

A festa de Babette: uma alegoria da ressurreição¹



MARISTELA GUIMARÃES ANDRÉ

Resumo

O artigo apresenta uma leitura do filme dirigido por Gabriel Axel com base na adaptação do conto de Karen Blixen (pseudônimo da escritora dinamarquesa Isak Dinensen), sob a ótica da experiência estética e do reconhecimento da narrativa do cinema como linguagem — nesse filme, em especial, uma narrativa alegórica.

Para tanto, pretende indicar que a possibilidade de uma visão crítica do espectador reside na sua capacidade de, apropriando-se da linguagem do filme, reconstruí-lo como objeto, salvando-o da linearidade “narracional”, para, em cada fragmento (cena, imagem, gesto, som), revelar um outro sentido.

1. *Babettes Gaestebud*, de Gabriel Axel, adaptação do livro de K. Blixen.

Palavras-chave: narrativa alegórica; imagem; memória; tradição; reconstrução.

Abstract

The article presents a reading of the film directed by Gabriel Axel based on the adaptation of Karen Blixen’s tale (pseudonym of the Danish writer Isak Dinensen), under the optics of the esthetic experience and of the recognition of the narrative of the movies as language in this film, especially, an allegorical narrative.

For so much, it intends to indicate the possibility of a critical vision living in the spectator’s capacity of, appropriating of the language of the film, to rebuild it as an object, saving it from the “narrative” linearity, so that, in each fragment (scene, image, gesture, sound), another sense can be revealed.

Key-words: allegorical narrative; image; memory; tradition; reconstruction.

O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação.

André Bazin

A linguagem fílmica

O sujeito espectador

O reconhecimento do cinema como arte é fundamental para considerarmos a possibilidade de uma interpretação criativa da realidade e compreendermos, por intermédio das intrincadas relações estabelecidas pelas imagens e sons de um filme, o visível não revelado, porém possível, de sua linguagem.

Popularmente chamado de “sétima arte”, o cinema encontrou o seu estatuto artístico no curso de seu desenvolvimento e não quando da sua criação. Panofsky² considera, inclusive, que “a arte do filme é a única cujo desenvolvimento foi testemunhado desde o começo por homens ainda vivos” e, como tal, foi

2. PANOFSKY, E. (1982), “Estilo e meio no filme”. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 321.

um anseio artístico que propiciou a descoberta de uma nova técnica; foi uma invenção técnica que propiciou a descoberta e a perfeição gradual de uma nova arte.

Gerard Betton inicia seu livro *Introdução em estética do cinema*³ afirmando: “O cinema é, antes de mais nada, uma arte, um espetáculo artístico”.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*,⁴ confere ao cinema talvez sua primeira dimensão estética, pois, buscando analisar as transformações operadas pelas novas técnicas de representação, não mais sob a égide das contradições sociais simplesmente, mas sim introduzindo o cinema naquilo que ele tem de particular e próprio, acaba por conferir ao cinema, comparado à arte, a qualidade distintiva de uma “incisiva”⁵ leitura da realidade.

A percepção e a interpretação da realidade a partir de novas técnicas decorrem, inegavelmente, de mudanças ocorridas no processo de produção. O cinema não existiria se não tivesse havido um desenvolvimento da

3. BETTON, G. (1987), *Introdução em estética do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, p. 1 (Col. Opus n. 86).

4. BENJAMIN, W. (1980), *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo, Abril Cultural (Col. “Os pensadores”).

5. No texto, Walter Benjamin traça uma analogia entre a pintura e o cinema, fazendo uma comparação, respectivamente, entre a ação do curandeiro e o ato cirúrgico. “O primeiro”, afirma ele, “pintando, observa uma distância natural entre a realidade dada a ele próprio; o filmador penetra em profundidade na própria estrutura do dado”. BENJAMIN, W. , op. cit., p. 20.

mecanização. Essas mudanças, entretanto, surgem emaranhadas em processos de alterações profundas na estrutura da vida urbana, na arquitetura, nas formas e meios de comunicação, etc., modificando a própria realidade e determinando um novo ritmo e uma nova “essência” para o olhar. Nesse sentido, não há como escapar à velocidade das mudanças imprimidas ao lugar onde se vive e à leitura que se faz da experiência ali vivida.

O sujeito que vive e interpreta essa experiência é um indivíduo perplexo e atordoado pelo fluxo contínuo de informações reguladas por sistemas tecnológicos complexos e imensas burocracias. Disponível para as alternativas igualmente complexas que se lhe apresentam, oscila entre a possibilidade (ou liberdade) de escolher uma e outra linha de ação e a possibilidade de escolher todas as coisas simultaneamente, permanecendo, na maioria das vezes, com a segunda opção.

O desenvolvimento das condições materiais de vida, causa e princípio dessa ambigüidade, opõe contraditoriamente esse sujeito como vítima e algoz. Aquele que se sente impotente diante de uma tecnologia crescente e, ao mesmo tempo, enxerga o vizinho (ou o governo) como uma ameaça a sua sobrevivência, quando, na verdade, ele não passa de um “estrangeiro” (um espectador) assistindo à narração de sua trajetória (histórica) como num filme.

O cinema é o espelho dessa realidade e, pela obviedade da sua linguagem, narcisisticamente faz com que o

indivíduo, incorporando-a, venha a atualizá-la numa velocidade muitas vezes difícil de ser acompanhada, imprimindo nesse sentimento a chancela para o desenvolvimento de novas formas de comunicação (implicitamente, novas possibilidades de linguagem), novos padrões de comportamento e, por que não, novas alternâncias para o pensamento.

No filme *Asas do desejo* (*Der Himmel Uber Berlin*), de Wim Wenders, a alegoria dos anjos que sobrevoam Berlim e, invisíveis para os mortais, descem às ruas e aos apartamentos para ouvir suas lamentações e atenuar seus sofrimentos nos mostra, por meio de um olhar “preto-e-branco”, que o mundo colorido da realidade, na verdade, não é mais o mundo do “eu vejo”, mas, sim, do “eu vôo”.

Essa representação é significativa, no sentido de não se poder desprezar a visão que o cinema oferece fora de qualquer esquema meramente acadêmico — e dentro das inúmeras variáveis do sentir e do compreender a vida — e o processo histórico do indivíduo como algo que não é mais vivido de dentro, mas é sobrevoado como um espetáculo.⁶

A caracterização dessa ambigüidade, reflexo de uma contradição subjacente, aparece como senso comum, reforçado pelos meio de comunicação de

6. Paul Virilio, arquiteto e urbanista, antigo diretor da École Spéciale d'Architecture, em *Idéias contemporâneas*, entrevistas do *Le Monde*, São Paulo, Ática, 1989, enfatiza esse caráter cinemático da nossa realidade, bem como o poder aí contido.

massa e, como pensamento “elaborado”, divulgado pela crítica dos especialistas.

O cinema, com sua linguagem acessível, constitui-se num meio eficaz (diferentemente da arte, da literatura e do teatro) de fazer chegar aos indivíduos, de modo geral, em razão mesmo dos elementos contraditórios que contém, a tentativa de manter vivo o empreendimento artístico como resposta estética criativa.

No cinema, sujeito e objeto se confundem, um e outro representam e são representados, um e outro articulam impressões e interpretações como indícios da realidade vivida e da realidade pensada. Representado no filme, o objeto, ele próprio dependendo de suas características estéticas, dispõe de certa autonomia e, tornado público, no momento de sua exibição, abre espaço para novos e outros intérpretes, independentemente daqueles que o criaram e o projetaram.

O sujeito-espectador, entretanto, é um interlocutor passivo e ativo, seduzido pela armadilha de ser livre para as diferentes emoções e, ao mesmo tempo, condicionado a uma atitude de submissão perante a linguagem específica que o cinema propaga.⁷

7. Vários são os críticos que se referem à “mágica” do cinema ritualizada no cotidiano moderno. Ou seja: a experiência estética, em relação a um filme, só pode ser vivida no cinema, na sala de projeção, com todo o seu aparato, assim como o momento de “suspensão”, que provoca na rotina diária algo que não pode ser repetido nem proporcionado pela televisão, esta sim um “instrumento” tecnológico do cotidiano.

O espectador, diante do filme, experimenta um distanciamento que lhe permite distinguir a alteridade do objeto primeiro como forma. O cinema prescinde de uma “restrição formal” diretamente relacionada com a técnica e com a tecnologia. Por outro lado, essa condição se oferece ao espectador como uma pluralidade inesgotável de imagens que torna possíveis vários e inesgotáveis conteúdos.⁸

Portanto, mesmo tratando-se de uma experiência até certo ponto “fabricada”, nessa relação (filme e espectador) há um espaço, uma “zona geográfica” ainda não plenamente dominada, em que o espectador submetido à sucessão de imagens pode estabelecer as mais diferentes ligações, descobrindo alguma emoção que lhe permita encontrar um significado verdadeiro.⁹

O objeto “res-pectivo”

A criação cinematográfica, pressupondo o olhar do espectador, receptor final, impõe a necessidade de se buscar continuamente uma linguagem pertinente ao objeto de criação. É em decorrência dessa necessidade que a precisão técnica da linguagem fílmica começa a ser estabelecida.¹⁰ Essa condi-

8. BENJAMIN, W., op. cit., pp. 19 e 20.

9. PANOFSKY, E., op. cit., p. 325.

10. Étienne Souriau, no início dos anos 50 do século XX, e Christian Metz, alguns anos mais tarde, produziram os primeiros estudos sobre a semiologia do cinema, portanto, antes mesmo do movimento semiológico como tal.

ção exige novos critérios de julgamento sobre o sentido estético das diferentes formas de representação do homem, uma vez que a linguagem cinematográfica, apoiada na produção e reprodução técnicas que a caracterizam, redefine a leitura e a interpretação do fato humano nos seus vários sentidos (político, histórico, social, etc.).

Hoje, o conteúdo e a forma de um filme devem estar perfeitamente ajustados ao imperativo da coerência e da objetividade para que ele possa ser compreendido.¹¹ O hermetismo proposto nessa relação oferece possibilidades restritas de intervenção do pensamento. Entretanto, a mesma eficiência observada na capacidade que o cinema tem de produzir uma certa homogeneização dos valores e padrões culturais pode ser sentida na intensidade com que aguça, ou até amplia, as possibilidades de percepção de um determinado objeto, fato ou fenômeno, multiplicando o efeito de uma determinada “interpretação” ou, mesmo, tornando o filme (no seu sentido e na sua forma) um agente “passivo” de mobilização da consciência.

A contradição contida nessa duplicidade de sentido se produz, num primeiro “nível”, em relação aos diferentes elementos utilizados pelo diretor (considerado aqui como o autor) do filme, ao criar, no espectador, as dife-

rentes sensações, impressões e opiniões que ele experimenta e “desenvolve”.

Num segundo “nível”, a dinâmica da consciência depende do elo de significações que frui entre o diretor (como autor da obra), a obra em si e o espectador. O que, independentemente das condições em que essa relação se dá, estabelece, para além delas, uma dimensão de temporalidade (da obra, por meio de sua narrativa) que desafia o pensamento a inserir-se na atualidade. Em outras palavras, para além da temporalidade do próprio filme e do próprio diretor, qualquer leitura que se faça, crítica ou não, será sempre uma leitura atualizada — e, nesse sentido, distanciada — da atualidade histórica que a produziu.

A possibilidade de uma leitura crítica residirá na capacidade do espectador, ou do crítico, de, apropriando-se da linguagem do filme (ou seja, tomando-a na sua “propriedade” lingüística), reconstruir o objeto (o filme), salvando-o da linearidade “narracional” e buscando, a cada cena e a cada imagem, o fragmento que possa fazer emergir o sentido único e original de um tecido maior.

Dois aspectos são fundamentais nesse processo: primeiramente a experiência estética, caracterizada pelo caráter universal da linguagem cinematográfica, com toda pluralidade de sensações, impressões e opiniões que ela sugere (contraditoriamente a uma unidimensionalidade insistentemente imposta pela mídia e pelos meios de produção), indicando o sentido “aber-

11. A propósito, METZ, C. (1980), *O significante imaginário. Psicanálise e cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, que nos oferece mais e melhores elementos sobre a relação entre significante e significado na linguagem fílmica.

to” da obra;¹² e, em segundo lugar, considerar a narrativa do cinema como linguagem.¹³

Em resumo, três elementos se “fundem” nessa leitura: a atualidade histórica (da obra, do autor e do espectador), a experiência estética e a “apropriação” da narrativa fílmica (da linguagem), “apropriação” entendida, aqui, como algo que se torna próprio, que adquire propriedade pela leitura e pela interpretação do espectador.

A narrativa “alegórica”

Num meio saturado de imagens e informações, em que nossas impressões da realidade não são frutos das observações, e sim, de complexos sistemas de comunicação, o cinema pode exibir, com algum privilégio, filmes que traduzem numa “narrativa alegórica” algo mais que um simples testemunho artístico.

Adjetivar a narrativa em um filme a partir da idéia de *alegoria*, impõe certamente alguns cuidados na análise. Entretanto, sem negligenciá-los e tomando por referência a idéia de que “a alusividade da alegoria é pluralista e não monista: ela remete à diversidade, não a uma suposta unidade do diverso” e o fato de que “o objeto alegórico é representação de outro e até de vários outros, mas não do todo”,¹⁴ tem-

se como ponto de partida, aqui, a ambivalência com que a realidade pode ser expressa e, em cada plano, cada personagem, cada objeto, intrincados na seqüência de ações de um filme, a busca de um outro sentido, apesar do sentido imediato que transmitem. Significa identificar, na linguagem cinematográfica, o seu sentido último, “o referente unitário que engloba todas as significações parciais”:¹⁵ *o aniquilamento do sujeito histórico* (o sujeito da práxis e da transformação revolucionária).

Em vários filmes de reconhecida qualidade cinematográfica, nos mais variados gêneros, da escola ocidental ou da oriental, a identidade humana é retratada numa perspectiva apocalíptica, que “congela” o passado, tratando-o, por intermédio da narrativa adotada, de forma homogênea e uniforme. Dessa maneira, procura restaurar o “presente” caracterizado no filme.¹⁶ Ao fazê-lo, submete o indivíduo a uma representação que, permitindo-lhe redimensionar o “futuro” imediato da narrativa, anuncia sua morte, indicando a impossibilidade de um futuro real.

No filme *Bagdad Café* (direção de Percy Adion), por exemplo, a personagem Jasmin (Marianne Sagebrecht) não só é deixada pelo marido no meio de um deserto, com a bagagem trocada e uma garrafa térmica, como, depois de

12. ECO, H. (1971), *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, pp. 39-40.

13. DELEUZE, G. (1989), *Imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, p. 311.

14. MERQUIOR, J. Guilherme. (1969), *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, p. 106.

15. BENJAMIN, W. (1984), *Origem do drama barroco alemão*. Apresentação e comentários de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, p. 38.

16. Para mencionar alguns exemplos, *Paris, Texas*, de Wim Wenders, e *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog.

ter encontrado num bar-motel de beira de estrada um “sentido” novo em sua vida, ao ser obrigada a voltar para a Alemanha (estava vivendo e trabalhando no bar-motel clandestinamente), é ela quem abandona o passado na terra de origem para retornar e viver sua “nova” vida, numa outra terra. O que sugere, implicitamente, que há um passado vazio ou desprovido de vida, que merece (justificativa) ser deixado para trás em razão de uma possibilidade nova, surgida ao acaso no meio do deserto.

Em outras palavras, o que alguns filmes mostram é que existe um passado (negado ou idealizado) que contém uma possibilidade de “salvação”: algo aconteceu (portanto, num tempo passado) que explica a ação (no presente) daquela(s) personagem(s). A consciência e a conquista dessa possibilidade, conteúdo da narrativa fílmica, revelam o esfacelamento do sujeito histórico. Para “salvar” o homem da destruição de sua identidade histórica é preciso “destruí-lo”, restaurando-o por meio de uma representação redentora.

Aquilo que o cinema denuncia com suas idas e vindas no tempo e ao longo dele é o esforço residual da esperança humana de buscar uma emancipação, ainda que todas as alternativas estejam esgotadas e toda a crítica comprometida com uma racionalidade “pessimista”.

A não-transparência dos elementos significativos indica a não-transparência da crueldade do existir humano. Isso, impresso num filme, revela o processo de dissolução da iden-

tidade e a reconstrução (impossível) num outro tempo e lugar.

No filme *A festa de Babette*, o sentido alegórico com que a narrativa se desenvolve espelha a gravidade da contradição histórica vivida pelo ser humano. Sua vida, caminho inevitável para a morte, é preenchida por momentos, sinais, gestos, imagens, palavras — enfim, signos — que, pretendendo ser duradouros, estabelecem o limite de sua permanência: como desejos, eternos, breves e frugais como uma festa.

As imagens (a alegoria) que o filme projeta transformam-se num universo de significações, porque trazem como fundamento a vida, no seu sentido mais amplo. A redenção ou ressurreição possíveis, como o título pode sugerir, não se traduz meramente na metáfora religiosa, mas encontra, no modo simples como essa dimensão se apresenta no dia-a-dia, um sentido que refaz o desfeito e desfaz o que está cristalizado, sedimentado, como, por exemplo, no simples e rotineiro ato de cozinhar. A perspectiva da perda e da ausência, constante ameaça à sobrevivência, e que, em princípio, justificaria as ações “religiosas”, transforma-se na realização, que é expressão da própria vida e cuja essência está contida num ato de fé, no seu duplo sentido de “reter” e “enredar”, fazer parte do enredo.

A relação que se pretende, portanto, parte da consideração de que

no signo alegórico, a comunicação do sentido não é mais o essencial. Se no sentido lingüístico o laço significante-significado é arbitrário, sendo impor-

tante o sucesso da comunicação, assistimos no signo alegórico a uma espécie de absolutização da relação significante-significado enquanto tal às expensas destes últimos. É que uma comunicação unívoca é considerada como ontologicamente impossível num mundo em que nenhuma totalidade pode garantir a coerência de um sistema de signos. Resta o saber da ambigüidade. Enquanto imagem, a alegoria pode, certamente, remeter a uma significação entre outras, enquanto signo ela remete a todas as significações possíveis. O conhecimento alegórico é tomado de vertigem, não há mais ponto fixo, nem no objeto nem no sujeito da alegorese que garanta a verdade do conhecimento.¹⁷

*O filme A festa de Babette
(Babettes Caestebud)*

Síntese do argumento

Esse filme é uma adaptação para o cinema do conto de Karen Blixen (pseudônimo da autora dinamarquesa Isak Dinensen, 1885-1962). Produção dinamarquesa de 1988, recebeu o Oscar de melhor filme estrangeiro. Direção de Gabriel Axel, com Stéphane Audran (Babette), Brigitte Fredespiel, Bodil Kjer, Videke Hastrup e Hanne Stensgard no elenco. Duração: 111 minutos.

A identidade historicamente constituída faz-se das perdas historicamente acumuladas. Experiências preenchi-

17. GAGNEBIN, J. M. (s.d.), *Alegorias: que outro dizer?*. São Paulo, mimeo., pp. 18 e 19.

das de significados “vazios” e esvaziadas de significados verdadeiros assistem ao desenrolar da história real como um espetáculo de variedades, assim como se processa a preparação e a organização de um banquete.

Babette é a empregada de origem francesa de duas irmãs de meia-idade, Felippa e Martine, nomes dados em homenagem a Felipe Melanchton e Martinho Lutero. As três vivem numa pequena aldeia de pescadores ao norte da Dinamarca, numa região chamada Jutlândia.

As irmãs gastam todos os seus proventos num trabalho beneficente, assistindo os idosos que não podem mais se sustentar. Babette faz os serviços da casa e também cozinha.

O pai de Felippa e Martine foi “pastor, profeta, fundador de uma seita respeitada e também um pouco temida”. Quando Babette veio trabalhar na casa das irmãs, o pastor já era falecido e os poucos fiéis que ainda restavam continuavam, ano após ano, encontrando-se na casa das irmãs para interpretar a palavra de Deus e honrar o espírito do mestre, ainda presente.

Na juventude, Martine e Felippa eram como “fruteiras floridas” e os rapazes iam aos cultos dominicais na igreja (do pastor) só para vê-las, uma vez que não freqüentavam bailes ou festas.

Aqueles que se atreviam a solicitar permissão para cortejá-las recebiam como resposta (do pastor) que suas duas filhas eram para o seu sacerdócio, sua mão direita e esquerda e aquele que delas se aproximava por interesses “frívolos” (como o casamento ou

o amor terreno) estava, na verdade, tirando-as dele. Com isso, afastava todos os possíveis pretendentes.

Houve, porém, um momento na vida das irmãs em que dois homens, vindos do “grande mundo lá fora”, deixaram seus “corações abalados”, de maneira e modos diferentes, a ponto de “interferir no destino”.

Lorenz Lowenheim, um jovem oficial que vivia desregradamente foi enviado pelo pai para a fazenda de uma velha tia, próxima à aldeia das irmãs. Ali, ele teria tempo de “refletir sobre sua vida e mudá-la”. Num passeio a cavalo, conheceu Felippa e “nesse instante revelou-se para ele uma forte visão de uma vida mais pura e superior”. Consegue, então, por intermédio de sua tia, “uma devota senhora”, ser aceito na casa do pastor para as reuniões de oração e meditação.

Achilles Papin, um cantor lírico de muito sucesso, cansado de viajar pelo mundo em fatigantes turnês, aceita a sugestão de uma amiga e procura a costa da Jutlândia em busca de paz e tranquilidade. Num passeio a pé pelo lugar, é atraído pela música que vem da igreja e fica fascinado pela voz de Martine. Procura o pastor em sua casa, pedindo-lhe permissão para dar aulas de canto a Martine e, dessa forma, poder glorificar a Deus.

Essas personagens desaparecem da vida das duas jovens com uma despedida cheia de profunda melancolia.

Anos mais tarde, com uma carta de Achilles Papin, as duas irmãs recebem Babette, uma fugitiva da Guerra Civil da França de 1871. Ela perdera o mari-

do e o filho e não tinha para aonde ir, ou onde se “esconder”.

Sendo aceita na casa das irmãs, sua única ligação com a França é um bilhete de loteria que uma amiga fiel todo ano se encarrega de renovar.

Por ocasião da festa do centésimo aniversário do pastor, o bilhete de Babette é premiado. Como as irmãs pretendiam homenagear o falecido pai com um jantar, Babette pede-lhes que lhe concedam a honra de preparar e oferecer, com o dinheiro ganho, um banquete, um “verdadeiro jantar francês”.

Distância e simulacro da narrativa

A câmera e uma voz (feminina) em *off* acompanham o movimento de duas senhoras de meia-idade, braços dados, andar compassado. Saem de uma casa, levando cestas nos braços, têm os traços suaves e a expressão serena de quem parece saber ser aquele o lugar e a hora de ali estar. É um pequeno aglomerado de casas simples (uma aldeia). Com essa imagem, somos introduzidos à história de Babette.

Como alguém a distância, no tempo e no espaço, a voz em *off* nos coloca diante de uma perspectiva temporal de primeira ordem, ou seja, promove a aproximação do nosso tempo com o tempo “perdido” (esquecido) no espaço do filme. É essa voz em *off* que aproxima nossos sentidos das imagens que se desenvolvem na tela. A voz em *off* permite a atualização do tempo.

A narração personificada nessa voz confere o tom e o ritmo da câmera. É

“alguém” que nos conta uma história de um outro tempo e um outro lugar, portanto, distante em vários sentidos do tempo presente, porém presentificado pela leitura do espectador.

A voz em *off* faz com que o tempo narrado passe a existir a partir da dimensão de quem o assiste. A voz em *off* lê para o espectador a história que ele vê. O uso desse recurso, aliado ao *flash-back*, reservam algumas armadilhas.

Essa primeira identificação abre espaço na direção da cumplicidade necessária para despertar curiosidade sobre aquilo que o olhar revelador da câmera irá propiciar. Ao mesmo tempo, o *flash-back* e a voz em *off*, colocando o passado na perspectiva do narrador, criam a ilusão de que há, na origem e na identidade das coisas e das pessoas, algo de “real” (o que, na verdade, não existe nesse mundo simulado). Usando do artifício objetivo da câmera, fala-se do passado para escondê-lo; entretanto, ele surge inesperadamente e com toda força nas cenas que preparam o banquete. Essa é a primeira armadilha.

O mesmo ritmo na fala e na seqüência das imagens unem os diferentes momentos, como se o tempo da narrativa correspondesse de fato ao compasso da vida daquelas pessoas (personagens) e daquele lugar. O antes e o depois que se mesclam de modo sucessivo em *flash-back* sugerem um “futuro” imerso na seqüência natural do filme, sutilmente sugerido em cenas que, curiosamente (e propositalmente) se assemelham, do ponto de vista da ima-

gem, a outras já vistas no início,¹⁸ o que nos indica que a cena final (portanto, quando o tempo narrativo se encerra) pode estar contida ou anunciada num trecho anterior ao próprio começo. Ou seja: quando o filme começa, a cena inicial pode referir-se a qualquer momento da narrativa implícita, antes ou depois daquilo que se assiste no final do filme. Essa é a segunda armadilha.

No pequeno vilarejo, não há sinais de movimento. Olhares curiosos espreitam por detrás das janelas, gestos sem pressa comandam os afazeres domésticos, diálogos sussurrados garantem a preservação do silêncio que circunda as pessoas. Tudo sendo mostrado em cenas curtas, paradoxalmente rápidas. A impressão que se tem é que elas não foram “feitas” para ficar, no entanto, sua imagem quase fotográfica, “imprimida” de modo rápido na nossa retina, guarda o segredo da temporalidade dessa narrativa.

Cada imagem, por sua vez, faz-se acompanhar do som que lhe é característico, acentuando as imagens que beiram o natural realismo que essas fotografias evocam. Por exemplo, o galope e o tilintar dos guizos dos cavalos da carruagem, o barulho da água caindo na tigela ou das frituras na panela, o

18. Logo no início, a mesma cena das irmãs levando a refeição, a palavra e a assistência aos “fiéis” de sua igreja, aparece repetida no meio do filme, no interior de um processo de recordação (*flash-back*). Ainda no início, Babette aparece por detrás de uma porta com uma bandeja nas mãos, aguardando o momento apropriado para entrar na sala, onde os fiéis cantam e rezam. Essa cena também é repetida no “meio” do filme.

canto na igreja, o som das ondas, do vento, da chuva, etc.

Esses elementos sugerem um subtexto construído “pelos espaços silenciosos”, entre os olhares, os gestos, as palavras, os sons e as imagens. “Entrelinhas” que constroem um determinado ritmo entre uma cena e outra. Há um “vazio” cheio da história que se desenrola, impregnando o fluxo contínuo das horas com outros significados, o que, por sua vez, revela-nos a possibilidade de uma narrativa subjacente.

Destacadas de um tempo linear e contínuo, memória e lembrança aliam-se no vaivém das imagens que o *flash-back* cria. Essas imagens, ao constituírem-se parte da narrativa linear, geram a impressão constante da ausência de uma peça, de um fragmento, estimulando a imaginação e convidando o espectador a decifrar essa narrativa “subjacente” preenchendo os “espaços silenciosos” com sua leitura. A ordem de cortes e seqüências que nos permite a composição linear permite, também, a invasão desses “espaços silenciosos” à procura de um outro enredo, uma “outra” história.

O motor desses significados é acionado em *flash-back* e os fatos da história passada tornam-se fatos sempre presentes, adquirindo, diante de nossos olhos, os contornos de sua realidade precária. Em outras palavras, os fatos que compõem a narrativa estão ligados por pequenos detalhes desenvolvidos de modo significativo num jogo de imagens estruturalmente semelhante: uma primeira tomada mais ampla, “introdutória”, seguida

de uma segunda, em *close*, “apresentação” da cena, passando para uma terceira tomada de “desenvolvimento” da situação com o enquadramento de mais pessoas ou de um lugar, para, em seguida, “fechar” e cortar para uma outra cena. A repetição dessa estrutura, imperceptível e sutilmente trabalhada na narrativa do filme, indica ou sugere a fragilidade do que seria a ação no presente, no sentido de que uma determinada cena só se sustenta conectada às imagens anteriores.

Apesar do discurso direto e de certa forma descritivo, propiciado pela voz em *off*, a estrutura repetitiva das cenas sugere, com sua fragmentação, a possibilidade de um “presente” perdido (ou esquecido) na ação passada, como se, no emaranhado da recordação, algo tivesse “escapado” à percepção, cujo sentido, de posse da pessoa que assim se lembrava dos acontecimentos e agora os narra, pudesse ser reconstituído de várias maneiras.

As imagens traduzidas na narrativa linear apenas insinuam uma idéia, uma relação, uma possibilidade de interpretação, como se o autor tivesse deixado de nos contar algo, preferindo *mostrar* e, ao fazê-lo, iniciasse um jogo de adivinhação ou de esconde-esconde, cuja senha, desde o primeiro momento em que a história começou a ser revelada, não estivesse mais em seu poder, mas à mercê do espectador, intérprete privilegiado.

Cada um dos recursos utilizados no filme faz parte do jogo:

- A voz em *off* e o *flash-back* mantêm vivas na memória do espectador as

imagens preenchidas pelo conteúdo do passado. Ao narrá-lo, permite a compreensão de fatos transcorridos num outro tempo que, em princípio, explicam as imagens do presente. Entretanto, o uso desses recursos — e só por causa deles — faz surgir um imenso vazio cheio de significados.

- A voz em *offe* e *flash-back* apresentam cada uma das personagens que constroem o enredo como histórias particulares, que se entrecruzam quase que por acaso, e muito da história de cada um tem tudo a ver com a história do outro. A história de Babette é contada, pois, por meio da história de Felippa e Martine, a partir das lembranças de L. Lowehelm e A. Papin. Em outras palavras, lembranças (caracterizadas pela voz em *offe* pelo *flash-back*) se explicam em função das lembranças de dois cavalheiros sobre duas jovens e elas mesmas se explicam nas lembranças de Babette, presentes no banquete (este aspecto será melhor desenvolvido adiante, ao tratarmos especificamente da figura de Babette.)
- A linguagem utilizada no filme, com cenas e enquadramentos que se repetem e o mesmo ritmo da câmera caracterizando situações em que não há confronto, em que cada um dos conflitos encontra sua solução em comportamentos refletidos, ponderados pela razão (portanto, em princípio, não conduzidos pela paixão), mesmo indicando intenções subjetivas (traduzidas pelo olhar,

pelo gesto, pelo modo de caminhar, sentar, comer ou, simplesmente, rezar, sugerindo, dessa forma, emoções controladas ou reprimidas), transforma-se no “mapa” imprescindível para qualquer espectador minimamente curioso ler os sinais ali representados. E, como qualquer outro mapa, uma leitura inadequada pode significar um desvio sério e o “vazio cheio de significados” permanecerá restrito à linguagem hermética da narrativa, linear.

Os signos desse “mapa” tornam-se mais visíveis à proporção que o tempo da narração (o tempo de duração do filme) se desenrola e que, hipnoticamente, se é conduzido ao banquete de Babette. O jogo das lembranças apresenta-se, então, numa última alegoria, revelando o enunciado original a partir do qual a história vivida segundo os mistérios do coração nada mais é senão obra do prazer, fruto do desejo, objeto da imaginação. Ao mesmo tempo, descobre-se que a possibilidade de existir um futuro está na possibilidade de se reconstruir o passado, de tal forma que o presente venha a ser uma mediação dinâmica (senão transformadora) dessas possibilidades.¹⁹

19. Em outras palavras, o “verdadeiro jantar francês” de Babette reconstrói seu próprio passado, assim como das demais personagens, e, no interior dessa reconstrução, o futuro se define nos gestos, nas palavras, nos movimentos duplamente presentes no olhar do espectador e nas imagens projetadas na tela. Desenvolveremos melhor esse aspecto mais adiante, ao tratarmos da questão da alegoria como ressurreição.

A estrutura repetitiva das cenas se desenvolvendo, assim como as tarefas cotidianas, reproduzem o eterno fazer e desfazer para fazer de novo, relacionando o tempo cronológico (o tempo do calendário), o tempo histórico (o tempo dos eventos) e o tempo da narrativa. Dessa forma, o ritmo cíclico da vida, marcado no tempo e no espaço pelas atividades rotineiras, desenvolve-se sem que nos demos conta até de que a angústia, a ansiedade e o temor provocados pela “violência simbólica” de um banquete provocasse uma ruptura no cotidiano “ordenado” da aldeia, ou seja, até que a lógica do dia-a-dia fosse quebrada a partir de uma interferência não desejada sob vários aspectos e que necessita, por isso, ser também violentamente negada e esquecida.

A sutil ambigüidade dessa violência esconde e ao mesmo tempo revela elementos contraditórios, que vão desde o fato de estarem os convidados obrigados a participar de algo que temem, até a constatação de que há uma submissão prazerosa aos efeitos de tão desconhecidas sensações. Por outro lado, o banquete representando uma suspensão do cotidiano, de tal forma que a festa, objeto da vontade, do desejo e da imaginação, tivesse lugar, cria a condição para a experiência de se sentir vivo numa outra situação que não aquela vivida de ordinário. É quase um outro modo de existir. Nesse sentido, o banquete realiza a mediação entre várias dimensões do “fazer” (trabalho) humano, no sentido como propriamente o designou Hannah

Arendt, ao chamá-lo de “processo de vida ativa”.²⁰

De fato, Babette opera uma transformação em todos os sentidos. Aqule lugarejo nunca tinha visto, sentido, provado, enfim, experimentado, o prazer de um jantar como aquele. A vida se renova na textura dos gostos, dos paladares independentemente da consciência (e da razão); a vida se transforma pelo trabalho produtivo de gerar algo novo a partir do existente; a vida se torna subversiva pela ação poética que transforma em arte o dia-a-dia. Cada uma dessas dimensões, Babette realiza com a “sua” festa.

Não é, portanto, somente uma alteração de rotina que Babette produz com sua presença e seu jantar. No filme, essa unidade entre a narrativa, o enredo e as imagens, caracterizando a natureza cíclica da vida, como marcado no tempo e no espaço pelos diferentes “fazeres” humanos, torna o inalterável cotidiano da aldeia um aliado do passado inalterado da história. É

20. Com a expressão “vida ativa”, Arendt pretendia designar três atividades humanas fundamentais: “labor, trabalho e ação”. Cada uma delas corresponde a uma das condições básicas fundamentais pelas quais a vida humana torna-se possível na Terra. “O labor é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano”; “o trabalho é a atividade correspondente ao artificialismo da existência humana”; “a ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens, sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo”. ARENDT, H. (1983), *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, p. 15.

isto, justamente, que precisa ser quebrado, ser rompido. Esse é o “feitiço” que Babette, qual bruxa da Idade Média, tem que quebrar. Só assim lhe restará algum futuro, só assim os espectadores poderão encontrar alguma possibilidade de esperança.

Quebra do “feitiço” e reconstrução da história

A repetição produz uma história vazia de significados. O trabalho de Babette, reproduzindo-se diante dos olhos do espectador como algo fora do tempo e fora de lugar, adquire um sentido quase mítico, tornando-se portador de outros significados.

A senha para se poder decifrar tais significados está no tempo. O tempo é parte fundamental do trabalho de cozinhar. A seqüência dos pratos, dos sabores, a gradação do cozimento, da fervura, do aroma, tudo, enfim, é alinhavado pelo tempo. O tempo é parte da combinação dos temperos e da fragrância que induz o paladar. Da mesma forma, o tempo tempera o conhecimento que, por intermédio dos sentidos, conduz o espírito.

No tempo, a brevidade da vida se impõe como um determinante da morte e o homem “sobrevivente” constrói mediações que, de alguma forma, possam eternizar o presente, fundindo as experiências passadas como lembranças transparentes, à semelhança de um filme. No banquete de Babette, a experiência do tempo confunde-se com a experiência de cozinhar e, aparentemente, apesar de constituir-se numa

possibilidade de trazer de volta, por alguns breves e efêmeros momentos, o passado, é, na verdade, a chance de reconstrução da identidade dilacerada e agora ameaçada pelo esquecimento.

Antes de mais nada, Babette é uma sobrevivente e, como tal, traz consigo duas marcas desintegradoras da sua identidade: na primeira reside todo o trauma provocado pela violência a que sua vida foi submetida com a revolução na França, que destruiu por completo sua existência social, privando-a não só da vida do filho e do marido, como também de todos os sistemas de apoios e referências anteriores, tal como a família, os amigos, a posição social, etc.; na segunda residem os efeitos posteriores, até certo ponto mutáveis, de tal trauma e que exigem alguma forma de domínio ou de controle, sob pena de sucumbir à sua força.

Em outras palavras, Babette é uma sobrevivente que tem como difícil tarefa viver com uma condição existencial que não permite qualquer solução. Ou seja: quando Babette chega à aldeia numa noite chuvosa e bate à porta de Martine e Felippa, a carta de *Monsieur Papin*, que ela traz consigo, descreve-a na condição de uma refugiada:

O portador infeliz desta carta, *Madame Babette Hersant*, teve que fugir de Paris, como o fez minha bela imperatriz. A guerra civil tem tocado fogo em nossas ruas. O marido e o filho de Mme. Hersant foram mortos a tiro. Por um triz, ela escapou das mãos sangrentas do General Galliffet. Perdeu tudo o que tinha e não se arrisca a ficar na França.

Em seguida, a afirmação das irmãs de que não possuem uma renda que lhes permita ter ao seu serviço uma pessoa dotada de experiência leva Babette a cair em profundo desespero e dizer: “Se não me quiserem como empregada, só me resta morrer”.

A sorte (ou azar) de ter sobrevivido coloca para Babette uma condição precária de vida, sob dois aspectos: de um lado, manter a integração da identidade ante as conseqüências da desintegração passada; de outro, ter que sobreviver com a consciência de ter escapado da morte por obra do acaso e, ao mesmo tempo, viver durante anos sob a ameaça inconsciente da morte, pelo simples fato de ser francesa, tendo a chance de sobreviver enquanto outros, iguais a ela, morreram. Esse duplo aspecto da sobrevivência impõe para Babette a necessidade, talvez inconsciente, de buscar as razões que justificassem o fato de ter sobrevivido. O bilhete de loteria renovado anualmente na França por uma amiga atenderia, num primeiro momento, a essa necessidade.

Após uma experiência traumática, o que se constata é que a integração que se conseguiu atingir até aquele momento não ofereceu a proteção adequada e que a sobrevivência exige uma luta perpétua para se manter consciente e, até certo ponto, com lucidez para tentar enfrentar as diferentes dimensões da existência humana, entre elas, sem dúvida, a própria morte.

Cada dia da vida de Babette na aldeia é um lento e rotineiro esforço para se tornar e se manter consciente de si

mesma e é dessa forma que o bilhete de loteria, uma vez premiado (mais uma vez a sorte), torna-se o bilhete da salvação. Quando Babette recebe a informação de que ganhou o prêmio da loteria, vê ali uma possibilidade de redimir-se reconstruindo aquilo que foi desintegrado. Cada uma das cenas, a partir daí, é um espelho da reconstrução que opõe o passado vazio de significado a um passado “reconstruído” na sua significação. O ritmo da câmera se altera ligeiramente e o “feitiço” começa a ser quebrado.

A primeira reação das irmãs, quando Babette lhes fala do bilhete sorteado, é achar que Babette irá embora (“Deus dá e Deus tira”), ou seja, já não existem mais motivos para que ela fique naquela aldeia. Entretanto, surpreendidas pelo pedido de Babette para fazer o banquete em homenagem ao centenário do nascimento do pastor, são obrigadas a aceitar, sem perder o receio de que Babette venha a deixá-las (“Ela deve nos deixar logo, o seu coração está na França”). Para as irmãs, aquilo que separava Babette de sua terra natal era apenas a sua condição de dependência material: um lugar para morar, comer, enfim, viver o que lhe resta ainda para ser vivido. A partir do instante em que Babette pode tornar-se independente, a necessidade se rompe e nada mais prende Babette à aldeia e às irmãs.

Entretanto, diante da possibilidade de retomar os vínculos passados com o país de origem, Babette responde com a possibilidade de, utilizando-se da experiência passada, trazer o inusitado.

Atendido o pedido de Babette, desencadeiam-se outras reações das irmãs e do grupo de fiéis seguidores do pastor. O inusitado assusta, ameaça, amedronta. Para esses sentimentos, não há palavras (“Ficaremos o tempo todo calados, quanto à comida e à bebida.” “Por amor às nossas irmãzinhas, prometemos, seja lá como for, não dizer palavra alguma sobre a comida ou sobre a bebida”. “Nenhuma palavra escapará de nossas bocas”), assim como para a tarefa de reconstrução do passado não cabe o exercício do *logos*, mas a identificação da experiência fundamental do tempo vivido.

Nesse sentido, a preparação e a realização do banquete adquirem os contornos de um *rito*, pelo qual as ações passam a ter um significado mais vasto do que aquele ordinariamente praticado, ampliando o conteúdo da representação do acontecimento. Assim, os atos cotidianos de cozinhar e comer são outros e são os mesmos, a data comemorada é a mesma e é outra, no contexto do banquete. O que transforma cada um desses elementos é o sentido histórico da reconstrução empreendida por Babette.

A preparação do banquete, ao romper com a lógica do cotidiano, presente imutável, oscila entre dois universos antagônicos de ação, correspondentes a duas concepções históricas absolutamente diferentes e opostas, representadas na relação com o passado.

De um lado, o universo das forças de estagnação, de cristalização do tempo histórico e que contabiliza os acontecimentos num processo

cumulativo esvaziado de qualquer sentido de transformação. A esse universo corresponde, com configurações diferenciadas, o mundo da corte ou da sociedade, em que viviam o General e o cantor lírico, e a pequena aldeia de pescadores, com as duas irmãs e seu grupo de fiéis. Àquele mundo subjaz um *continuum* de ações cuja marca é a catástrofe, a desintegração, uma vez que a memória, a lembrança e a recordação constituem-se em “apologia” de um determinado momento do passado. Nesse sentido, significa a morte e a destruição do inédito contido nesse passado, que poderia, de alguma forma, redimir e reconstruir a história, salvando-a da continuidade repetitiva. É dessa forma e com esse sentido que o relato dos feitos e das palavras do pastor aparecem no contexto do banquete. A elegia em que ele se transforma traduz o significado “apologético” de toda aquela celebração para as irmãs, os fiéis, o General e sua tia.

Duas senhoras “abriram mão” de suas necessidades e desejos pessoais para abraçar uma causa (de cunho social) que era de seu pai, um pastor, alguém que assumiu para si a tarefa de conduzir um rebanho. (“Naquela paróquia, considerava-se casamento e amor terreno como sendo coisas sem maior importância, apenas ilusões vazias”). Nesse sentido, o pastor e as irmãs, de modos diferentes, desposuídos de sua individualidade natural, parecem ser portadores de uma “história-destino”, que os simples mortais desconhecem. Seus “bens” mais

preciosos são suas virtudes e, em nome delas, a vida se justifica.

Entretanto, todo esse despojamento é imagem de uma alienação latente. Ao contrário do que pode parecer, a opção de vida dedicada às pessoas, ao invés de produzir um aprendizado verdadeiro e significativo, produz um desvio sem retorno, pois, a cada passo, a cada ação, o conteúdo histórico do processo de aprendizagem é vivido ficcionalmente. A aldeia, o pastor, as irmãs, o grupo de fiéis representam o mundo fora do seu natural. Nesse sentido, o passado e o presente unem-se como nostalgia ou como vaga lembrança destituída do seu significado experiencial.

A obra de atender e servir os enfermos e carentes é inócua e vazia, porque ela não torna o sujeito senhor de suas necessidades, vontades e desejos. Não permite que ele possa se apropriar do processo e do fruto do seu trabalho: ao contrário, retira dele todas as chances de uma energia criativa — assim é a velhice, assim é a morte. A “utilidade” transcendente do sentido espiritual presente na ação, em vez de traduzir-se em elemento ativo do existir histórico, é fonte inesgotável de um devir alienante. É como se houvesse, na história, um determinismo absolutamente extemporâneo aceito como natural, isto é, parte de uma fatalidade e de um destino que comandariam as ações sobre as quais não se tem controle algum — em outras palavras, a justificativa para os desmandos das várias formas de autoritarismo e a aceitação da impossibilidade de mudança.

Do outro lado, está Babette, universo das forças de transgressão, de ruptura no interior do tempo histórico, que produz o “salto” como uma forma de redenção do passado, no sentido de que o “choque” provocado pela realização do banquete não era resultado do movimento natural dos dias e das horas, e, sim, da obra da pessoa humana.

O jogo das lembranças revivificadas no banquete aprofunda e radicaliza o sentido da experiência vazia vivida até aquele momento, porém constitui-se em sacramento do renascimento de Babette.

O processo de redenção de Babette envolve várias etapas. A primeira delas registra o movimento de “retorno” a partir do qual inicia-se a libertação do passado.

Para que Babette possa realizar “um verdadeiro jantar francês”, ela necessita não só do dinheiro da loteria francesa, como também de ingredientes que não são disponíveis na aldeia. Além disso, *ela precisa realizar as encomendas pessoalmente*. É preciso, portanto, resgatar de alguma forma o estranhamento que, no primeiro momento, tornou-a sem pátria, sem amigos, sem cultura, enfim, sem identidade. Como sobrevivente, perante a desintegração sofrida, precisa reconstituir o contexto conhecido, a partir do qual os objetos, na sua familiaridade, adquiriam um sentido mais real e verdadeiro. Somente Babette pode realizar esse trajeto, pois é um caminho que reúne, em suas várias encruzilhadas, provações e revelações que marcaram não só o destino,

como também toda a transferência da consciência.

A segunda etapa — e talvez a mais importante — é a retomada do passado. A preparação do jantar, como ritual de reminiscências, cujo cerne é a reconstrução da identidade de Babette, tanto no plano individual como coletivo (o que significa tanto no plano mulher como no plano povo), celebra a experiência como objeto da memória redentora. Visto de outra forma: *erlebnis*, experiência do tempo vivencial, subsume a *erfarhrung*, experiência do tempo “narrado”, isto é, o contexto da própria vida, o contexto das experiências vividas num encadeamento de ações, é alegoricamente captado (aprisionado) no banquete. Babette narra sua história preparando o jantar e, jantando, os comensais constroem a narrativa a partir da qual suas histórias se fizeram.

Por detrás dessas cenas, mais do que o encanto produzido pelos pratos saboreados pelos convivas e o doce prazer da conversa que entretém em torno da mesa, o “objeto” histórico que ali se esconde é o sentido do trabalho e, imbricado nele, o tempo, compreendido como o conjunto de ações e processos que desencadeiam as mudanças e as transformações. Parece claro que todas as personagens apresentam, na sua *humanidade*, não só o sentido do trágico, mas principalmente a tensão dicotomizante entre as experiências que de alguma forma se constituíram como negativas e a possibilidade de uma retratação que as torne íntegras perante a história, entendida aqui como aquilo que permanecerá na memória das pes-

soas. É essa culpa “pequena” e “burguesa” que a personagem Babette denuncia.

A redenção de Babette retoma a experiência como memória criativa, transformando o sentido do trabalho sob vários aspectos e redimensionando a relação com o tempo. As cenas finais projetam imagens que colocam em suspenso a idéia de temporalidade anteriormente relacionada à imagem das “tarefas cotidianas”. Os “velhinhos” em círculo, olhando para a noite e para a lua, enquanto o General ia embora da mesma forma como havia chegado, parece insinuar que a manhã seguinte será diferente dos outros dias e das outras noites. É quase como se o tempo adquirisse outra intensidade.

Os três “níveis” mencionados — experiência, trabalho e redenção —, que se articulam na trama do filme, permitindo a transcendência dos significados e sentidos das diferentes imagens, apontam para a dupla dimensão da reconstrução empreendida por Babette como mulher e como povo. A mulher-trabalhadora (artesã e artista) é portadora do conhecimento que irá redimir, não só a individualidade, a identidade, como também a história que é construída com sua morte. Cada gesto empreendido por Babette no seu trabalho contém, como resíduo, o gesto da mulher e o sinal do passado, do qual se viu expropriada. Cada imagem, cada cena em que o banquete é preparado e mostrado indica que aquilo que se apresentava como acidental é incompreensível (como “os segredos do coração” ou as armadilhas do destino), inclusi-

ve o ameaçador espectro da morte, possui um sentido superior.

Para descrever esse processo de redenção, dois planos de narração se interpenetram e se justapõem nas imagens. Babette deixou uma “posição” de *chef de cuisine* na França para, em troca de casa e comida, tornar-se uma empregada doméstica. Ao mesmo tempo que sua identidade de mulher e de pessoa é reconstruída na pequena cozinha, o General, enquanto saboreia cada um dos pratos e se delicia com cada uma das bebidas, descreve para os sentidos ingênuos daqueles fiéis a identidade de uma “outra” Babette morta pelo tempo.

O jantar, que outrora organizava e preparava por obrigação de ofício para seduzir e submeter os nobres frequentadores do “Café Anglais”, ela fazia agora pela alegria e pelo prazer de oferecê-lo a pessoas simples, que nada ou pouco sabiam do mundo “lá de fora”. O trabalho, fruto do tempo e da energia *comprada e vendida*, foi transformado em trabalho, fruto do tempo e da energia *criativa* do artista. Capacidade que Achilles Papin esteve a ponto de entender e apreciar, que o General nunca chegou a compreender e que as irmãs e os fiéis puderam pressentir.

Promessa de vida: ressurreição

O filme *A festa de Babbete* trata da sobrevivência e, portanto, da morte; da opressão e, portanto, da liberdade; da desilusão e, portanto, da esperança; do medo e, portanto, da vida. Cada um desses elementos é parte do significa-

do da ressurreição, pois cada um deles, na sua essência, traduz a tensão existencial a partir da qual o indivíduo (Babette), superando os efeitos negativos (destrutivos) de sua consciência, torna-se capaz de viver a realidade na sua totalidade, compreendendo-se como parte de um contexto superior, em que não há morte, destino ou acaso.

Como foi dito antes, na jornada empreendida por Babette desde sua terra de origem até os “dias de hoje” (lembrem-se de que o filme se inicia com a figura de Babette preparando biscoitos e servindo o chá para o grupo de fiéis que se reúne na sala), tempo e espaço vão, aos poucos, definindo o caminho da *redenção* a partir do qual a reconstrução histórica se faz.

Num primeiro momento, o filme sugere que a conversão é fruto dos sermões do pastor, das orações ou, mesmo, da bondade, candura e tolerância caridosa e amorosa das duas irmãs. Entretanto, o jantar preparado e oferecido por Babette mostra que a conversão é resultado de um processo mais profundo, em que as tensões que caracterizam o existir humano e que opõem constantemente a subjetividade do “eu” às realidades circundantes do mundo são superadas²¹ por um fazer intencional e, nesse sentido, consciente.

Esse ato concreto, simbolicamente representado pelo banquete, resgata a

21. “(...) toda consciência se vê, constantemente, confrontada por objetos, por um mundo, ao qual reage, com o qual se relaciona emotivamente e que procura conhecer. Isto significa, em outras

experiência de “esvaziamento” e destruição do ser (simbolizado na figura de Babette), para integrá-lo numa outra dimensão, em que as fronteiras entre o indivíduo e o mundo se confundem, em que o tempo, passado-presente-e-futuro, é percebido no seu aspecto unitário. Começo e fim se igualam, se unem, indicando que a história termina onde começou e que o seu começo é o princípio do fim — essa é a perspectiva da ressurreição. Primeiramente, porque aquilo que parecia representar o processo de busca do indivíduo (quando o jovem tenente Lowehelm é enviado por seu pai para a região próxima da aldeia, para ali refletir sobre sua vida e seu destino, e quando Achilles Papin, em busca de paz e tranqüilidade, pensa ter encontrado ali sua razão de viver) significa um desvio, um caminho sem volta. Em outras palavras: o processo a partir do qual todos os condicionamentos hereditários, psicológicos, familiares, educacionais, aliados às frustrações, ignorâncias, sentimen-

palavras, que em toda experiência humana um “eu” se depara com seu “mundo”. Com cada ato consciente renova-se a cisão: aqui consciência subjetiva, ali um mundo objetivo. Invariavelmente, o “eu” se vê cercado de coisas estranhas e alheias às suas preocupações existenciais, insensíveis aos seus anseios. O distanciamento entre autoconsciência e as condições em que esta se vê lançada resulta num isolamento existencial do “eu” com experiências opressivas: o medo da vida e um pavor ainda maior da morte; preocupação constante com a autopreservação; terror de um destino indevassável que a todo momento ameaça destruir os nossos projetos, senão a nossa própria existência.” REHFELD, W. I. (1988), *Tempo e religião*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, p. 26.

tos de rejeição e de impotência diante das várias situações da vida, que resultariam numa estrutura de consciência propiciando ao indivíduo, em princípio, um domínio de suas possibilidades e limitações, permitindo-lhe ser totalmente ele mesmo diante da realidade e tornando-o, assim, capaz de uma decisão profunda e radical para as várias situações de conflito e tensão a que se vê submetido de fato, acabam por conduzi-lo a um caminho cuja marca é a irreversibilidade da perdição²².

O que era possibilidade de vida e transformação torna-se processo de dependência e alienação. Os fiéis e as irmãs são tão dependentes dos sermões e orações do pastor quanto o General e Achilles Papin são dependentes do mundo em que escolheram viver. (A mesma dependência universal que decreta cotidianamente a “morte” dos indivíduos reunindo a todos numa sociedade chamada de “consumo”. Esse é um dos aspectos que a alegoria de “A festa de Babette” denuncia.)²³

22. A palavra “perdição” é um termo tradicional e familiar a quase todas as religiões e corresponde ao estado da consciência ou do espírito incapaz de transcender a realidade material objetiva na qual vive. Diz-se das pessoas (das almas) que estão em “pecado”, que estão no caminho da “perdição”. Na linguagem popular, trata-se de “almas perdidas”.

23. “Sob o jugo de um todo repressivo, a liberdade pode ser transformada em poderoso instrumento de dominação. O alcance da escolha aberta ao indivíduo não é fator decisivo para a determinação do grau de liberdade humana, mas o que pode ser escolhido e o que é escolhido pelo indivíduo. O critério para a livre escolha jamais pode ser absoluto, mas tampouco é inteiramente relati-

O trajeto de Babette, como foi dito antes, opõe-se ao trajeto de todas as demais personagens. Sua sobrevivência registra, sob vários aspectos, a tensão fundamental entre a vida-e-a-morte. A morte é citada, mencionada e tida como referência em vários diálogos das diversas personagens, porém somente Babette defrontou-se de fato com ela. Mais uma vez, registra-se a oposição entre o *logos* ou o princípio racional da experiência vivida e a experiência propriamente dita, como fonte inesgotável de uma memória que toma o passado “morto” como uma “relembração” que reinventa a vida.

É no banquete que, simbolicamente, a morte, como momento universal de absoluta e total solidão do homem consigo mesmo, torna-se para Babette uma situação privilegiada da vida, “de inteira maturação espiritual, em que a inteligência, a vontade, a sensibilidade e a liberdade podem, pela primeira vez ser exercidas em sua plena espontaneidade, sem os condicionamentos exteriores e as limitações inerentes à nossa situação-no-mundo”.²⁴

vo. A eleição livre dos senhores não abole os senhores ou os escravos. A livre escolha entre ampla variedade de mercadorias e serviços não significa liberdade se esses serviços e mercadorias sustentem os controles sociais sobre uma vida de labuta e temor, isto é, sustentem alienação. E a reprodução espontânea, pelo indivíduo, de necessidades superimpostas não estabelece autonomia; apenas testemunha a eficácia dos controles.” MARCUSE, H. (1969) *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, p. 28.

24. BOFF, L. (1986), *Vida para além da morte*. Petrópolis, Vozes, p. 46.

Na realização do banquete, Babette vive e expressa em toda profundidade a conversão de sua consciência,²⁵ em que a ambigüidade da condição humana, com suas paixões contraditórias, é superada pela ação consciente, fruto que vai ao encontro de um passado. Encerrado o banquete, enquanto os convidados, na sala, cantam um hino religioso acompanhado pelo café e pelo licor, Babette descansa na cozinha, olhando para o vazio e tomando um (último) copo de vinho. Embora haja a satisfação da tarefa cumprida, fica a impressão de um olhar perdido, que pergunta sobre o amanhã já sabendo da resposta. Babette sabe que seu futuro depende do êxito do banquete: celebrar (por intermédio da memória

25. Apesar de a experiência da conversão ser impossível do ponto de vista exclusivo da subjetividade, em razão principalmente dos condicionamentos exteriores e das determinações outras a que todo indivíduo está submetido, ela se traduz, na maioria das vezes, como um dado da vivência interior, como uma transcendência de caráter ontológico experimentada como ato consciente do “eu”. Rubem Alves, em *O enigma da religião*, referindo-se à experiência da conversão, fala da “forma total e irrestrita” em que a subjetividade se encontra “envolvida”. Para ele, “poderíamos denominar a conversão metamorfose da subjetividade. Estruturas inteiras caem por terra. Centros emocionais se deslocam. As zonas quentes da personalidade e suas matrizes emocionais deixam de sê-lo. E ao mesmo tempo novas emoções passam a se constituir no objeto da paixão infinita do homem, enquanto um novo mundo é construído pela subjetividade. Ser convertido é morrer para nascer de novo. Metanóia: experimentar a dissolução das estruturas normativas da razão, organizada segundo categorias radicalmente diferentes”. ALVES, R. (1979), *O enigma da religião*. Petrópolis, Vozes, p. 56.

contida em seu trabalho), com todos os requintes, o centenário de nascimento do pastor já falecido e que a experiência do sabor (sensação de “saboria”) conduziria as pessoas a se sentirem felizes e em paz; ao mesmo tempo, festejar, com as lembranças irrompidas num outro tempo e lugar, o nascimento da mulher que durante tanto tempo esteve morta e não sabia.

O que define a conversão em Babette é a profunda crise de sua identidade, pela perda de todas as referências, e a construção de uma nova pessoa, que moldou um outro tipo de vida: o da interioridade consciente. Crise do grego *Krisis*, que também significa decisão, ruptura, juízo diante de um momento que se apresenta como terminal e que pode constituir-se como “passagem”, iniciação (renascimento) para uma vida posterior (póstuma).²⁶

26. Esses dois aspectos: a “crise” provocada pelas situações-limite a que o ser humano é cotidianamente submetido e a “passagem” ou “iniciação” para uma outra forma de vida, do ponto de vista antropológico, podem ser relacionados a inúmeras possibilidades de representação da morte presente em diferentes culturas. Entretanto, do ponto de vista teológico, esses dois aspectos são fundamentais para a compreensão da transcendência que a decisão acima referida impõe ao homem como condição para imersão numa outra realidade, que tem como contraponto a eternidade. Nessa perspectiva, a morte é a situação-limite por excelência. “Na morte, o homem entra na crise mais decisiva de toda sua vida. Tem que decidir-se. Até aqui, ele podia protelar, manter-se no claro-escuro das meias medidas. Agora, chegou o termo do processo biológico. O homem exterior desmorona para deixar emergir cristalina ou negramente o homem interior que foi nascendo. E colocado na situação privilegiada de quem acaba

Simultaneamente, no mesmo evento do banquete está presente o simbolismo de um velório e de um batismo. Em sua essência, a representação mais próxima da ressurreição. A morte e a vida, eterna dialética de união e separação do homem em relação à natureza e da natureza em relação ao homem, podem ser identificadas em *A festa de Babette* como a promessa de vida que se anuncia no movimento entre a magia e a técnica: magia produzida pela “arte” presente em todo o banquete, transformando a realidade em algo extraordinário (fora do comum, do ordinário); técnica, enraizamento nessa realidade, dos atos inaugurais (históricos) que apropriarão a natureza de uma humanidade. Afinal, é disso que trata a natureza do ato de cozinhar: preparar e submeter os alimentos, com conhecimento, à ação do fogo, ou seja, conferir propriedades “humanas” a algo inumano.

Mais uma vez, o universo alegórico da personagem Babette transcende seu aspecto particular para indicar a dimensão social e coletiva presente em seu simbolismo. As demais personagens são prisioneiras da objetividade, que as mantêm no domínio da perdição, do desvio, sem possibilidade de retorno porque se tornaram incapazes

de nascer e nascividade é o vigor matinal de todas as potências. Num momento, vê-se a si mesmo, o que foi e o que não foi. E vendo-se o homem se autojulga e assume a situação que lhe corresponde. Cada fibra de sua vida transluz; as dobras de sua história pessoal se tornam transparentes. Ele se tem nas mãos como jamais antes.” BOFF, L., op. cit., pp. 48 e 49.

de ver, de sentir e de agir. Essa objetividade corresponde ao mundo da técnica, como expressão da pura racionalidade “progressiva” da humanidade, capaz de dissolver qualquer mito sobre a imortalidade, sob a ilusão de que eterniza o tempo produzindo artifícios que “dominam” a morte.

O culto e a mistificação das palavras e da figura do pastor indicam o “padrão de conformidade” que a sociedade (tecnológica), interessada numa vida futura melhor, propõe como possibilidade de salvação para o ser humano. Na verdade, qualquer chance de libertação torna-se razão para uma outra nova forma de escravidão ou dependência. No filme, à exceção de *Babette*, não há mudanças ou alterações justificadas e a crise ou o conflito vividos por qualquer uma dessas personagens não resulta em elementos que lhes permitam transcender a razão, de modo a traduzir-se numa decisão radical. Ao contrário, a razão cumpre o papel funcional de confirmação de uma determinada visão de mundo. Não é à toa que o General, durante o jantar, afirma que os sermões do pastor são a leitura de cabeceira preferida da Imperatriz. Ou, então, as menções ao pastor, que voltam seguidamente, no filme, com as mesmas palavras, as mesmas entonações, as mesmas circunstâncias, indicando que sua presença (ideologia) paira como absoluta no “céu” daqueles indivíduos.

O “mesmo”, presente na narrativa fílmica, revela-se, então, no conteúdo histórico que deserda os indivíduos de toda a sua potencialidade criadora

e transformadora, mas que, ao mesmo tempo, é o “solo” a partir do qual a experiência humana se altera radicalmente.

Em outras palavras, na contradição inelutável humana em que o processo de crescimento — ou, em termos junguianos, de individuação — é um caminhar e um educar-se para a morte: o homem define em sua natureza biológica e, em ordem inversa, deve objetivar o desenvolvimento, céu e inferno oscilam no purgatório da alienação, fazendo com que toda a tentativa de construção de uma “razão” significativa como integração do indivíduo à história, à sua história, seja um esforço inacabado, produzindo como resultado mais ruínas do que monumentos.

Portanto, o olhar que imprime ao filme *A festa de Babette* a visão de uma outra realidade encontra a “velha” (a mesma), porém, vista e narrada sob a ótica de um novo olhar. O espiritual humano do banquetear-se, que substitui o natural desejo de alimentar-se, não consegue abolir a monotonia do cotidiano e a terrível repetição da história, mas faz prevalecer, na atmosfera em que todas as coisas se reconciliam, a vida (e não a morte) em toda sua precariedade.

Aproximações benjaminianas

Imagem, memória, tradição

Massimo Canevacci,²⁷ analisando o universo da “cultura visual” num segmento muito específico, que ele chama de “comunicação visual reproduzível” e que está presente na “expansão de uma modernidade sempre mais universalizante, ambivalente e paradoxal”, aponta para uma “antropologia da dissolução”, cujo exemplo mais significativo é derivado

daquela técnica da comunicação visual — própria do cinema de massa — através da qual se passa, se “transita”, turvando os dois extremos: de um lado, a parte final de um conjunto de seqüências que conclui uma história parcial e, de outro, o início de um grupo de imagens que abre caminho a uma nova *história* de que nada sabemos.

A imagem, tal qual está dada na linguagem cinematográfica, contém o resíduo dialético a partir do qual a desconstrução se faz, tornando possível uma reconstrução. O reconhecimento do cinema como fetiche e reproduzidor da alienação não basta para a decodificação de sua linguagem, é preciso reconstruir, no universo próprio em que foi e é produzido, o sentido original da obra.

Em razão disso, não só o reconhecimento da propriedade da linguagem cinematográfica se faz necessária, como

27. CANEVACCI, Massimo. (1990), *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo, Brasiliense.

também o próprio conceito de imagem adquire relevância na compreensão dessas significações. Essa necessidade é apontada por Canevacci ao retomar as “imagens dialéticas” de Walter Benjamin. Nessa aproximação, Canevacci reúne duas idéias fundamentais na caracterização de um “real” sempre contemporâneo, de que o cinema é o exemplo mais apropriado. A análise de Benjamin dos “produtos da cultura intelectual”, como, por exemplo, a fotografia, a pintura, a arquitetura de Haussmann, a literatura de Proust, a poesia de Baudelaire articulados aos estudos de

constelações micrológicas sobre os costumes, o modo de viver e de agir, tais como o colecionador, as multidões, o *flâneur*, a rua, a moda, as *nouveautés*, as caricaturas, os panoramas, as passagens,²⁸

permite delinear o conceito das “imagens dialéticas” por intermédio das quais a história pode ser lida.

Essa articulação, apropriada pela linguagem do cinema ao estabelecer correspondências das mais diferentes ordens (no tempo e no espaço), a partir das mais diversificadas perspectivas (literárias, artísticas, teatrais, documentais, jornalísticas, etc.), “cristaliza-as” em imagens que se revelam simultaneamente como mercadoria e fetiche.²⁹

28. O tema da modernidade, apesar de ser parte da discussão, exige um trabalho à parte.

29. Massimo Canevacci, em *Antropologia da comunicação visual*. Op.cit. Se Walter Benjamin tivesse sobrevivido ao desenvolvimento do cinema, teria

O processo de produção da imagem, que faz a sobrevivência do cinema (mesmo sem restringir-se a isso e, ao contrário, procurando transcender esses limites — ou, como diz Deleuze, cercando a imagem “com o mundo”), guarda no mais antigo sentido etimológico do termo uma relação com *imitari* (imitação).

Tal relação, possível em razão da própria idéia de “cópia”, que o cinema preserva como “representação analógica”,³⁰ traz consigo, na construção das diferentes imagens, a necessidade de “circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem atual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo”.³¹ Inversamente, na direção dessa necessidade, a procura por um circuito menor,

que funciona como limite interior de todos os outros, e que cola a imagem atual a um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo,³²

se tornado um excelente crítico ou um perspicaz cineasta, uma vez que sua concepção das “imagens dialéticas”, assimilada por M. Canevacci, ajusta-se perfeitamente a qualquer análise que se faça sobre cinema. Na análise de M. Canevacci, “o conceito eurístico de imagem dialética é usado como: uma constelação objetiva, em que a situação social representa a si mesma; um modo de percepção de fetiches, fantasmagorias e ilusões na consciência individual e coletiva; um modelo de reprodução no interior de uma antropologia da cultura visual em que passado e presente se cruzam”. Op. cit., p. 152.

30. BARTHES, R. (1991), *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, p. 27.

31. DELEUZE, G., op. cit., p. 87.

32. Ibid.

definirá o *flash-back* como uma das possibilidades da correspondência entre duas ou mais imagens. Ainda segundo Deleuze, essa tendência, levada às últimas conseqüências, permitirá que se diga que a imagem atual corresponde à imagem virtual, “como um duplo ou reflexo”.³³

A imagem tratada dessa forma carregará consigo não só o sentido lógico do fio condutor descritivo (ou narrativa) de um enredo (com uma determinada história), como também será o reflexo de uma realidade lingüística mais ampla, cuja interpretação permitirá resgatar algo que a princípio parece irreconciliável.³⁴

Tal é o sentido possível de ser captado na voz em *off* e no *flash-back* do filme *A festa de Babette*, uma vez que ele se torna “atual” na leitura do espectador, ao mesmo tempo que, na “atualidade” da sua narrativa, o “sempre presente” traz implícito o “passado” ao qual o presente é referido. Por sua vez, o filme se passa num outro tempo e lugar, logo, o “presente” muda ou passa rapidamente e, assim, torna-se passado quando ainda não o é.

A imagem atual, imagem do “eterno” presente, cristalizada na sua própria imagem virtual como um pequeno circuito interior que vai construindo

33. Ibid.

34. Deleuze, mencionando Bergson a partir de *Memoire et matière*, fala de uma “coalescência” entre o objeto real refletindo numa imagem especular e o objeto virtual que, por sua vez e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real. Nesse sentido, “há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual”, p. 88.

do a unidade narrativa do filme e, ao mesmo tempo, estabelecendo o conjunto com seu respectivo limite interno, torna-se “descrição cristalina” de “duas faces que não se confundem”.³⁵

Essa ressonância, que não se fixa meramente na aparência, é um resíduo das “cristalizações objetivas” a que se referia W. Benjamin, e, como tal, constitui-se no espectro dialético que captura e aprisiona a ambigüidade do real. Imobilizada na imagem que contém não só a multiplicidade da forma como também a geração do movimento, a realidade humana, lida na sucessão das cenas de uma maneira linear, volatiliza-se na direção de um olhar passivo e ativo: olhar-espectador e, ao mesmo tempo, olhar-testemunha.

À emergência de uma temporalidade captada pela imagem corresponde uma realidade “sindromática”, isto é, um mundo cuja capitalização do tempo (*time is money*) cria os mecanismos e os instrumentos de administração da eficiência, da qualidade e, até certo ponto, da inventividade de uma “idéia” (de um filme, de um livro, de uma peça teatral, de um quadro, etc.), gerando nos indivíduos as mais dife-

35. “Com efeito, não virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis. São imagens mútuas, como diz Bachelard, nas quais se efetua uma troca. A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza.” Ibid., p. 89.

rentes “síndromes”, o que, por sua vez, inviabiliza a ação, abrindo espaço para “reações” (confundidas, na maioria das vezes, com manifestações “revolucionárias”).³⁶

Essa é a realidade que a alegoria de *A festa de Babette* denuncia. Nelson Brissac Peixoto, no artigo “O olhar estrangeiro”,³⁷ ao apontar a transformação sofrida pela imagem como representação de algo que lhe era exterior, fala da dificuldade de se distinguir o que é e o que não é real, caindo, então, na “era da produção real”. Para ele, “não há mais distinção entre realidade e artifício, entre experiência e ficção, entre história e histórias (ficcionalis).³⁸ Tudo se transforma num mundo de personagens e cenários, em que as histórias já foram vividas e os lugares visitados. Somente o “olhar estrangeiro” é capaz de compreender o universo da repetição em que se transformou a cultura contemporânea.

Segundo Nelson B. Peixoto,

o estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem no que era vazio e mutismo. Para ele, personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar. Ele é o único que consegue ver através dessa *imagerie*.³⁹

36. No cinema, o dinheiro é tempo. Nesse sentido, a mercadoria que ele é e que representa deve ser capaz de financiar o tempo (da produção, por exemplo) e de garantir o espaço da exibição durante algum tempo...

37. NOVAES, A. et al. (1988), *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 361-365.

38. Ibid., p. 362.

39. Ibid., p. 363.

Essa é a visão anunciada por Babette com cada gesto, que preenche de significados o sentido das imagens e que remete à identidade e ao lugar, num esforço de pertença e integração capazes de romper o ciclo repetitivo das horas.

A unidade de um filme advém da justaposição de peças e fragmentos numa seqüência criadora,⁴⁰ da mesma forma que a memória, segundo a concepção de Bergson,⁴¹ corresponderia a um armazenamento cumulativo, que conteria a totalidade da experiência adquirida. A memória possibilita e conduz uma narrativa até certo ponto da história. Nesse sentido, conserva o passado e atua no presente, oscilando entre os hábitos assimilados, incorporados, apreendidos pela repetição, e as lembranças, resultado de experiências singulares, impossíveis de serem repetidas, porém extremamente evocativas em função do caráter único e irrepitível que conservam e que vem à tona no momento de sua atualização.

Essas “duas memórias” (memórias-hábito e imagens-lembranças) se sobrepõem no filme *A festa de Babette*. A homogeneidade dos hábitos das irmãs e dos velhos fiéis, partes do processo de adestramento “mecânico” às práticas de sobrevivência na pequena aldeia, em oposição à “imagem-lembrança” configurada na presença de

Babette e no modo como essa convivência interferiu e modificou suas vidas, simbolicamente representada na ceia que celebra uma data, ao mesmo tempo que inaugura um “novo” tempo na vida de todos eles.⁴²

No filme, o “condutor” da narrativa é o *flash-back*, aliado à voz em *off*; portanto, é o passado tornado presente que contém e explica o futuro atualizado pelo olhar do espectador. Como diz Deleuze,

em vez de uma memória constituída, como função do passado que relata uma narrativa, assistimos ao nascimento da memória, como função do futuro que retém o que se passa para dele fazer o objeto por vir da outra memória. (...) A memória nunca poderia evocar e contar o passado, se não tivesse se constituído por vir. E por isso mesmo que ela é conduta: é no presente que se faz uma memória, para ela servir no futuro, quando o presente for passado.⁴³

A imagem e a memória são, no filme, o fundamento da experiência histórica de Babette, isto é, os dois elementos interagem como substrato da temporalidade que torna possível a leitura e a interpretação do presente, de

40. A esse propósito, vide MARTIN, M. (1990), *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense.

41. Henri Bergson, em *Matière et mémoire*, citado por DELEUZE, G., op. cit., cap. 1 a 6.

42. BOSI, Eclea. (1979), *Lembranças de velhos*. São Paulo, T. A. Queiroz. Ao mencionar essas “duas memórias”, referindo-se ao esquema bergsoniano, a autora relaciona-as, por um lado, ao comportamento cotidiano (“memórias-hábito”) e, por outro, ao sonho e devaneio, em que as lembranças singulares fluem, constituindo-se “autênticas ressureições do passado” (p. 11).

43. DELEUZE, G., op. cit., p. 68.

tal forma que a simbologia, em certo sentido universal, do banquete (ou da ceia), ao ser reconstruída pelo “conhecimento” anterior de Babette, torna o passado algo vivo. Aqui, é possível mais uma aproximação com o pensamento de W. Benjamin.

Jeanne-Marie Gagnebin, ao comentar o “método do historiador materialista” segundo W. Benjamin e sua relação com a estética proustiana, afirma:

A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobriremos, inscritas na linha do atual.⁴⁴

A festa de Babette revela, num duplo sentido, esse aspecto. Em primeiro lugar, como objeto a serviço de uma estética visual e sonora, que tem na sua linguagem um fluxo contínuo entre o passado e o futuro; e, em segundo lugar, pela forma e disposição de um “conteúdo” em que a personagem central (Babette) luta pela sobrevivência procurando salvar sua identidade do esquecimento, inscrevendo-se, assim, no presente (da mesma forma que um filme).

44. GAGNEBIN, J. -M., (1987), *Introdução a Walter Benjamin—Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. 3a. ed., São Paulo, Brasiliense, p. 16.

W. Benjamin faz uma distinção entre o tempo controlado pelo relógio (“tempo homogêneo e vazio”) e o tempo do calendário. O tempo do relógio corresponde ao processo de acumulação dos acontecimentos como algo que vai se acomodando dentro de um recipiente.⁴⁵

O tempo do calendário, ao contrário, não se desenrola mecanicamente, pontua a existência com dias de recordação, momentos que capturam o tempo em pontos de concentração. Nestes dias as coisas lembradas subitamente se tornam atuais, retornam à existência nos momentos de recordação. Este é o caráter diferencial do tempo histórico; não a badalada regular do relógio que nivela todas as ocorrências em um contínuo indiferente, mas a súbita pausa do colecionador; não o frio avanço do processo infinito, mas sua transgressão.⁴⁶

Babette, ao resgatar do tempo o passado significativo perdido nas lembranças (a figura do General, sua relação com as irmãs e o pastor, o jantar em sua homenagem no “Café Anglais”; por sua vez, a própria lembrança de Achilles Papin e sua amizade com Babette numa época em que ela era *une chef de cuisine*), representa o próprio colecionador, que, interferindo no *continuum* dos dias, das horas, do cotidiano homogêneo e sempre igual da aldeia, produz, por meio do banquete, um momento de interrupção.

45. MATOS, O. C. F. (1989), *Os arcanos do inteiramente outro*, São Paulo, Brasiliense.

46. *Ibid.*, p. 31.

Esse momento de pausa, Benjamin o caracteriza como *Jetztzeit*, elemento primordial de uma nova interpretação do passado, da tradição, como construção.⁴⁷

E aqui o sentido da tradição se revitaliza, deixa de representar algo estático e cristalizado (desprovido e esvaziado de qualquer sentido histórico) presente nas práticas rotineiras, simbolizado nas orações, rezas e cultos celebrados pelas irmãs e os fiéis, universo de uma “elite” dominante ao qual Babette vem se agregar, para se transformar em atitude revolucionária pelo choque que o banquete provoca. “Tradição” que se celebra com o simples jantar que as três irmãs imaginavam, seria mera repetição, mas que, idealizada por Babette, é construção histórica.

Nesse sentido, o banquete de Babette redime não só seu próprio destino, como os de todos os demais. E, segundo Benjamin, “se a história é redenção do destino, é porque a história constitui-se de memória, isto é, de experiência”.⁴⁸ A figura de Babette se identifica com a figura do “historiador”, que repete o passado em sua singularidade, “recolhendo o excedente de significação de que é portador, melhor dizendo, o único e irrepetível”.⁴⁹

Toda a preparação e execução do banquete é um ritual de rememoração, pelo qual

a memória, a lembrança acalentam a dor, o sofrimento e a morte no sentido de sua redenção. Não se age de forma a recalcar o passado, a fim de arquivá-lo e produzir a apologia acrítica do Presente.

A história que se resgata não é a de glórias (do pastor) e conquistas (do General), mas é a

crônica da destruição e das coisas corroidas pelo tempo. A história é massacre, a memória é sua redenção, é luta contra a morte, como relembração e transcendência.⁵⁰

O que Babette experimenta é a mesma sensação de quem vive na grande metrópole, o sentimento de estranheza de quem luta pela sobrevivência num mundo que se assemelha à precariedade e ao desamparo. Tal como a vida do proletariado na grande cidade. E tal como o proletariado, Babette também está à margem do mundo, como mulher e como indivíduo.

Nesse universo, a atuação “heróica” de Babette implica a “ausência dos sentidos” das demais pessoas, petrificadas que estão na rigidez do velho, imagem mimética da morte. O abandono “racional” das sensações que permitiria aos velhos fiéis apreciar o banquete corresponderia à perda da dimensão do olhar,⁵¹ o que significa a própria dissolução do sujeito.

47. Ibid., p. 32.

48. Ibid., p. 47.

49. Ibid.

50. Ibid., pp. 57 e 58.

51. Ibid., p. 73.

A crítica benjaminiana se faz em nome da individualidade que agoniza antes da realização de seus valores. O esquecimento do indivíduo, sua integração na vida da grande metrópole e amnésia social: o passado é arquivado no sentido da perda simultaneamente da memória e do pensamento crítico.⁵²

A linguagem cinematográfica, carregando consigo, sob vários aspectos, a impressão desse olhar, aponta para uma dissolução em que o tempo pleno das imagens exclui o tempo do olhar, pretendendo, quem sabe, com os vários recursos disponíveis e ainda por vir, provocar uma interrupção no *continuum* do tempo e “viajar no sentido contrário ao da morte”.

Recebido em 26/4/2002
Aprovado em 30/6/2002

Maristela Guimarães André, filósofa e professora do Departamento de Teologia da PUC-SP.
E-mail: mgandre@cogea.pucsp.br

52. Ibid., p. 74.