prodigalidade, da graça, o lugar de todas as metamorfoses, de todos os milagres. Tempo de liberdade criadora que precede e engendra a ordem, a forma, a interdição.

Ao se deslocar de Paris para Berlewaag, na Noruega (*ancienne vallée glaciaire, envahie para la mer*), Babette desloca consigo o seu mundo, os talheres, as porcelanas, os cristais, os vinhos, os queijos, as frutas cristalizadas, a cozinha francesa, o Café Anglais. Babette desarranja, tira as coisas do lugar em que elas costumavam estar, a fotografia do pastor, as cadeiras, a mesa da cozinha, agora farta, ameaçando transbordar, inundar a tela.

Como na travessia do Mar Vermelho (Ex. 14.21.), que um vento do sul ressecou o braço de mar, a chegada de Babette representa um corte abrupto no tempo e no espaço, fazendo confluir o passado e o presente, o universo do mito e da História, a experiência vivida e a experiência lembrada; a experiência no sentido estrito, que está no cerne das Correspondências de Baudelaire: a conjugação a nível da memória de conteúdos do passado individual



e do passado coletivo, possibilitando a esses dois elementos uma fusão sempre renovada<sup>5</sup>

9. O gesto de cortar o pão, o sangue que será derramado. Uma estrutura de cortes e interrupções, de gestos interrompidos que calam: o tempo cortado, reduzido ao instante, à cena teatral, ao quadro, o tempo partido, desdobrado ao infinito, a fragmentação do pão e do tempo. O olhar reduzido ao essencial. O gesto de cortar o pão, de partir o peixe; de misturar o pão e o peixe: o corte da gaivota, o corte de Babette - Silêncio, por favor! a massa folhada recortada no copo, a ave talhada num golpe, a cabeça da codorna trincada nos dentes. A imagem da dor flagrada em close, o rosto coberto com o manto. O gesto de enxugar as mãos, o suor e o pranto, o gesto de derramar o vinho no cálice, no sangue. Os gestos sacramentais.

O despojamento da imagem, do gesto, do olhar, dos personagens. O caráter despojado das cenas, dos ambientes da paisagem, contrastando com o espaço carregado dos salões, o baile, o teatro lírico, o teto, as estátuas, o D. Juan de Mozart. O canto dos fiéis, o sino da igreja, contrastando com a musicalidade sincopada da natureza: o rugido do mar, do vento, da tempestade, o corte da gaivota, o trote dos cavalos, o toque da alvorada, os gestos sincopados dos fiéis, dos talheres dos pratos. A arte pequeno burguesa do ornamento, contrastando com a vida despojada dos fiéis, reduzida ao mingau de pão sem fermento, ao peixe curtido em água salgada. O deslocamento insólito de uma cultura "nappè"<sup>6</sup>, que procura fugir da natureza por uma espécie de barroco delirante e reconstituir a natureza por um artifício sofisticado, "bizarre".

O enquadramento das cenas, das seqüências. A comunidade do pastor imobilizada no quadro, os peixes dependurados no esquadro, feito moldura, nos limites do sagrado; o deslocamento semântico da câmera em sobrevôo deslizando pelos telhados das casas, pelas chaminés, a névoa azulada densa, quase negra atravessando a cena, as seqüências. A transposição semântica de uma cena para outra, de um filme para outro filme, gravado na memória, no imaginário, no inconsciente. A iluminação, o curto-circuito. A transmutação da Última Ceia na última cena.

---

5 Walter Benjamin, "Charles Baudelaire", p. 155.

6 Roland Barthes - *Mythologies*, p. 129.

O estilo despojado e sóbrio de Gabriel Axel, ator, diretor, *metteur en scène*, o silêncio reduzido ao teatral quase palpável, como nos quadros de Veermer<sup>7</sup>

*Caille en Sarcophage* A metáfora da cisão, a tensão levada ao limite da significação, o jogo do luto, o jogo como o luto, a ambivalência da dor e da paixão, a natureza ambivalente do sacrifício, a instabilidade da significação. O minimalismo de Gabriel Axel em luta com o vitalismo erótico do ego. O corte, a morte, o luto, a reparação, convite ao voo. A morte do corpo natural (carne e alimento) e a renúncia de si para o Outro, o sentido da doação, da oferenda, do gozo ressurrecional. O sentido mágico erótico do alimento, o seu poder de milagre: o poder de transformar o corpo morto desabitado pela significação, no corpo vivo, sensível, (carne e alimento) morada dos afetos, das lembranças, do imaginário, do inconsciente. O milagre do pão e do tempo. O caminho da palavra dado ao sofrimento até o grito, a música, ao silêncio, o riso. A travessia do mar Vermelho. Tributária da perda, do luto e da sua transformação, a alegoria se inscreve na própria lógica do imaginário, ela realiza ao máximo a tensão melancólica, não só enquanto tristeza significada, mas também enquanto jubilação significativa, nostálgica, de um sentido fundamental, nutriente. Ela confere um prazer significativo ao significante perdido, um regozijo ressurrecional até a pedra, ao cadáver, afirmando-se assim como coextensiva a experiência subjacente de uma melancolia nomeada: do gozo melancólico<sup>8</sup>

10. O gesto de cortar o pão, o sangue que será derramado. Esse, o princípio de iniciação no mistério: lembrar-se d'Ele. O que se observa é o deslizamento semântico das cenas, a aproximação simultânea, como se uma remetesse para a outra, num processo contínuo de deslocamento metonímico, como flashes de uma mesma tomada. Como se uma e outra fossem ambas, incorporadas, a Última Ceia, na última cena.

Babette na cozinha, os fiéis na sala, a toalha branca estendida na mesa. A preparação: o fogo aceso na cozinha, a luz acesa nos candelabros, nos olhos dos fiéis, no coração de Martine e Philippa. A farda do general iluminada no centro da mesa, as cores do manto sagrado (o azul e o vermelho) imobilizadas no peito, a mão direita apontando para o cálice, a mão esquerda para o pão.

7 Ostrower, Faiga, "A construção do olhar", in *O Olhar*, p. 90.

8 Julia Kristeva, *Sol Negro*, depressão e melancolia, p. 99.

A bandeja de entradas distribuída em ofertório. O corpo da ave sacrificada (caille en sarcophage) que é também o corpo e o sangue de Cristo, carne e alimento. A visão do paraíso em cortes rápidos: a comida, a bebida, a vindima, o pão e o vinho, os frutos da figueira, da videira, a cabeça da tartaruga ameaçando atravessar a tela. A abundância, a prodigalidade, o excesso que passa da medida; como nas bodas de Caná em que a graça escolheu manifestar-se no próprio vinho, mais abundante que nunca.

Os fogos infernais, o sonho de Martine atravessando a cena, feito pesadelo. A superposição dos planos, da imagem, do inconsciente, uma coisa contida dentro da outra, feito massa folhada: o prazer e a dor, a abundância e a privação, o céu e a terra, o fogo e a água. Uma imagem apontando para a outra para a outra, se desdobrando na outra, ao infinito. O céu carregado de nuvens, antecipando a tormenta, a cabeça da tartaruga ameaçando rasgar a tela, se desdobrando na imagem do cordeiro e da serpente, as labaredas acesas consumindo as imagens apocalípticas e demoníacas do sonho. A natureza viscosa da serpente se transmutando em cores, a imagem de Babette, iluminada, metade virgem, metade cobra, Cobra d'água. A imagem de Babette transfigurada, estrela siderada no universo dilacerado e opressivo de Gustav Klimt.

O sangue derramado na toalha, na tela. O vermelho do vinho e do sangue. A tela incendiária, desatando a memória de outras cenas de sangue e violência, de prazer e dor, de morte e vida guardadas na memória, no imaginário, no inconsciente. Como na escadaria de Odessa as lembranças desabam escada abaixo se superpondo umas às outras, como fotografias de uma mesma tomada. A descontinuidade das lembranças se superpondo à continuidade elíptica, sincopada das cenas. O corte, a morte, o luto, a reparação. A falta. O lugar de todas as carências - (Hiroshima, c'est ton non!).

O vinho derramado no cálice, no sangue, a calda flambada escorrendo nos meus dedos, nos meus sapatos, o corpo esquecido tecido em malhas, o corpo aquecido, desatado, leve, levíssimo feito vôo de pássaro. O corpo erotizado. O milagre do pão e do tempo, do sangue que será derramado. A travessia do Mar Vermelho. Tempo de banquete, de transgressão e violência. A vítima sacrificada triturada nos dentes. A imagem do sacrifício resgatada na impenetrabilidade do cotidiano - A dessacralização do mito e a ressacralização da memória. A transferência do vermelho: a metamorfose do azul carregado, quase negro (as cores de Saturno), em brilhos de arco-íris, roxo, lilás, rosa-choque, rosa em botão, cristalina, amaralina. As cores da Paixão.

11. Éramos 12 na sala iluminada do banquete. Babette na cozinha, o general na sala, a farda ajustada no corpo, o bigode ajustado no rosto,

as cores do manto sagrado no peito. As mulheres vestidas de preto, o chale cinza nos ombros, os punhos abotoados, o crucifixo dependurado no pescoço. A figura do general iluminada no centro da mesa, como na Última Ceia de Leonardo da Vinci.

O fogo aceso na cozinha, os candelabros acesos na sala, nos olhos dos fiéis, no coração de Babette; os olhos de Martine se encontrando com os olhos do general, os olhos dos fiéis, inquietos, falavam mais que os gestos. Os gestos repetidos dos fiéis, o ruído dos garfos, das facas, da colher de sopa levada à boca; o brilho dos cristais, do vinho derramado no cálice, no sangue. A água derramada no copo, a fruta da figueira se desmanchando em formato de cores, vermelho-âmbar, a cabeça da codorna trincada nos dentes; as mãos se encontrando por detrás das cadeiras, das massas, das máscaras, as mãos se encontrando com os gestos. Caille en Sarcophage, um cheiro de domingo de Ramos, invadindo os cantos, a sala, a calda flambada escorrendo nos meus dedos, nos meus sapatos, as lembranças escorrendo do paletó da guerra, do arco-íris; poder sentir de novo o gosto, experimentar o sabor do vinho, do pão e do peixe, carne e alimento; provar o gosto do Outro, das pessoas, das coisas, desocultar o sentido oculto, subterrâneo entre os seres e as coisas, a fidelidade das coisas.

Como nas bodas de Canã em que a graça escolheu manifestar-se no próprio vinho, mais abundante do que nunca; as lembranças invadindo a tela, se desdobrando ao infinito, como flashes de uma mesma tomada; as cenas vão se tornando cada vez mais próximas, simultâneas, como se a câmera antecipasse o gesto primordial, a cena primordial. Isso é aquilo, análogo e semelhante. Como se descerrasse o semblante, que vai sendo reconstituído não "in praesentia", mas "in memoria", como a Verônica na procissão do enterro. A marca do sofrimento gravada no pano.

A multiplicação do pão e do tempo, a descontinuidade temporal, o tempo entrecruzado das lembranças, fazendo confluir o passado e o presente, o tempo do pastor e suas ovelhas, tempo do mingau de pão sem fermento, do peixe curtido em água salgada, do leite derramado no balde. A criança e o cordeiro atravessando a janela embaciada. A água escorrendo na janela, nos olhos de Babette, no coração dos fiéis. Tempo ruminante, como boi no pasto. Tempo das histórias do pastor, do sermão natalício em que a bahia congelou de um lado para o outro, o tecido do tempo, as histórias dos fiéis "nunca vou me esquecer do meu primeiro encontro com o pastor" - "Crianças, amem uns aos outros" - "Não dêem pedras e répteis às crianças que pedem pão" Tempo do Café Anglais, das histórias do general Galliffet, das histórias de Babette. Tempo de Babette, a pedra de gelo se desmanchando na bacia d'água, as estrelas se encontrando com os gestos. Tempo de sacrifício, reparação, de anistia geral para todos.

O general é Aquele que nomeia, o que fala em nome do pastor e suas ovelhas, desata a fala, as lembranças, a memória de outras cenas passadas, um outro filme que vai se superpondo ao anterior, se desmanchando nele, feito massa folhada. O general é Aquele que ilumina, incendeia, desloca o ângulo de visão, o foco, incorporando fragmentos de lembranças, da memória, do inconsciente, discursos deslocados, fora de lugar, fora de foco. Talvez por isso mesmo. Só ele capaz de tocar o intocado, inverter a relação com o passado, a vida do espírito, o sagrado.

- Este é o Amontillado, o melhor Amontillado que já provei em toda a minha vida.

- Este é certamente o Veuve Clicquot, 1860.

- O que comemos só pode ser "Caille en Sarcophage".

Babette na cozinha, o general na sala. A imagem de Babette assumindo o lugar na mesa, na clandestinidade das lembranças, do passado, da cozinha, entre panelas, porcelanas, cristais e um porta-retrato; a imagem de Babette, estabelecendo o trânsito, a transferência de um lugar para o outro de um corpo para outro corpo, incorporando o presente e o passado, o criador e a criatura, a Última Ceia, na última cena; o espaço enquanto lugar<sup>9</sup> cenário da vida do corpo, morada dos afetos, das lembranças, das experiências datadas. Um novo sujeito, um novo semblante: feminino, masculino, singular, plural, ambivalente, a marca do sofrimento gravada no rosto. A feminilidade resgatada no impenetrável do cotidiano. Baba, Babette, Bonne, Baba au Rhum, esplendorosa! Essa, talvez, a singularidade de Babette, a sua natureza múltipla, desdobrável; chef-de cuisine em Paris e por incrível que pareça, mulher, mãe de dois filhos cabeleireiros, empregada doméstica, militante inveterada. Talvez, por isso mesmo se explique o seu poder de milagre, o poder de transformar um jantar, num caso amoroso.

Éramos 13 na sala iluminada do banquete. O anti-Cristo janta conosco.

12. Você voltava, depois de uma ausência de anos. Muita coisa tinha mudado entre nós. A perda do amigo, o luto recente traziam você de volta

---

9 José Américo Mota Pessanha, "Bachelard e Monet: o olho e a mão", in *O Olhar*, p. 156.

mais sofrido, mais humano. A morte aproximava as pessoas, abria feridas, cicatrizes, lembranças de outras perdas irreparadas. A morte nos aproximava, como se remediássemos uma situação para a qual não havia cura.

Você não voltava para Paris, como antes, você ficava; você estava diferente, mais solto, mais decidido, como se alguma coisa tivesse desatado, talvez o cordão do sapato, a camisa entreaberta, o coração sobressaltado. Aluga-se um quarto, uma sala, a casa toda. Um hóspede que fosse, por tempo indeterminado. E era urgente. Eu não te conhecia, você tinha gestos de antes, mas o corpo estava mais fluente, a calça cinza de listas brancas, o cabelo fugindo da testa; histórias de mulheres que não se casaram, a militante que engravidava fora de casa, histórias de aborto, de perdas, o golpe militar de 64. A morte do amigo, a morte de Tancredo, o passado morto, a História agarrada na clandestinidade do cotidiano. Histórias de urubus e seres rotos. A Beija-Flor trazendo para a avenida os quadros da Paixão. Vinte anos de luto, a miséria do país, que ainda não encontrou o seu rosto.

Você era outro ou eu inventava de novo o personagem? eu estava seduzida pelas suas histórias, como Sherazade, você me atava e desatava. Você sabia por experiência própria como eu gostava de viver as histórias que eu inventava. Era isso que complicava, eu nunca sabia ao certo, qual o limite. Essa a questão teórica fundamental, eu ia me apaixonar de novo. Como tornar verossímil o que não é verdadeiro, como saltar as telas da invenção? Você tinha tudo prá me seduzir de novo, desde a época em que você me mandou uma caixa de papel de cartas amarrada com uma fita roxa. As cores da Paixão. Um presente insólito que eu nunca pude compreender ao certo. Na tampa da caixa uma cabeça de cavalo pintada de marrom e vermelho. Correspondências. Eu ficava intrigada. A imagem me pegava inteira, de costas, de perfil, de frente. E pronto, e eu corpo a corpo com a imagem sem nunca saber ao certo onde colocar o desejo.

Eu estava inquieta. Trígono de Vênus e Urano, o grande modificador. Sete anos de pastor e era pouco? Eu ia me apaixonar de novo. Os ciclos uranianos se refaziam de sete em sete anos. Eu estava de malas prontas, agora você se mostrava inteiro, disponível, atraído pela matéria do sonho. O que tínhamos vivido esses anos todos? O amor verdadeiro ou a verdade da paixão? Nuda Veritas, o quadro de Klimt, de novo. Você estava diferente, mais próximo, mais verdadeiro. Tão próximo que eu já sentia o calor do teu rosto no meu corpo inteiro. Te espero em Visconde de Mauá, para as férias de agosto. Temos um encontro marcado na virada do século e era passageiro.

13. Babette não voltava para Paris, como eu esperava. Babette conhecia de sobra essa alquimia do fogo, do mel e do chumbo, capaz de

transformar os olhos vivos em pérolas, os ossos em coral, por isso ela ficava. Babette sabia que "o instante já é solidão", mas que essa solidão pode ser feliz em atos instantâneos de criação, como nos artistas<sup>9</sup>

## BIBLIOGRAFIA

1. *A Bíblia Sagrada*, contendo o Velho e o Novo Testamento, trad. de João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, 1957.
2. ARENDT, Hannah, *Homens em tempos sombrios*, São Paulo, Companhia de Letras, 1987.
3. BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, 1957.
4. BARTHES, Roland, "Diderot, Brecht, Eisenstein, in *L'obvie et l'obtus*, essais critiques, Seuil, Paris, 1982.
5. BENJAMIN, Walter, *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad., ap. e notas Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.
6. BLIXEN, Karen, *Le dîner de Babette*, traduit du danois par Marte Metzges, Paris, Gallimard, 1961.
7. CAILLOIS, Roger, "Theorie de la fête", in *La Nouvelle Revue Française* n° 315.
8. FORBES, Jill, "Axel's Feast", in *Light & Sound*, Spring, 1988.
9. FRYE, Northrop, *Anatomia da Crítica*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1973.
10. GLAS, Norbert, *Os quatro temperamentos*, 4ª ed., São Paulo, Associação Beneficente Tobias, 1987.
11. KRISTEVA, Julia, *Sol negro*, depressão e melancolia, trad. de Carlote Gomes, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
12. Mota Pessanha, José Américo, "Bachelard e Monet: o olho e a mão" in *O Olhar*, São Paulo, Companhia das letras, 1988.
13. *O Novo Catecismo*, São Paulo, Edições Loyola, 1982.
14. SCHORSKE, Carl. E., *Viena Fin de Siècle*, trad. de Denise Bottmann, São Paulo, Editora da Unicamp, Companhia das Letras, 1988.