



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Lara Valentina Pozzobon da Costa

O Percurso do Literário:

livros que inspiram filmes que inspiram livros que...

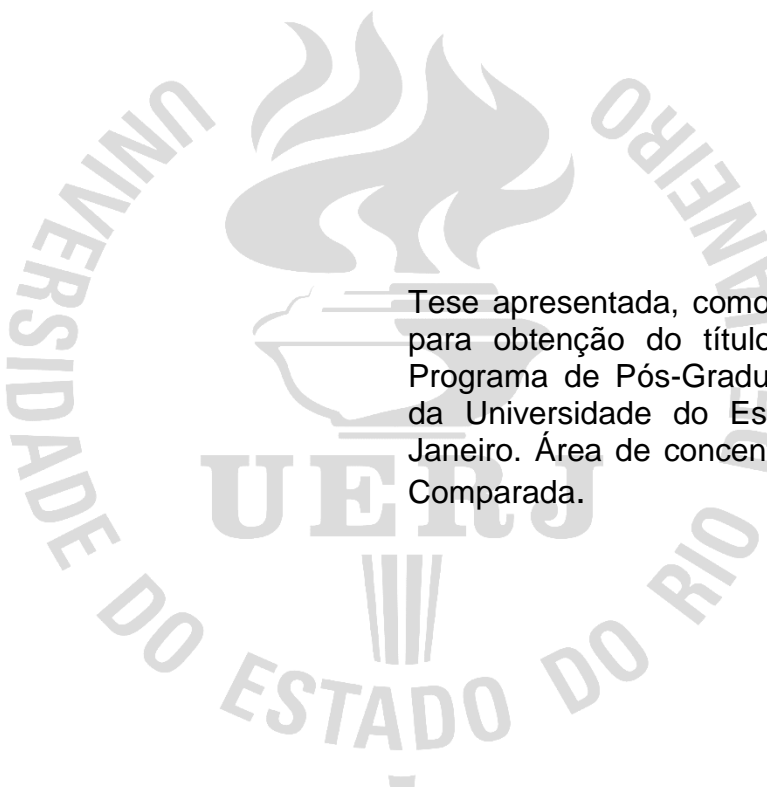
Rio de Janeiro

2002

Lara Valentina Pozzobon da Costa

O Percurso do Literário:

livros que inspiram filmes que inspiram livros que...



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Guillermo Francisco Giucci Schmidt

Co-orientador: Prof. Dr. Jorge Enrique Ruffinelli Altesor

Rio de Janeiro

2002

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C837 Costa, Lara Valentina Pozzobon da.
O percurso do literário: livros que inspiram filmes que inspiram livros que... / Lara Valentina Pozzobon da Costa. - 2002.
199 f.

Orientador: Guillermo Francisco Giucci Schmidt.
Co-orientador: Jorge Ruffinelli.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Cinema - História – Teses. 2. Cinema e literatura – Teses. 3. Adaptações para o cinema – Teses. 4. Assis, Machado de, 1839-1908. Memórias Póstumas de Brás Cubas - Adaptações para cinema – Teses. I. Giucci, Guillermo, 1954-. II. Ruffinelli, Jorge, 1943-. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU 791.43:82

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Lara Valentina Pozzobon da Costa

O Percurso do Literário:

livros que inspiram filmes que inspiram livros que...

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 06 de setembro de 2002.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Guillermo Francisco Giucci Schmidt (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Francisco Venceslau
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Karl Erik Schollammer
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2002

AGRADECIMENTOS

Graciela Pozzobon,
Guillermo Giucci,
Hernani Heffner,
João Cezar de Castro Rocha,
João Luiz Vieira,
Jorge Ruffinelli,
Karl-Erik Schollhammer,
Klaus Zeyringer,
Luiz Antonio de Souza,
Tunico Amancio
e
Gustavo Acioli.

RESUMO

COSTA, Lara Valentina Pozzobon da. *O percurso do literário: livros que inspiram filmes que inspiram livros que...* 2002. 199 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: 2002.

A presente pesquisa investiga o nascimento do cinema e seu impacto nas outras artes narrativas, como a literatura, o teatro, o circo e as atrações pré-cinematográficas. Traçando paralelos entre os primeiros estilos de narrativa cinematográfica e a arte moderna, por um lado, e a tradição clássica, por outro, o estudo desvenda as reações de artistas e escritores interessados no cinema desde suas primeiras décadas e discute os elementos metalinguísticos dos primeiros filmes. Por fim, a pesquisa detalha as várias formas de tradução intersemiótica do texto literário para a narrativa audiovisual, estudando dois casos específicos de adaptação para o cinema do mesmo texto literário: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. A partir da comparação entre as duas adaptações, este estudo investiga as estratégias de adaptação usadas pelos dois cineastas, uma delas mais identificada com o cinema moderno e a outra ligada à tradição da narrativa linear. As consequências das escolhas narrativas nos dois casos analisados revelam as tensões existentes entre a opção de realizar um filme autônomo ou de criar um filme que dependa da leitura do romance para a sua mais completa fruição.

Palavras-chave: Adaptação. Literatura. Cinema. Influência. Romance clássico. Romance moderno. Transcrição. Tradução intersemiótica. Filmes adaptados. Montagem. Ruptura. Teatro.

ABSTRACT

COSTA, Lara Valentina Pozzobon da. *The path of the literary: books that become films that become books that...* 2002. 199 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: 2002.

This research investigates the birth of cinema regarding the other narrative arts, such as literature, theater, circus and pre-cinematic attractions. Drawing parallels between the first styles of cinematographic narrative and modern art, on the one hand, and classical tradition, on the other, the study reveals the reactions of artists and writers interested in cinema since its early decades and discusses the metalinguistic elements in some of the earliest films. Finally, the research details the various forms of intersemiotic translation of the literary text into the audiovisual narrative, studying two specific cases of adaptation for the cinema of the same literary text: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis. Based on the comparison between the two adaptations, the strategies used by the two filmmakers are studied, one of them more identified with modern cinema and the other linked to the tradition of linear narrative. The consequences of the narrative choices in the two cases analyzed reveal the tensions between the option of making an autonomous film or creating a film that depends on reading the novel for its most complete enjoyment.

Keywords: Adapted screenplay. Literature. Film. Influence. Classic novel. Modern novel. Transcription. Intersemiotic translation. Editing. Rupture. Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 CAPÍTULO 1	27
1.1 O cinema como instrumento de comunicação entre os povos	28
1.2 Breve retrospectiva: do anúncio da primeira sessão às primeiras idéias de Adaptação.....	30
1.3 O primado do documental – os naturais – e o gosto pelo realismo nas primeiras ficções – os posados - ; público, folhetim e espetáculos pré-cinematográficos.....	42
1.4 O cinema seriado e a imprensa.....	50
1.5 Os escritores reagem.....	55
2 CAPÍTULO 2	62
2.1 As etapas da formação da linguagem do cinema.....	63
2.2 A primeira polêmica sobre a especificidade do cinema.....	67
2.3 Arheim, o filme silencioso como obra de arte – Eisenstein e a montagem – Bazin e a impressão de realidade.....	70
2.4 O avanço do cinema e o choque no teatro e na literatura.....	74
2.5 O realismo fotográfico e o baque do impressionismo – cinema e artes Plásticas.....	82
2.6 Cinema cinematográfico: construção transparente ou estetização	87
3 CAPÍTULO 3	98
3.1 Adaptação: equivalência e infidelidade.....	99
3.2 O caráter do filme adaptado.....	105
3.3 Imagens ilustrativas.....	109
3.4 Elementos essenciais e impressão de realidade.....	123
3.5 Quase um roteiro.....	125
3.6 Cinema-esquema e cinema de invenção.....	130
3.7 Modernos desde sempre: o cinema auto-referente.....	140
4 CAPÍTULO 4	145
4.1 Romance cinematográfico – a contundência da montagem.....	146
4.2 Filme literário.....	163
4.3 <i>Brás Cubas</i> , de Machado de Assis e de Julio Bressane.....	166

4.4 <i>Memórias Póstumas, de André Klotzel</i>	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS	193

INTRODUÇÃO

O cinema será o Teatro, o Jornal e a Escola de amanhã.

Charles Pathé (1900)

O Moderno

A modernidade está hoje relativamente bem mapeada e historicizada, embora sua definição ainda possa conter uma ampla gama de idéias sobrepostas. A complexidade do termo 'modernidade' pode ser resumido a partir da variedade dos seus possíveis antônimos: moderno pode ser usado em oposição a tradicional, a antigo, a clássico, a romântico e mais recentemente a pós-moderno. Por outro lado, em algumas culturas, especificamente na germânica, romântico e moderno não são movimentos opostos, ao contrário, na esfera literária estão imbricados.

Paul de Man, em seu ensaio sobre os conceitos de história e modernidade¹, problematiza a questão lembrando que o autêntico espírito da modernidade está ligado a um comportamento que instaura a vida presente como fundadora e nega toda experiência do passado. É a voz de Rimbaud, quando declara que não tem antecedente nenhum na história da França, e que tudo o que se deve esperar de um poeta é "o novo", e que se deve ser "absolutamente moderno"; é a voz de Antonin Artaud quando afirma que "a poesia escrita tem valor por um único momento, e deveria logo depois ser destruída". O espírito da modernidade existe no desejo de livrar-se de tudo o que veio antes, na esperança de alcançar um ponto que possa ser chamado de presente, um ponto de origem que marque uma nova orientação.

Dependendo do tipo de análise e do recorte espacial que se faça, há diferentes datas de nascimento registradas para a época moderna, especialmente quando se trata de arte moderna. Ademais, o termo modernismo pode muitas vezes atrapalhar, pois, além de variar geograficamente, implica em elementos culturais e históricos que são apenas parte do espírito da modernidade.

¹ MAN, Paul de. "História literária e modernidade literária", in: *Blindness and insight*, p. 47.

Tratando da arte moderna, Giulio Carlo Argan afirma que, com o advento da industrialização, o sistema em que se inseria o objeto de arte entra em crise, e a arte moderna é a própria história dessa crise². Nas artes plásticas, é o impressionismo que dá início ao questionamento das concepções anteriores de arte e prepara o surgimento das pesquisas modernas. Este movimento³ já se insere em uma preocupação com a reprodução mecânica da realidade por meio da fotografia. A relação tensa que a arte vai estabelecer com o avanço tecnológico que permite sua reprodutibilidade técnica, a fotografia que multiplica as reproduções de pinturas são temas desenvolvidos por Walter Benjamin no ensaio de 1935-6, que segue sendo o mais citado e discutido sobre esse assunto⁴.

Ben Singer propõe uma sistematização dos desdobramentos do conceito de modernidade no ensaio “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”⁵, sugerindo que talvez três idéias sobre a modernidade tenham se afirmado no pensamento contemporâneo. Como conceito moral e político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: a industrialização,

² ARGAN, Giulio Carlo, p. XXI.

³ Especialmente com Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Pissarro e Sisley, cujas pinturas foram apresentadas ao público pela primeira vez em 1874, no estúdio do fotógrafo Nadar. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, p.75.

⁴ “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, pp.165-196.

⁵ SINGER, Ben. In: CHARNEY, Leo & SCWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 115.

urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado, explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante.

Singer ainda repara que a atenção voltada para a interpretação da modernidade, empreendida por teóricos como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Georg Simmel, mostra a presença de um quarto viés de definição da modernidade. Esses três autores apontam para o que podemos chamar de uma concepção neurológica da modernidade. Eles afirmam que a modernidade também deve ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido, esse argumento é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade, no entanto, o que esses autores enfatizaram foi o modo pelo qual essas mudanças transformaram a estrutura da *experiência*.

A modernidade implicou em um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio ao novo ambiente urbano, mais veloz, mais ruidoso, e com o excesso de informação visual que veio a ser exacerbado – vitrines, cartazes, painéis e sinais de trânsito – o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial.

Nesse contexto, no final do século XIX, é que nasce mais uma das invenções que transformaram a vida humana: o cinema. A impressão que tinham os espectadores de cinema da década de 10 e 20 era de que o cinema vinha para “realizar os desejos do homem moderno e interpretar a vida mecânica e ativa de seu tempo. A vida moderna, com seu novo conjunto de valores mutáveis só poderia ser

transportada dignamente por um instrumento que é o mestre da simultaneidade e de seus mistérios”.⁶

O Cinema

Como o cinema é uma manifestação relativamente jovem de arte – tem pouco mais de cem anos – para pensá-lo é necessário levar em consideração toda a sua história. Para refletir sobre sua natureza, sua especificidade como arte e como manifestação cultural, é preciso rever como foi analisado, comentado e contextualizado em diferentes momentos históricos, desde seu nascimento. Os comentários, críticas e recepções não especializados do cinema, formulados de modo informal e muitas vezes transformados em “teorias”, são parcialmente constituintes das idéias contemporâneas sobre ele. Ou seja, as idéias correntes sobre o cinema não podem ser compreendidas integralmente se não se considerar o modo como essas concepções foram variando historicamente. Desse modo, aos poucos a teoria será articulada ao longo do recorte histórico que será aqui desenvolvido.

Inicialmente, acompanharemos as primeiras reações ao cinema, desde as duas matérias de jornal publicadas logo após a sessão pública inaugural dos irmãos Lumière, em 1895. Em especial, consideraremos as opiniões de escritores, poetas, músicos, dramaturgos e dos próprios cineastas, e não apenas as dos teóricos e críticos, o que deve tornar mais rica a compreensão do problema. Isso porque, ao longo de cem anos, uma nova arte como o cinema gerou uma variada gama de

⁶ CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinema*, p. 15.

curiosas reações vindas de pessoas que cultivavam outras formas de expressão artística.

Tínhamos, por um lado, o conjunto dos artistas pertencentes a outras expressões, cuja recepção variava do espanto fascinado ao desprezo agressivo em relação ao cinema e, por outro lado, o público popular encantado com as imagens em movimento de todo e qualquer tipo de filme.

Algumas vezes, a teorização informal, feita a partir de outras esferas da cultura, contém atitudes defensivas diante do surgimento e do desenvolvimento mundial do cinema, tanto por consequência de seu forte apelo junto ao crescente público, quanto por receio de competição com outras formas de espetáculo. Entretanto, isso não impediu esses primeiros “teóricos” de perceber a necessidade de compreender a novidade que o cinema representava e de buscar as correspondências que ele estabelecia com as artes tradicionais.

Os registros que temos de suas idéias levam-nos a uma constatação que encaminha um segundo aspecto desta pesquisa. Nota-se de imediato que os comentários sobre o cinema frequentemente trazem consigo um viés comparativo. Como arte nova e, ademais, abrangente em sua utilização dos mais diversos elementos expressivos, o cinema sempre forçou não só o contato entre as artes, como também as análises comparativas no âmbito crítico.

Vários de seus elementos constitutivos explicam esse convite à comparação. A encenação é um elemento comum que torna inevitável a comparação do cinema com o teatro. O uso de diálogos e/ou narração em off (e mesmo antes, no cinema silencioso das décadas de 1910 e 1920, os temas e a estrutura narrativa dos enredos) aproximam o cinema da literatura.

Prosseguindo com os pontos de contato, a presença da música no cinema faz com que se pense no papel da música enquanto acompanhamento das imagens e co-narradora dos filmes, assim como a própria música como forma autônoma. Por sua vez, os planos fixos e, de modo geral, todos os enquadramentos necessariamente nos remetem à pintura, que de certo modo os inventou e incessantemente experimentou.

Nesse sentido, para tratar da especificidade do cinema, é imprescindível considerar seus escambos e suas fronteiras com as outras artes. Ou seja, é impossível definir e estudar a linguagem cinematográfica, do ponto de vista histórico, sem aceitar que sua composição é complexa e que vários de seus elementos constitutivos pertencem também a outras esferas da expressão artística. Assim, as definições de cinema serão mais úteis na medida em que forem mais dinâmicas, apelando para comparações e relações que se estabelecem em sua linguagem.

Desde o início da sua existência, diversos elementos das outras artes participaram da constituição do cinema. Em maior ou menor medida, podem colaborar com a condução da narrativa fílmica a música, a poesia, as artes plásticas e as artes gráficas. Porém, há um elemento que se tornou muito mais próximo do cinema por seu caráter narrativo, no sentido de que se configura como um relato: a literatura – e, dentro desta, o romance. Isso não significa que outros elementos têm presença menor nos filmes. A música, por exemplo, é um elemento que está presente na maioria dos filmes produzidos. No entanto, os sons da trilha sonora não possuem um enredo independente do filme. A música é, de modo geral, uma abstração expressiva, que está a serviço de uma narrativa configurada fundamentalmente por imagens e diálogos. O fato de a literatura, desde meados da década de 1910, ter sido uma fonte de enredos para o cinema, de continuar tendo

presença maciça em grande parte das produções contemporâneas e de ter inspirado boa parte das grandes obras-primas da cinematografia mundial já justifica a necessidade do estudo de seu cruzamento com o cinema. O início dessa relação veremos no capítulo 1.

As relações entre cinema e literatura chegaram a tal ponto que as muitas influências permitiram que o caminho inverso fosse também experimentado: filmes com roteiro original inspiram livros, e mesmo filmes baseados em livros inspiram outros livros. Quando a produção do livro é motivada pelo sucesso do filme, como ocorrem com as publicações dos roteiros posteriores à exibição comercial do filme – contendo o roteiro ou de uma narração do filme em forma de argumento desenvolvido – o fenômeno pode ser considerado meramente comercial. Porém, o cinema inspira também de forma indireta: em diversas épocas, escritores utilizaram procedimentos sugeridos pela linguagem cinematográfica, técnicas narrativas e elementos de estilo, adaptando-os à linguagem verbal da prosa literária. Esses recursos estilísticos do cinema adaptados pelos escritores provêm tanto das técnicas de montagem como das diversas percepções que foram se cristalizando ao longo do desenvolvimento da linguagem do cinema.

O surgimento da função de roteirista no cinema, quando ele não é o diretor do filme, faz nascer um estatuto ambíguo em relação à noção de autoria: criando o roteiro, o roteirista divide com o diretor a tarefa de “inventar” o filme. Sua função na criação do filme coloca em crise o conceito de autor. Desde muito tempo discute-se a expressão “Um filme de...” com a indicação do diretor. Não por acaso, a “teoria do autor” e a “política dos autores” surgiram em uma época em que na cena mundial entrava em atividade uma série de novos diretores que acumulavam também a função de roteirista, concentrando apenas em si a autoria dos filmes.

Posicionavam-se como autores e, mais do que isso, começavam a chamar a atenção para uma “assinatura” própria em seus filmes, uma marca de estilo – integrando roteiro e direção –, que tornava possível o reconhecimento de uma cinematografia autoral.

Em diversas épocas, escritores de romances produziram roteiros originais para cinema, assim como também escreveram roteiros adaptados de seus próprios romances ou de textos alheios.⁷ São conhecidas as inúmeras diatribes de escritores com os produtores de Hollywood. Em diversas ocasiões, romancistas contratados para escrever para a indústria do cinema norte-americano entraram em conflito com o direcionamento dado pelos estúdios, ou divergiam diretamente do diretor do filme.

O caso de Fitzgerald é exemplar: aceitou trabalhar em Hollywood não só pela vantagem financeira mas também porque considerava o cinema uma nova forma de expressão e por isso queria experimentá-lo. Entretanto, de todos os roteiros que escreveu, só um deles foi filmado – *Três Camaradas* – depois que o produtor modificou-lhe bastante a história e “retocou” os diálogos. Diz Fitzgerald em uma carta da época: “Ensinei a toda uma geração a escrever diálogos, e você, em uma noite, muda todos os diálogos de um filme que levei meses para escrever”⁸

Quando se considera a evidente presença das outras artes na constituição do cinema – música, literatura, teatro, artes plásticas, artes gráficas etc – é importante ter em mente que a relação que o cinema estabelece com a literatura é diferente de todas as outras. A literatura é a forma narrativa que mais se aproxima do cinema, já que grande parte do cinema é estruturado de modo similar ao da prosa literária desde que tomou sua feição moderna, com o romance do século XVIII. Some-se a

⁷ No Brasil, há o caso de um texto de Rubem Fonseca que foi adaptado para o cinema por Patrícia Mello e um texto de Patrícia Mello que foi adaptado para o cinema por Rubem Fonseca.

⁸ PIGLIA, Ricardo. *Crítica e ficción*, p. 33.

isso o fato de que até hoje a literatura é uma das fontes de enredos mais procuradas pelos cineastas e têm-se a medida da importância do embricamento entre as duas artes.

Apesar do lugar proeminente que a literatura sempre ocupou na relação com o cinema, houve diversas tentativas, ao longo da história, de produzir filmes construídos em uma chave não literária – tentativas não só distanciadas da inspiração em textos literários, mas também da forma narrativa – chave essa mais próxima das artes plásticas e da música. Um exemplo de tal vertente são os filmes reunidos sob a denominação de surrealistas e dadaístas, como *O Cão Andaluz* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, *Le ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, *Entr'acte* (1926), de Marcel Duchamp, para citar alguns dos mais representativos da década de 1920.

Os filmes citados experimentam um tipo de montagem conduzida pela música, ou estruturada como música. Não têm personagens no formato tradicional, mas seres e elementos simbólicos que agem e se encontram, mas não se desenvolvem em cenas necessariamente inter-relacionadas. Privilegiam imagens abstratas e movimentos de luz e sombra, deste modo afastando-se inteiramente do padrão narrativo clássico que informa a imensa maioria dos filmes produzidos até hoje.

A supremacia do padrão clássico deu-se por seu diálogo mais fácil com o público e, conseqüentemente, por ser mais vendável. Muitos aspectos da história do cinema estão estreitamente ligados a questões de orçamento e de recepção, por necessitar de grande aparato para sua produção e de um mínimo retorno de bilheteria.

Além desses aspectos, outro elemento evidente de influência na história do cinema é o desenvolvimento de suas condições técnicas, que a cada época expande e altera os limites das possibilidades criativas. Sabemos que em muitas ocasiões a materialidade da condição técnica definiu novos caminhos para a linguagem e mesmo novos interesses na história da arte.

Filmes Adaptados

Quando consideramos os filmes baseados em textos literários, é fácil perceber que a recepção dos espectadores que têm conhecimento da obra original sempre se pauta pelo cotejo entre os dois. Há um fatal convite à comparação em todo filme que tenha sido adaptado de uma obra literária. Ao mesmo tempo que é necessário o reconhecimento da presença das outras artes nos filmes, e isso inclui o estudo das relações da obra literária com o filme na qual se baseou, no caso desses filmes adaptados da literatura há um momento da análise em que o filme deve ser considerado apenas como filme, como obra de arte autônoma, sem que se condicione sua apreciação à relação que o mesmo estabelece com o texto literário em que se baseia.

Há dois estágios distintos na análise de um filme adaptado da literatura. Um deles é o momento citado acima, em que se considera o filme como obra autônoma, independente do texto a partir do qual foi criado. Esse momento coloca o filme ao lado de qualquer outro e o trata como obra audiovisual. Tal procedimento implica em julgar o filme a partir da situação de um possível desconhecimento do texto original por parte do espectador.

Para um espectador que não conheça o clássico de Machado de Assis *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o filme *Brás Cubas*, de Júlio Bressane pode não oferecer uma compreensão muito fácil; talvez suas imagens assemelhem-se a um longo delírio – a importante cena do delírio de Brás está tão bem inserida no espírito geral do filme que provavelmente ela passaria despercebida no meio do filme. Ou seja, é possível que não se perceba de imediato uma diferença de dicção entre a cena do delírio e as outras sequências da vida do protagonista. Este e outros aspectos específicos desta adaptação veremos em uma análise mais detalhada no capítulo 4.

A recepção desse mesmo espectador certamente será totalmente diferente quando assistir ao filme *Memórias Póstumas*, de André Klotzel, baseado no mesmo romance de Machado de Assis. O filme de Klotzel filia-se ao modelo clássico-narrativo, o que permite o estabelecimento de uma relação mais fácil com o espectador. O uso da narração dos fatos da vida do protagonista, feita por ele mesmo, como morto, como o “defunto autor” de Machado de Assis, é uma forma tradicional de narrativa cinematográfica. A aparição simultânea do Brás velho (ou melhor, morto, porém, como se vivo estivesse, para contar a história) e o Brás criança e jovem, em suas várias idades, faz com que tudo fique claro e compreensível.

Esse é o modo clássico da narração que remonta à forma da narrativa épica, na qual há um narrador declarado, sujeito da narração e um relato que dele se distingue, seu objeto. Essa abordagem será desenvolvida com mais detalhe nos capítulos 3 e 4.

O filme de Júlio Bressane tenta prescindir do modelo clássico de narração e complexifica a condução do filme investindo numa forma fragmentária radical, mais

ligada a uma dinâmica própria ao imaginário e à memória, à anarquia do sonho e das lembranças misturadas e reinventadas desordenadamente. Porém, tal desordem é medida; ela segue a linha de raciocínio de alguns capítulos específicos do romance e tenta traduzi-los livremente.

O filme acena para o espectador a partir de uma chave ligada à ordem do delírio, distanciando-se da linearidade da narrativa clássica. Em Bressane, como nos filmes surrealistas citados, o espectador poderá ter duas reações: ou bem tentará reconstituir algum esquema tradicional, o mais linear que puder e aí ficará se debatendo com a estrutura fragmentária do filme e fatalmente o julgará difícil, até incompreensível. Ou, ao contrário, deixar-se-á levar pelas extraordinárias imagens que terá diante de si, pelos diálogos, pela música e pelo ritmo da montagem. A esse espectador o filme parecerá fluido e natural como a vida, como o seu imaginário, pois falará diretamente com sua subjetividade.⁹

Essa diferenciação das duas possíveis recepções parece sugerir uma radical divisão de todos os filmes em apenas dois tipos: de um lado, aqueles que seguem os preceitos comerciais ligados à estética de Hollywood e, de outro, aqueles da família dos surrealistas, dos experimentais e dos que têm como exemplo a filmografia de Júlio Bressane, os “filmes de invenção”. Pode-se até situá-los em dois extremos, porém, entre essas duas manifestações, há uma variação muito grande e complexa de modos narrativos.

A história do cinema mostra que há uma constante incorporação de procedimentos e modificação de dicção em cada nova fase. As diversas escolas e tendências surgidas ao longo do século XX sucederam-se negando alguns recursos de fases anteriores e reaproveitando outros. Uma chave básica para a compreensão

⁹ A descrição das duas reações possíveis é feita por Alan Robbe-Grillet em sua introdução ao roteiro do filme *L'année dernière à Marienbad*, p. 13-4.

das faturas estéticas a que pertencem os filmes é a distinção mais ampla de cinema clássico e cinema moderno.

Nesse âmbito, vale a pena introduzir a questão das diferentes recepções possíveis dos modos narrativos. A recepção do modo narrativo clássico é uniforme e uniformizadora: os clichês narrativos, sendo aceitos, permitem a compreensão de qualquer filme, com qualquer enredo que com tais clichês sejam construídos. Por outro lado, para fruir um “filme de invenção”, não é suficiente ter o desprendimento dos clichês narrativos, ter a concepção ou a intuição da vida como um desorganizado conjunto de acontecimentos fragmentários e incompletos. Ainda que o espectador tenha um “imaginário livre”, por vezes o espetáculo parecerá demasiado aleatório e não estabelecerá comunicação com o público. Isso porque a pluralidade de discursos e a liberdade de invenção torna mais vasto o universo de formas e modos narrativos. Nesse universo amplificado, muitas ilações e desdobramentos da narrativa podem não ser acompanhados pelo espectador. Tais filmes, geralmente auto-reflexivos, metalinguísticos, anti-ilusionistas, estabelecem uma relação bastante irregular e variada com os espectadores. Como em um jogo, dele exigem uma participação ativa e frequentemente surpreendem-no, por seu caráter lúdico, dialógico ou lacunar.

Na análise de um filme adaptado, o outro estágio, além de sua consideração como obra autônoma, é aquele no qual se considera o processo de tradução empreendido no filme. Aqui se analisam quais foram os elementos do original escolhidos para compor a obra adaptada, quais foram os aspectos ressaltados e quais os que desapareceram; se o filme conseguiu manter o espírito da obra original, sua ideologia, suas pulsões mais evidentes. É claro que essa segunda forma de análise envolve mais diretamente um sério problema: o da interpretação. A

interpretação que o adaptador fizer da obra literária determinará sua escolha de prioridades e definirá os elementos que deverão conduzir a narrativa e estruturar o filme. Outro elemento fundamental a ser considerado é o contexto da época em que o filme foi produzido, independentemente da época do aparecimento do texto original. O contexto técnico, estético e ideológico reflete-se na forma e nas ênfases que conduzem um filme. Há diversos exemplos na cinematografia mundial de romances que inspiraram vários filmes, em diferentes épocas. Nos três filmes baseados no romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, por exemplo, é gritante a diferença estética das três adaptações. Em cada uma delas, é o estilo da época em que o filme é produzido que se infiltra na história original, ainda que a contextualização dos filmes se mantenha fiel à época do enredo original.

Há casos em que o elemento da época da produção do filme é inserido propositalmente, como tradução do que no livro era uma referência à sua própria época ou à fantasia da história original. Um exemplo disso pode ser encontrado no *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. A personagem “Ci”, que no romance-rapsódia de Mário de Andrade é uma guerreira das selvas, no filme é uma guerrilheira urbana, figura que remete aos diversos grupos armados que atuavam em vários países da América Latina ao longo dos anos 60 e 70 lutando contra governos ditatoriais.

Outro exemplo de inserção de elementos da época do filme que não têm relação com a época em que se passa a história narrada pode ser dado pelo filme *Azyllo Muito Louco*, adaptação de Nelson Pereira dos Santos para o conto *O Alienista*, de Machado de Assis. Aqui, o dado não é específico, mas abrangente e disperso em todo o filme: toda a caracterização dos personagens e dos cenários do filme está envolta num espírito tropicalista, num espírito da cultura brasileira urbana

dos anos 70, que pode apenas indiretamente ser relacionado com a história original, num segundo nível metafórico.

A adaptação

Por que colocar o foco nos filmes adaptados da literatura? Porque neles podemos analisar com maior precisão o processo de criação da narrativa cinematográfica. Em um filme com roteiro original, jamais poderemos entender com clareza o nascimento da idéia original e as diversas etapas do processo criativo que resultou no produto final, o filme. Ainda que o cineasta explique como concebeu o roteiro, ou que o roteirista descreva seus procedimentos e a origem de sua idéia, não temos o domínio sobre as transformações necessárias que resultaram na narrativa do filme. O roteiro original encerra sempre um mistério, o mistério que envolve o processo de transformação de uma idéia inicial, uma imagem, uma sensação, um sonho, um desabafo, uma história verídica ou fantasiada, em um roteiro desenvolvido e ainda sua transformação em narrativa audiovisual.

Analisando um filme adaptado, temos condições de acercar-nos com mais firmeza do ponto de fuga da criação do filme. Temos concretamente uma obra que foi a motivadora da criação do filme adaptado. Mesmo que o interesse do roteirista pelo texto adaptado esteja mesclado com um interesse mais abrangente por aquele tema, com alguma preocupação anterior com o assunto do texto, com dados biográficos ou emoções particulares, o fato é que temos um elemento concreto que constitui significativamente o ponto de partida da criação do filme. E esse dado concreto é a obra literária original.

Uma vez em contato com esse ponto de partida, podemos melhor deduzir os caminhos seguidos na criação do filme. Podemos compreender, a partir daquilo que foi eliminado e do que foi realçado no filme, qual foi o interesse artístico principal do adaptador naquele enredo ou naquela peça estilística. Essa diferenciação é a primeira das opções definidoras que saltam à vista quando se observa um filme adaptado: se o que instigou o roteirista foi principalmente o enredo ou parte dele, ou se o interessou o estilo, o imbricação formal do texto com seus temas, sua atmosfera e sua ideologia e se foi esse conjunto de elementos que tentou transportar para o filme. Dois exemplos de diretores-roteiristas que adaptaram, por assim dizer, apenas o enredo de duas obras literárias riquíssimas em sua invenção estética na linguagem são: Suzana Amaral, que adaptou o romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, em filme homônimo (1985), e Eduardo Scorel, que adaptou *Amar, verbo intransitivo* (1926), de Mário de Andrade, no filme *Lição de amor* (1975). Ambos os romances são, cada um a seu modo, anti-ilusionistas, metalinguísticos e autorreferentes. Ambos possuem personagens-narradores dominantes e poderosos, sempre presentes e imbricados no desenvolvimento da narrativa. Os dois filmes adaptados dos romances mencionados optam claramente por narrar apenas um dos enredos contidos na obra. Tanto *A Hora da Estrela* quanto *Amar, Verbo Intransitivo* são narrados por personagens-narradores. Nas adaptações para o cinema, eles são inteiramente eliminados da narrativa. Suas reflexões e a imbricação orgânica da sua presença na estrutura das obras não são levados aos filmes.

Então, se num primeiro momento procuraremos elencar uma série de reações, opiniões e comentários sobre o cinema situados principalmente nas primeiras seis décadas de sua existência, será com o objetivo de reunir um arcabouço conceitual que permita nossa aproximação das várias concepções de

cinema que aqueles comentadores extraíram dos filmes que presenciaram, desde os primórdios da formação da linguagem, passando pela fase das vanguardas, até a maturidade da narrativa clássica. Prosseguindo na exploração do tema, o capítulo 2 buscará explicitar as comparações feitas por escritores e artistas entre o cinema e as outras artes, especialmente o teatro e a literatura. Tais comparações irão auxiliar a compreensão das especificidades e limitações de cada expressão artística.

A colocação em cena dessas opiniões e comentários já introduz na discussão uma feição teórica, pois, como bem lembra Christian Metz, na época em que o cinema era algo novo e espantoso, em que o simples fato de existir o cinema já era um problema, todo e qualquer texto sobre cinema tendia para um tom teórico e decisivo. "Qualquer crítico de cinema tinha um pouco de teórico, um pouco de "filmólogo" também."¹⁰

No capítulo 3, estudaremos algumas concepções divergentes de cinema. Confrontaremos as opiniões de diversos cineastas e roteiristas que já se mostram imbuídos do espírito de um cinema moderno, o qual floresce a partir da década de 1950 na esteira aberta pelo neorrealismo italiano inaugurado em 1945. Daremos ênfase especialmente aos cineastas que se opõe à estética clássica pautada pelos códigos da verossimilhança. Ainda no capítulo 3, mais, uma vez fazendo referência ao teatro e à literatura, procuraremos definir as diferentes linguagens cinematográficas exploradas ao longo da história, visando o entendimento de duas questões em especial: qual é o estatuto do cinema moderno, quais são os procedimentos considerados "mais literários"; e, por outro lado, quais são os procedimentos identificados como mais "cinematográficos". Neste momento, já teremos condições de formular as perguntas que compõem nossa hipótese.

¹⁰ METZ, Christian. *A significação do cinema*, p. 15.

Quais são as características que fazem com que um romance ou conto seja considerado "literatura cinematográfica"? O que faz um filme ser considerado "cinema literário"? Por outro lado, por que um filme baseado em "literatura cinematográfica", em vez de necessariamente resultar em "filme cinematográfico" pode resultar em "filme literário"?

Para desdobrar a pergunta e contextualizá-la, consideremos que textos em prosa classificados como cinematográficos situam-se de modo geral na fase do modernismo e das vanguardas do início do século XX. Consideremos também a distinção geral entre filmes de modelo clássico e filmes de modelo moderno, distinção que se aproxima daquela utilizada para narrativa clássica e narrativa moderna em prosa. Então, dizendo de outro modo, por que filmes baseados em literatura moderna podem resultar em narrativas cinematográficas clássicas? E o inverso: por que filmes baseados em narrativa clássica podem transformar-se em filmes modernos? Para desenvolver essas questões, no capítulo 4 analisaremos o que ocorre no caso específico do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, adaptado para o cinema por dois cineastas de características muito diferentes, Júlio Bressane, e seu *Brás Cubas* (1985) e André Klotzel, e seu *Memórias Póstumas* (2001).

CAPÍTULO 1

O cinema é uma invenção sem futuro.

Louis Lumière

Não vendo!

Louis Lumière (no dia 28 de dezembro de 1895,
sobre seu cinematógrafo)

1.1 O cinema como instrumento de comunicação entre os povos

Em diferentes momentos de sua história, o cinema foi considerado como forma de expressão universal, linguagem possuidora de uma capacidade intrínseca de comunicação sem fronteiras. Muitos comentadores vislumbraram nele a possibilidade de compreensão entre os povos, que ultrapassaria os limites impostos pelas diferentes línguas. Até o final dos anos 1920, havia ainda mais razão para essa idéia, por serem os filmes apenas compostos de imagens silenciosas, sem diálogos sonoros, entremeadas por alguns poucos entretítulos. Essa crença na linguagem universal representada pelo cinema foi declarada por diversos escritores e cineastas. Entre eles, Ricciotto Canudo, Luis Delluc e Abel Gance. Para eles, a característica essencial dessa nova linguagem era a sua universalidade, que permitia contornar o obstáculo das línguas nacionais. O cinema realizaria, assim, o sonho antigo de um “esperanto visual”. Louis Delluc escreve, ainda na década de 1920: “O cinema anda por toda parte, é um grande meio para os povos dialogarem”. Essa ‘música da luz’ não precisa ser traduzida, é compreendida por todos e permite reencontrar uma espécie de estado “natural” da linguagem, anterior ao arbitrário das línguas.¹¹ Fazendo eco a Delluc, Canudo escreve em 1927: “Multiplicando o sentido humano da ‘expressão pela imagem’, esse sentido que apenas a pintura e a escultura haviam conservado até nós, o cinema vai formar uma língua verdadeiramente universal de características ainda insuspeitadas. (...) E traz-nos, com toda nossa complexidade psicológica adquirida, à grande linguagem verdadeira, primordial, sintética, a linguagem visual, fora da análise dos sons”.¹²

¹¹ DELLUC, Louis. “Cinéma et cie”, apud: AUMONT, Jacques. *A Estética do filme*, p. 159.

¹² CANUDO, Ricciotto. “L’usine aux images”, apud: AUMONT, Jacques. *A estética do filme*, p. 159.

Além de uma linguagem universal, o que o argentino Jorge Luis Borges via no cinema era uma vocação informativa e educativa. Mais do que uma possibilidade de comunicação entre os povos, também a chance de todos tomarem conhecimento de características e peculiaridades dos países alheios. A visão das paisagens, cidades, modos e costumes mostrados nos filmes de “vistas” e de “atualidades” (antecessores do que hoje chamamos documentário) eram apreciados com tanta ou mais atenção do que os primeiros filmes de ficção. Evidentemente, tanto em uns como em outros, podia-se admirar o diferente, o estrangeiro. Também as pequenas comédias e os filmes de dança ou de esportes teriam esse caráter informativo. O comentário de Borges é indireto mas bastante revelador do estatuto complexo que para ele possuía o cinema, que mesmo com histórias fictícias (ou até por isso mesmo, para Borges), poderia mostrar sinais de um contexto mais vasto, de uma cultura, de uma civilização. Num artigo de 1929, Borges refere-se ao isolamento e incomunicação em que vivem os habitantes das “diversas Americas” e sugere: “incomunicação que o cinema, com sua direta apresentação de destinos e a sua não menos direta apresentação de vontades, tende a ultrapassar”.¹³ A crença no cinema como suporte de uma linguagem universal parece ter sido confirmada por sua aceitação irrestrita por parte das massas populares: em todos os lugares onde a novidade ia aparecendo, o fascínio logo tomava conta de quem o conhecia. Sabemos pelas publicações da época que membros da elite manifestaram-se contra a novidade, desconsiderando-a como uma possível forma de espetáculo capaz de fazer frente ao teatro. Preocupavam-se exatamente porque percebiam a fascinação que o cinema exercia sobre seu crescente público. E as reações eram sempre semelhantes. Os diversos depoimentos sobre a primeira projeção dos primeiros

¹³ BORGES, Jorge Luis. *Do cinema*, p. 11-12.

filmes dos irmãos Lumière coincide em inúmeros lugares e países. Mesmo em locais distantes das grandes cidades, em que a novidade só veio a chegar em meados da década de 1930, como no interior de São Paulo: no Brasil era igual a reação clássica de espanto das pessoas, que saíam correndo quando viam pela primeira vez a imagem do trem chegando à estação; o susto e o imediato fascínio eram idênticos.¹⁴

Breve retrospectiva:

Do anúncio da primeira sessão às primeiras idéias de adaptação

Em 28 de dezembro de 1895, os parisienses que caminhavam nos bulevares enfeitados e agitados pelo movimento de final de ano espantaram-se com um grande cartaz colocado na altura do Grand-Café: em cores muito vivas, o desenho do cartaz mostrava uma multidão fazendo fila para entrar em uma porta estreita; essa multidão era composta por todo o tipo de gente. Embaixo, um grande letreiro com as palavras incompreensíveis: Cinématographe Lumière. O anúncio histórico da primeira sessão pública, por representar a cena desejável pelos produtores do mais novo evento do momento, por sugerir uma fila, uma disputa por algo que até então não se conhecia, mostra uma ousadia e uma antevisão impressionantes. Como peça publicitária, esse primeiro anúncio do espetáculo do cinema foi de uma audácia aparentemente não compartilhada pelos próprios irmãos Lumière, que em várias ocasiões afirmaram que sua invenção não tinha futuro.

¹⁴ Conforme narra Moacyr C. Lopes em um apêndice de seu *Manual prático da prosa*.

Mesmo essa afirmação pessimista deve ser relativizada, pois os Lumière tomaram diversas atitudes que mostram que eles apostavam na possibilidade de sucesso e lucro de seu invento. Algumas das atitudes: apressaram as experiências técnicas na fábrica do pai, que produzia placas de nitrato de prata que serviam de base para as fotografias; anteciparam a organização da primeira sessão pública dos seus primeiros filmes, devido às notícias que já chegavam sobre experiências similares de Thomas Edison e outros; não aceitaram vender um exemplar do equipamento batizado de cinematógrafo (que filmava e projetava imagens) para Georges Méliès, e outros que se interessaram em comprá-lo desde o primeiro dia de sua exibição; encomedaram ao engenheiro responsável, além das 25 unidades iniciais, mais duzentos cinematógrafos; contrataram e treinaram inúmeros técnicos para operarem as câmeras em diversos países do mundo e trazerem imagens para serem vendidas; estabeleceram um sistema de franquia na organização dessas viagens de seus contratados, negociando pré-vendas de filmes, que logo passaram a ser financiados por empresas exibidoras de cada país visitado pelos técnicos do cinematógrafo.¹⁵

Trinta e cinco pessoas assistiram à primeira sessão pública do Cinematógrafo Lumière. Dois dias depois, 30 de dezembro, são publicadas duas matérias sobre o evento em dois diferentes jornais, *Le Radical* e *La Poste*. Os autores dos dois artigos mostram-se encantados com a invenção do novo espetáculo, e descrevem a projeção de modo muito curioso: mencionam o tamanho natural das imagens das pessoas e coisas e comentam ainda sobre as cores da imagem. Bem, a tela não tinha mais de um metro de altura, e, quanto a cores... só havia cinza, preto e branco. Ambos destacam a relevância daquela máquina para o progresso da ciência e,

¹⁵ DEAC, Rossell. *Living Pictures*, p.135.

coincidentalmente, sentem que a maior importância da invenção está na possibilidade de guardar a memória – a imagem em movimento – de pessoas queridas e familiares após a sua morte. É interessante que tenham pensado no uso pessoal e afetivo que se poderia fazer da invenção. Um deles acaba o artigo dizendo que com o uso popularizado desse aparelho “a morte deixará de ser absoluta”.¹⁶

É muito curioso que também Horacio Quiroga tenha pensado sobre esse uso afetivo do cinema, convertendo-o em matéria literária. “Nunca até hoje a literatura tirou partido da terrível situação de um esposo, um filho ou uma mãe que tornam a ver na tela do cinema, cheio de vida, um ente querido que já morreu.”¹⁷ Essa frase é do narrador de um conto, “El Puritano”, no qual atores mortos espiam o público por meio dos filmes em que representam, quando estes são exibidos, após a sua morte. Nesse conto ocorre o fato que o próprio narrador cita. É possível que Quiroga não conhecesse dois romances publicados na França que orbitavam em torno desse mesmo tema: *A Eva Futura*, de Villiers de l’Isle Adam, publicado em 1886 e escrito sob inspiração dos aparelhos tecnológicos surgidos naquela época e especialmente da exibição do fonógrafo de Thomas Edison e do telefone de Graham Bell, apresentados na Exposição Universal de 1878 em Paris.

O romance trata de um homem que se apaixona por uma mulher belíssima, perfeita enquanto não abre a boca, mas que quando fala mostra uma vulgaridade insuportável para o apaixonado. Como este personagem é amigo de Thomas Edison, vai a ele e conta sua desdita. O amigo inventor promete construir uma cópia mecânica fisicamente idêntica àquela mulher e, o melhor, constituída da alma idealizada que a original humana não possuía. Edison – personagem do romance –

¹⁶ JEANNE, René & FORD, Charles. *Le Cinéma et la Presse*, p. 14-15.

¹⁷ QUIROGA, Horacio. “El Puritano”, in *Más Allá*, p. 82.

leva a cabo sua complexa invenção para o prazer do amigo que, em certa ocasião chega a confundir a réplica com a original...

Outro romance francês da era pré-cinematográfica que toca nesse assunto é *Le Chateau des Carpathes* (1892), de Julio Verne. Aqui, a trama gira em torno de um vilarejo próximo a um castelo, no qual vivem um barão e seu criador-inventor. No vilarejo, pensam que o castelo está abandonado. No entanto, o barão instala um sistema de escuta com um complexo sistema de microfone com fio telefônico que permite o controle de tudo que os aldeões falam e ainda permite enviar mensagens em forma de “voz do além” através de seu aparato. A tecnologia produz efeitos que imitam manifestações sobrenaturais. No mesmo romance, há outro aspecto que toca no assunto da tecnologia: o barão já havia sido presa de uma paixão não correspondida por uma diva da ópera. Após algumas desventuras, ele consegue gravar o som daquela que seria a última performance da atriz, que acaba morrendo no palco. No resto da sua vida, o barão, recluso, obcecado, ouve a gravação da voz da diva olhando para uma foto ampliada da mesma.¹⁸

Essa história, como a de Villiers, faz parte das expressões premonitórias do papel que o cinema iria desempenhar, mais especialmente o caráter compensatório da imagem audiovisual. Posteriormente, o próprio Horacio Quiroga em alguns de seus contos toca na questão da idealização de um ser amado ou desejado e de sua recriação mecânica em imagem. Nessa época, o *star-system* da ópera começou a se transferir para o cinema. Um desses contos de Quiroga é “El Vampiro”¹⁹, de 1927, no qual um homem assiste, ou melhor, interage com uma imagem tridimensional de uma atriz de cinema em sua casa, onde instalou seu invento. Outro conto é “El

¹⁸ GOLDMAN, Melissa. “Pigmalião como cineasta: o papel dos aparelhos de gravação na ficção francesa no fim de século”, in: *Intersecções: a materialidade da comunicação*, p. 188-195.

¹⁹ Após publicação na imprensa, foi incluído em QUIROGA, Horacio. *Más Allá*, pp. 18-43. Atenção, pois há outro conto do mesmo autor com o mesmo nome, publicado no volume *Anaconda*, pp. 103-5.

Puritano”²⁰, de 1926, no qual atores mortos espiam os espectadores através a tela do cinema quando seus filmes são exibidos. Desenrola-se aí uma relação insólita entre uma das atrizes mortas e um fã que continua obsessivamente assistindo-a em seu filme derradeiro.

O tema volta com Adolfo Bioy Casares, em *A invenção de Morel*, de 1953. No romance, o personagem principal é um foragido que chega a uma ilha deserta na qual, aos poucos, começam a aparecer pessoas que todos os dias repetem ações inexplicáveis e nunca percebem a sua presença. O protagonista observa sempre uma mulher em especial daquele grupo de pessoas continuamente em festa. O fato extraordinário é resultado de um aparato de reprodução fiel de som e de imagem tridimensional que todos os dias é automaticamente acionado, mostrando um dia na vida daquelas pessoas. O foragido, solitário em meio a espectros, persegue aquela mulher idealizada, tentando com ela travar um contato, que se revela sempre infrutífero. Essa relação do homem com a imagem é similar àquilo que a ficção cinematográfica irá proporcionar, idealizando e fragmentando o ser humano e alimentando um imaginário que, antes mesmo do cinema, já concebia sua possibilidade.

Nos nove meses que antecederam a primeira exibição do Cinematógrafo, em dezembro de 1895, em Paris, os Lumière haviam feito algumas outras, para grupos específicos. A primeira teria sido para cientistas e fotógrafos, em um congresso em Lyon. Como não foram sessões divulgadas nem abertas ao público, a de Paris foi considerada a primeira. Em relação a Thomas Edison, a antecedência dos Lumière na “competição tecnológica” ocorreu porque eles apresentaram em primeiro lugar o cinema como espetáculo público e coletivo.

²⁰ Após publicação na imprensa, foi incluído em QUIROGA, Horacio. *Más Allá*, pp. 78-85.

Dois aspectos devem ser considerados na comparação com Edison. Primeiro, Edison concentrou-se na invenção e comercialização de seu Kinetoscópio, aparato construído dentro de uma caixa de aproximadamente um metro de altura, com dois orifícios, através dos quais assistia-se a um pequeno filme. A exibição era individual e as imagens estavam como que encerradas na caixa, de modo que não havia o espírito espetacular que a exibição coletiva dos Lumière veio proporcionar. Segundo, Edison não priorizou essa invenção; desenvolvia simultaneamente inúmeros projetos tecnológicos.

Já que estamos tratando de uma corrida contra o tempo, convém lembrar quando ocorreu a chegada do cinema no Brasil: no dia 8 de julho de 1896 realiza-se a primeira exibição do cinematógrafo no Rio de Janeiro: apenas seis meses após a sessão inaugural dos irmãos Lumière em Paris. Até meados de 1897, embora o sistema elétrico da cidade ainda fosse precário, aparecem no Rio de Janeiro diversas companhias de variedades que, juntamente com outras atrações de dança, animais amestrados e acrobacias, projetavam imagens cinematográficas. Os pequenos filmes mostrados chamavam-se “vistas”, e eram constituídos de uma tomada só, com duração de 50 a 60 segundos, correspondente ao tamanho do rolo de película sensível que os primeiros aparatos comportavam. Eram produzidos majoritariamente na França, Portugal e Estados Unidos.²¹ Em julho de 1897, inaugurou-se no Brasil a primeira sala fixa destinada ao cinema, embora não exclusivamente. A sala era de propriedade de Pascoal Segreto, cujo irmão, Afonso Segreto, é o primeiro a filmar com constância no Brasil, a partir de junho de 1898.²²

²¹ SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*, p. 48.

²² Antes disso, o ambulante italiano Vittorio di Maio filmou algumas “vistas” e as exibiu num Cassino em Petrópolis. Como foi um fato isolado, geralmente considera-se Afonso Segreto o primeiro cinegrafista a documentar cenas brasileiras. Começou filmando uma panorâmica da Baía de

Porém, mesmo na França, o cinema só começou a ser revelado a um público mais amplo em 1900, na Exposição Universal em Paris. Com uma tela de 15 metros de altura e 21 de largura, os irmãos Lumière mostraram pela primeira vez em larga escala seu invento. O telão podia ser visto por 25 mil pessoas. Foi um grande acontecimento, mas não foi esse o espetáculo que mais chamou a atenção da imprensa da época. O que a atraiu, assim como a um grande público, foi o Phono-Cinéma-Théâtre, que consistia na projeção da filmagem de peças teatrais simultaneamente à reprodução da gravação sonora de trechos da mesma. Os documentos da época atestam que a sincronia era apenas razoável. Ainda assim, a impressão de realidade era forte, apesar da qualidade rudimentar tanto da projeção quanto do som. Aí foram exibidas peças e óperas do repertório recente das grandes companhias. Foi uma grande sensação, as pessoas custavam a crer que estavam vendo e ouvindo as estrelas do teatro sem que elas realmente estivessem ali. Uma das mais importantes apresentações do sistema Phono-Cinéma-Théâtre foi a versão de Hamlet, de Shakespeare, dirigida por Clement Maurice.²³ Nessa versão, alguns diálogos e ruídos previamente gravados em disco eram tocados nos momentos apropriados da imagem projetada da peça.

Provavelmente, todos os cientistas que na época trabalhavam na tentativa de criar máquinas que captassem a imagem em movimento tinham em mente que o desafio seguinte seria captar e reproduzir o som simultaneamente. Os irmãos Lumière, ao conseguir realizar a primeira parte, a gravação da imagem, levaram-na logo a público. Por outro lado, Thomas Edison, nos Estados Unidos, que quase simultaneamente chegava aos mesmos resultados, já fazia demonstrações de seus

Guanabara ainda do navio, ao chegar de uma de suas viagens à Europa, onde ia com frequência para comprar filmes. Nesse regresso, em junho de 1898, trouxe consigo uma câmera.

²³ SILVA NOBRE, F. *Shakespeare e o cinema*, p. 23.

testes com o Kinetoscópio em seu laboratório desde 1891²⁴. Acredita-se que inventor norte-americano manteve suas experiências com a imagem em movimento em laboratório, e apenas por meio do Kinetoscópio, não procurando logo a técnica necessária para projetar as imagens em uma tela, por insistir em tentar adicionar som às imagens projetadas.²⁵ E, como vimos, também porque o Kinetoscópio não era o projeto principal de Edison.

A busca pela adição do som sincronizado com a imagem talvez pudesse ser explicada como um pressuposto do espírito da época, ligada ao realismo no teatro e na literatura. Como tratava-se de reproduzir a vida, era inconcebível que a vida projetada em imagens fosse destituída de voz e de sons ambientes. E, de fato, de alguns espectadores em especial temos o depoimento de que lhes pareceu chocante o silêncio simultâneo àquelas imagens aparentemente tão vivas e buliçosas, como a saída de operários de uma fábrica, a chegada de um trem à estação e a conversa entre alguns homens que termina em gargalhadas que se vêem mas não se ouvem.

Particularmente a Máximo Gorki, a experiência de assistir ao cinematógrafo Lumière em “uma espécie de nicho no fundo de um restaurante”, casa de Charles Aumont – pela descrição do escritor, um bordel – foi bastante distinta da maioria das descrições que conhecemos. Gorki ficou sem dúvida muito impressionado, como os outros, mas sua impressão mais forte foi do aspecto sinistro, grotesco, assustador e monótono (palavras dele) daquelas imagens privadas do som e da cor que lhes seriam naturais. Seu depoimento, datado de 4 de julho de 1896, mostra como ficou chocado com o mundo cinza mostrado nas imagens e com a mudez espectral dos seres moventes: “Se vocês pudessem somente representar a estranheza desse

²⁴ ROSSELL, Deac. *Living pictures*, p. 83.

²⁵ JEANNE, René & FORD, Charles. *Le Cinéma et la presse*, p. 24.

mundo, um mundo sem cor, sem som. Tudo aqui – a terra, a água, o ar, as árvores, as pessoas – tudo é feito de um cinza monótono. (...) Não a vida, mas a sombra da vida. Não o movimento da vida, mas uma espécie de espectro mudo.”²⁶

Depois de narrar cada um dos filmetes que assistira, sempre enfatizando a cor cinza de tudo e a ausência brutal do som, Gorki acrescenta: “A gente termina por ficar perturbado e deprimido por essa vida silenciosa e cinzenta. Acredita-se que ela quer dar qualquer aviso e que ela o envolve num incerto significado sinistro; isso enfraquece o coração: esquece-se onde se está. Idéias estranhas invadem os espíritos; fica-se cada vez menos consciente”²⁷. No mesmo relato, num viés moral, Gorki ainda comenta que lhe parecem pouco apropriados àquele local a exibição de imagens dignas e edificantes como a de trabalhadores saindo da fábrica ou a de um casal com seu filhinho em cena de felicidade familiar. Com ironia ou moralismo, considera incongruentes os temas exibidos com o ambiente de bordel que identifica no “Salon Indian” do subsolo do Grand-Café.

Nos seus primeiros anos, o cinema foi apresentado em cantos de restaurantes, bares ou em locais abertos, como praças públicas e, mais frequentemente, em feiras de variedades. Nos primeiros anos do século XX, ficou conhecido em inúmeros países, para os quais as máquinas maravilhosas foram levadas, como a “nova atração da feira”. Geralmente era exibido um conjunto de pequenos filmes, de duração variando entre 50 segundos e 12 minutos, que se dividiam em três tipos; imagens de lugares distantes, paisagens, cidades e costumes de diversos lugares (primórdios do cinema documental); cenas de fantasia, cômicas ou dramáticas, que podiam incluir danças e mágicas (primórdios dos filmes de ficção). A partir dos anos 20, começam a surgir os filmes de vanguarda, cuja

²⁶ *O Espectador Noturno*, p. 28.

²⁷ *Ibidem*, p. 30.

estrutura se aproximava da música e das artes plásticas; aparecem com as vanguardas européias dadaísta e surrealista e com os experimentos de linguagem da escola soviética (origem do que hoje se chama filme experimental).

Como atração de feira ou de casas noturnas, o cinema foi visto durante algum tempo apenas como uma curiosidade, uma “maravilha fotográfica”. Especialmente em países como a França, com uma longa e sólida tradição nas artes cênicas, onde o teatro era um dos mais importantes elementos da cultura, o cinema parecia não merecer muita atenção da burguesia culta. Era considerado mais como um invento científico admirável e, de resto, atração popular. Resumindo, a situação do cinema nos primeiros anos de sua existência era: desdenhado por grande parte da alta sociedade e da intelectualidade, reconhecido por alguns artistas e intelectuais e largamente desfrutado pelos frequentadores das feiras populares.

Em 1908, Pierre Lafitte, editor de seis diferentes revistas semanais francesas, percebendo o grande potencial do suporte cinematográfico e o divórcio que se estabelecia entre os públicos do cinema e do teatro, anuncia a criação de uma empresa produtora chamada “Film d’Art”. Para o dono de seis revistas, divulgar uma idéia era uma simples questão de decisão e execução. Apoiado em seu sucesso na imprensa, começou a divulgar a novidade, antes mesmo de iniciar a primeira produção. Para começar, já havia novidade no nome, que unia duas palavras que até aquela época ainda não haviam sido pronunciadas juntas: filme e arte. Até então, o cinema podia ser considerado qualquer coisa, menos arte. O projeto de Pierre Lafitte era colocar o cinema nas mãos dos profissionais do teatro: contratar desde autores de peças teatrais, membros da Académie Française, diretores, cenógrafos, até atores, as grandes estrelas da Comédie Française. O slogan dos

anúncios era "Vocês vão ver o que vocês vão ver"²⁸. Não foi somente nas revistas de propriedade de Lafitte que começaram a surgir comentários sobre a nova empresa. Apareceram também em outras, não apenas devido à grande rede de relações desse homem de imprensa, como também porque pairava no ar um sentimento crescente de que aquela máquina de captar e projetar imagens podia ser o suporte de grandes histórias, grandes emoções, e não apenas de enredos pueris, de dramaturgia rudimentar, como se vira até então.

Rémy de Gourmont, escritor e crítico literário, mostra sintonia com esse sentimento quando, em 1907, um ano antes dos primeiros anúncios da "Film d'Art", escreve no *Mercure de France* que o cinema tem o poder de emocionar o público com suas imagens, mesmo com enredos elementares. Diz que o que salva os filmes dramáticos da total banalidade é o enquadramento onde eles se desenvolvem e as rápidas mudanças de cenário. "A rapidez dos movimentos aumenta a impressão de vida. Ela é, às vezes, tão intensa, que esquecemos a vulgaridade da história para nos divertir com os detalhes."²⁹ Mais adiante, sugere diretamente: "Muitos contos de Mérimée, de Maupassant, fariam espetáculos de bela intensidade. Alguns dramas de Shakespeare forneceria ainda cenas bastante cativantes. Aconselhamos sem remorso essas transposições, pois elas não tocariam na obra em si: elas respeitariam o texto."³⁰ O escritor faz aqui uma ironia, dizendo que a adaptação para o cinema, sendo muda, não alteraria o texto teatral e afirma que seria agradável ver atores representando sem ouvir suas vozes.

Embora a idéia de Pierre Lafitte não fosse, a princípio, a de adaptar clássicos do teatro, mas sim contratar autores de teatro para escreverem roteiros originais

²⁸ "Vous allez voir ce que vous allez voir!"

²⁹ Gourmont, Rémy. *O Espectador Noturno*, p. 35.

³⁰ *Ibidem*, p. 36.

para a “nova forma de teatro”, com seu empreendimento propiciou a aproximação entre a respeitada arte dramática e o nascente cinema. A partir da exibição da primeira produção da “Film d’Art”, começaram a surgir matérias em jornais e revistas saudando a novidade e a primeira “peça cinematográfica” inclusive ganhou as honras de receber de um jornal uma crítica dramática na seção dedicada ao teatro; o jornal Temps – que não era de propriedade de Pierre Lafitte. Na crítica, Adolphe Brisson faz uma longa e antecipadora análise da forma de atuação no cinema, na qual explica que, no cinema, o gesto deve ser mais preciso que no teatro – já que no cinema a voz não auxilia o gesto. O crítico ainda distingue com clarividência a pantomima do teatro da atuação no cinema. Elogia o cinema por seu esforço de reconstituição do passado, mas acaba concluindo que “depois de uma hora e meia de projeção, sentimos uma vontade imperiosa de ouvir uma voz humana. E isso prova que o cinema não faz concorrência ao teatro, já que provoca a vontade de ir ao teatro”³¹.

Tanto Pierre Lafitte, enquanto produtor, quanto Adolphe Brisson, enquanto crítico, compreendem muito antecipadamente que o cinema devia encontrar sua própria forma de expressão, e isso começava pela busca de um roteiro adequado às características próprias de sua linguagem. Aqui, melhor seria dizer características próprias de seus recursos, já que a linguagem ainda não tivera tempo de maturação. A esta altura, a prática do cinema contava apenas com treze anos de existência e ainda eram poucos os filmes que tentavam explorar formas de enquadramento diferentes do plano geral — similar à visão do palco para um espectador de teatro.

Vale lembrar ainda que quando Brisson se refere a “roteiro adequado” às características do cinema, é no sentido de transformado, recriado, adaptado ao

³¹ Ibidem, p. 39.

cinema. E o oposto do roteiro “adequado” ao cinema era o teatro filmado, ou seja, a peça transposta para a película exatamente como era apresentada no palco. Essa prática de filmar as peças de sucesso que se apresentavam nos principais teatros começou com o Phono-Cinéma-Théâtre, que no início sonorizava apenas alguns trechos das peças. Mas foi na década de 30, com o advento do cinema sonoro, que o teatro filmado alcançou seu apogeu, majoritariamente na França, pelas mãos de um homem de teatro, Marcel Pagnol. Como veremos no capítulo 2, Pagnol utilizou o cinema para alargar o alcance de seu teatro, provocando debates e tornando-se alvo de polêmicas na imprensa.

O primado do documental e o gosto pelo realismo nas primeiras ficções: público, folhetim e os espetáculos pré-cinematográficos

Desde 1897, quando Méliès começou a filmar, percebeu o apelo dos chamados “naturais” – o que hoje chamamos de documentários – junto ao público. Logo começou a produzi-los também. No entanto, desagradado com as dificuldades de ir a campo filmar os “naturais”, e sendo ele um homem de teatro e circo, um ilusionista, logo teve a idéia de encenar os eventos recentes, como se os tivesse documentado de fato. Esses filmes ficaram conhecidos como “Actualités postiches” e com eles Méliès teve muito êxito, aproveitando os mais importantes fatos da época e apresentando-os no cinema apenas um ou dois dias após acontecidos. Produziu o primeiro em 1897. O mais marcante foi filmado em 1902: *O coroamento do rei Eduardo VII da Inglaterra*, exibido no mesmo dia do acontecimento real. O curioso

deste filme é que o próprio rei o assistiu, dias depois, e ficou encantado. Escreveu a Méliès felicitando-o; “Que maravilhoso aparelho o cinema! Conseguiu registrar até mesmo partes da cerimônia que não aconteceram. Isso é realmente fantástico!” Méliès havia contado com informantes que lhe deram o roteiro do protocolo da cerimônia antes que ela acontecesse. Filmou antes, para ter o filme pronto no mesmo dia. Como na última hora partes da cerimônia foram cortadas para não fatigar o rei, o filme acabou ficando “mais completo” que o fato original.

O cinema começou majoritariamente com as “vistas naturais”, filmes documentais, tanto de paisagens, eventos, como de fatos corriqueiros do dia-a-dia, espécies de crônicas sociais e familiares – os filmes dos irmãos Lumière abrangem todos esses gêneros e vão além, prefigurando os primeiros filmes “posados” e narrativos, com *O regador regado*. Quando começam a surgir filmes ficcionais, os chamados “posados”, a maior parte deles é inspirada ou diretamente baseada em fatos reais. O interesse do público pela encenação de acontecimentos mostra-se grande e constante, e esse interesse ocorre paralelamente à recriação de fatos reais na literatura, mais precisamente no folhetim.

No Brasil, é bastante íntima a relação do primeiro cinema com os folhetins publicados em jornais no final do século XIX. Muitos filmes foram produzidos por inspiração ou claramente baseados em folhetins. É importante observar com detalhe as variedades então existentes: publicam-se folhetins ficcionais, tanto melodramas açucarados, quanto romances que se tornariam célebres, publicados posteriormente em livros, de autores como Aluísio Azevedo, José de Alencar e Machado de Assis.³²

Na época, publicam-se folhetins baseados em fatos recém acontecidos, majoritariamente ocorrências policiais, histórias de crimes e mistérios. Ou seja,

³² Até o radical romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, foi inicialmente publicado em forma de folhetim.

relatos ficcionalizados de fatos reais, que exerciam forte atração sobre o público leitor da imprensa, ainda em formação. Além da crônica policial presente nos jornais, os leitores podiam reviver os horrores e mistérios dos crimes por meio desses detalhados relatos ficcionalizados nos folhetins.

O espírito dessa época, que vai formar o imaginário e determinar o comportamento das primeiras platéias do cinema, pode ser ilustrado pelos eventos públicos e divertimentos mais comuns da Paris dos anos 1890, década do nascimento do cinema. Como nessa época, mais do que nunca, os hábitos da corte brasileira seguiam de perto os passos da França, será fácil perceber todas as semelhanças do comportamento dos brasileiros urbanos com o gosto dos franceses.³³ Uma característica desta época de grandes invenções e novidades técnicas pode ser entendida como um pronunciado gosto do público pela realidade.³⁴ Especialmente a realidade reconstituída, recriada na literatura, no teatro, na fotografia, nos museus de cera, nos quadros e “panoramas”, no rádio e na lanterna mágica. O gosto pela realidade reconstituída irá determinar grande parte da produção cinematográfica das primeiras décadas. O interesse por retratar os fatos recentes, rever histórias contundentes, presenciar situações-limites recriadas logo depois de terem acontecido na vida real são parte do espírito da época que presenciaria o nascimento do cinema.

Mas na Paris de 1888, a sedução da realidade ia além, como mostra com naturalidade um cronista social da época: “Poucas pessoas que visitaram Paris não conheceram o necrotério.” Apontado como atração turística em quase todos os guias da cidade, o necrotério atraía tanto visitantes regulares quanto grandes multidões de

³³ Consta que em 1904, quando da inauguração da Avenida Central, no Rio de Janeiro, as pessoas elegantes passeavam e cumprimentavam-se com um entusiasmo “*Vive la France!*”.

³⁴ SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-do-século”, in: *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*.

até 40 mil pessoas em seus dias mais movimentados, quando a história de um crime circulava na imprensa popular e os visitantes faziam fila para ver a vítima na “sala de exposição”. A intenção da exposição do cadáver era seu reconhecimento, sempre que ele fosse encontrado na rua, mas a visita ao necrotério acabou transformando-se em uma espécie de programa de lazer, comparável a outras atrações como o circo e o teatro.³⁵

Alguns escritores e poetas citavam ironicamente o necrotério como um dos espetáculos parisienses. Muitos cronistas consideravam esse comportamento como parte do desejo de olhar, da *flânerie* que permeou a cultura parisiense do fim do século. Mas este não era um fato isolado; a visita ao necrotério servia como uma espécie de complemento ilustrativo do jornal. Eram os mortos que haviam sido descritos na crônica policial e eventualmente no folhetim que as pessoas procuravam ver.³⁶ É importante saber que essa época ficou conhecida na França como a “era dourada da imprensa”, que os jornais de Paris tiveram um crescimento de 250% entre 1880 e 1914. E foram especialmente os *faits divers* – assuntos variados, reportagens de acidentes horríveis e crimes sensacionais – que alavancaram as vendas dos jornais. Não por acaso, os *fait divers* e os folhetins ocupavam um espaço próximo nos jornais. Essa trinca formada pelo fato real, pela sua descrição no folhetim e pelo cadáver exposto como um elemento teatral pode ser a chave para a compreensão do comportamento do público no início da vida do cinema.³⁷

³⁵ A atração exercida pela exposição da morte remonta às execuções e enforcamentos públicos da Idade Média, que espetacularizavam uma punição tornada pública como exemplo moralizante.

³⁶ SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-do-século”, in: *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*.

³⁷ Não deve ser por acaso que o Necrotério de Paris é fechado em 1907, um ano marcado pela grande proliferação dos cinemas na cidade.

Outro elemento importante da vida cultural da Paris fim-de-século, e que também será encontrado no Brasil, é o Musée Grévin, o museu de cera de Paris. O que ele tinha de extraordinário era o fato de representar outra forma de complemento aos jornais. Seus idealizadores prometiam que as exposições iriam “representar os principais eventos correntes com fidelidade escrupulosa e precisão impressionante”, funcionando como “um jornal vivo”.³⁸ De fato, a comparação com a imprensa era explicitada pela própria divulgação do museu. Pretendiam quase que substituir as reportagens de jornal, compostas na época por texto e desenhos ilustrativos.³⁹ Os fatos eram representados em cenas estáticas, que criavam uma pequena narrativa verossímil e compreensível para o público. Enquanto os outros museus caracterizavam-se por seus acervos fixos, o Musée Grévin apostava na rapidez e variedade de assuntos, que eram determinados pelo interesse do público. Havia uma organização de assuntos no museu que imitava o formato do jornal: lado a lado, notícias de naturezas diversas, como faziam as colunas de jornal, preenchidas com histórias aparentemente desconexas.

O museu de cera, por sua estreita ligação com o interesse do público, materializou uma nova tendência do espetáculo, guiado pelo gosto da massa. Um aspecto importante da atração era o privilégio visual que oferecia ao possibilitar uma forma de aproximação das celebridades: a visão de cenas privadas de artistas ou cenas de acesso impossível, como Napoleão numa frente de batalha. Os “quadros” do museu de cera personalizavam a política, transformando a história e seus protagonistas em algo vivo, com que os visitantes podiam se identificar. Do mesmo modo, o museu representava a intimidade dos bastidores do teatro e camarins dos

³⁸ SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-do-século”, in: *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*.

³⁹ A reprodução de fotos ainda não era utilizada em jornais porque a tecnologia ainda não o permitia; por isso, a ilustração era feita com desenhos “fotográficos”.

artistas mais célebres. Mesmo quando as cenas eram corriqueiras, o trunfo do museu era prometer que a tridimensionalidade e a verossimilhança da exibição forneciam a ilusão da presença ou da realidade de um modo que a pintura não conseguia alcançar.

Além disso, a forma como as esculturas de cera eram posicionadas previam uma movimentação dos espectadores em torno da cena, o que pode ser identificado com uma tentativa primitiva de introduzir movimento na imagem plástica e estática.

Combinado com esse efeito, veio a forma narrativa de diversos “quadros” sequenciais usados para contar uma história. Não por acaso, o maior sucesso do museu foi “L’histoire d’un crime” um “romance em série”, formado por sete “quadros de realismo eletrizante”. A serialidade estava na sucessão de quadros fixos que, no entanto, eram como que postos em movimento pelo caminhar do espectador. Em 1901, Ferdinand Zecca produziu um filme com o mesmo nome do romance plástico em série do museu, filme baseado exatamente nessa exposição. Para completar as estreitas relações com o nascimento do cinema, foi também o Musée Grévin a primeira instituição parisiense a oferecer imagens em movimento projetadas na forma de “*pantomimes lumineuses*”, em 1892.

No Brasil, o Pantheon Ceroplástico era nosso museu de cera. Localizado no Rio de Janeiro: o museu era de propriedade de Cunha Salles, o mesmo que abre a primeira sala fixa destinada ao cinema, em sociedade com Pascoal Segreto.⁴⁰ Aqui, como em diversos países, também foram os donos de “divertimentos” pré-cinematográficos que introduziram o cinema em seus negócios.

A terceira atração mais popular da época eram os Panoramas, pinturas circulares que tentavam dar a máxima impressão de realidade ao fato representado.

⁴⁰ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*, p. 56.

Encontrados tanto em Paris⁴¹ como no Brasil, os panoramas podiam representar tanto paisagens feitas a partir de pontos de vista privilegiados, como acontecimentos reunindo pessoas e cenários reconstruídos. Alguns deles, para aumentar a ilusão de realidade, utilizavam objetos tridimensionais, roupas e acessórios verdadeiros combinados à pintura de fundo. E a qualidade da composição, junto com a escolha do tema, determinava sua ilusão de movimento e de realidade.

Houve tentativas mais sofisticadas, como um panorama em que os espectadores embarcavam na recriação de um navio a vapor, a partir do qual podiam contemplar onze telas e uma paisagem litorânea que se movia à medida que o navio “passava”. Havia figuras de cera representando a tripulação do navio, que misturavam-se a marinheiros vivos, vestidos com os mesmos uniformes, que davam ainda mais realismo ao espetáculo.

No Brasil, Vitor Meireles foi o grande pintor de panoramas. Seu primeiro panorama, pintado em parceria com o belga Langerok na cidade de Bruxelas, era o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*: exibido em 1889 na Exposição Universal de Paris.⁴² Dois anos depois, instalou o panorama no Largo do Paço, no Rio de Janeiro: onde ficou durante seis anos aberto à visita pública, com entrada paga.⁴³ Tal conjunto de práticas culturais do final do século XIX foi forjando um público com um gosto cada vez mais sofisticado pelas realidades construídas.

⁴¹ Sabe-se que, pelo menos na Europa, os panoramas são mais antigos: começaram a surgir no início do século XIX, nessa época talvez fornecendo notícias em um mundo anterior à popularização da imprensa, tendo desaparecido décadas depois. Ressurgem no final do século XIX como mais uma forma de representação da realidade.

⁴² ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*, p 58.

⁴³ Encantado com o sucesso do primeiro Panorama, Vitor Meireles ainda pinta mais alguns nos anos seguintes, os quais, apesar do grande público que atraem, não lhe compensam financeiramente.

Quando as primeiras exhibiçõs do cinematógrafo começam a aparecer no mundo todo, os primeiros filmes eram as “vistas naturais”, tomadas em plano único, de paisagens ou eventos. Quando os filmes passaram a ser mais longos, compostos de mais de um plano, continuaram prevalecendo os “naturais”, que funcionavam como noticiários sobre os mais diversos temas. No Brasil, até 1908, apenas filmes “naturais” são produzidos. A partir de então, a dramaturgia começa a se desenvolver no cinema brasileiro. No ano de 1908, é produzida a primeira comédia, um filme “posado”, *Nhô Anastácio chegou de viagem*, baseada em um enredo comum do teatro de revista da época.⁴⁴

Poucos meses depois, ainda em 1908, é lançado o segundo “posado”, também chamado de “filme de enredo”: *Os estranguladores do Rio*, baseado em fato real que abalou a cidade dois anos antes, largamente explorado pela imprensa e também já transformado em peça de teatro. O filme alcança uma bilheteria extraordinária, batendo o recorde com 800 exhibiçõs no Rio de Janeiro. Mas não sem alguns contratemplos: as repercussões do crime estavam tão vivas que a fita foi interdita pela polícia na noite de estréia. Neste mesmo ano, filma-se a primeira adaptação da literatura, *Os Guaranis*. O filme era a pantomima representada no picadeiro do Circo Spinelli⁴⁵, inspirada no romance de José de Alencar, filmada com uma câmara fixa.

Em 1909, é lançado o primeiro filme brasileiro baseado em uma “revista do ano”, formato muito popular no teatro, que consistia na encenação de um apanhado dos fatos mais relevantes do ano. *Paz e Amor*, o primeiro filme em forma de “revista”, resultou no maior sucesso de bilheteria até então, ultrapassando o recorde

⁴⁴ SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela - a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a “Central do Brasil”*.

⁴⁵ A peça *Os Guaranis* era de autoria do ator-palhaço negro Benjamin de Oliveira, que fazia o papel de Peri.

anterior: mais de 900 exibições só na capital federal. Em 1910, foi filmada a fita *A Vida de João Cândido*, baseada na biografia do marinheiro que comandou o levante da esquadra, conhecido como Revolta da Chibata. Em 1919, surge em São Paulo o filme *O Crime dos Cravinhos*, baseado em história recém acontecida e ainda sem desfecho judicial claro.”⁴⁶ Como o crime ainda estava repercutindo politicamente, a estréia do filme foi tumultuada: com o público lotando um modesto cinema paulistano, a polícia invade a sala e apreende a fita. Na segunda tentativa de estréia, com o escândalo ainda mais quente, o filme é lançado, dessa vez com sucesso e com estardalhaço publicitário em toda a cidade. O público acorre em massa e o filme chega a dar lucro aos produtores, o que não era comum.

O cinema seriado e a imprensa

Em 1912, o francês Louis Feuillade lançou nos cinemas um filme em episódios, em que cada novo episódio era lançado semanalmente: *Fantômas* (*Fantomas*). As exibições do filme seriado estendeu-se por vários meses. No ano seguinte, nos Estados Unidos, William Selig produz um filme do mesmo gênero, em episódios, porém, com a novidade de que cada nova estréia era acompanhada de um novo capítulo publicado em folhetim em um jornal de grande circulação. Essa idéia se aproveitava da grande atração exercida pelo gênero de aventuras e melodramas veiculados em forma de folhetins e ao mesmo tempo se apoiava na força da imprensa. Os grandes jornais americanos e franceses disputam os direitos

⁴⁶ O crime havia sido cometido algum tempo antes e envolvia pessoas ilustres: a conhecida como “Rainha do Café”, da família Alves Junqueira, mandara assassinar um genro supostamente mau-caráter.

dos filmes-folhetim e contratam escritores roteiristas para criá-los com exclusividade.⁴⁷

A partir daí, sucedem-se sucessos sem precedentes na então recente história do cinema, sendo que de 1921 a 1927 o gênero alcança sua maior projeção. Em jornais menores, contratam-se escritores para escrever folhetins apenas inspirados em filmes já exibidos, nesse caso filmes unitários, não produzidos em série. Mais tarde, a imprensa adapta a idéia de filme seriado para a fotonovela, que utiliza material fotográfico e texto folhetinesco, dando fim à sua estreita colaboração com a produção de cinema.⁴⁸ Independentemente do folhetim impresso, o cinema continua a desenvolver o gênero melodrama, cujas profundas raízes localizam-se na tragédia grega⁴⁹, e cuja estrutura narrativa codifica a deriva majoritária do cinema clássico e da estética hollywoodiana. Com o advento da televisão, especialmente no Brasil e no México a telenovela assumiu essa herança, dispensando a parceria da imprensa como criadora, mantendo-a apenas como divulgadora por meio da criação de um *star-system* ligado à televisão e da publicação diária de sinopses bastante resumidas dos capítulos.⁵⁰ Os Estados Unidos produzem igualmente para a televisão seriados que chegam a durar anos, mantendo com a imprensa uma relação semelhante à das telenovelas brasileiras com a imprensa.

Em relação à vida nas cidades, o cinema criou para seu próprio uso novos princípios morais e impôs à vida cotidiana um comportamento modelado a partir dos personagens das telas. Influenciou vários aspectos da vida moderna, o que inspira

⁴⁷ SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada – a barulhenta história do cinema mudo*, p 21.

⁴⁸ SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada - a barulhenta história do cinema mudo*, p. 23.

⁴⁹ “Os núcleos de conflito da tragédia, como paixão/dever; bem/mal; amor/poder etc, passaram para o melodrama num esquema binário e apresentam-se, como no drama clássico, em histórias ricas em *pathos*, que induzem a sentimentos de piedade ou tristeza. É através destes sentimentos que Aristóteles propõe a *catarse*, chave que abre o caminho para a projeção ou identificação.” In: OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, p. 32.

⁵⁰ OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, p. 36.

historiadores de hoje a investigar até que ponto o cinema não “inventou a vida moderna”.⁵¹ Influenciou também o meio de comunicação de massa já existente na época: a imprensa. A imagem adquire uma importância redobrada na imprensa justamente na época em que, por um lado, o cinema começa a se impôr, e, por outro, a arte do cartaz publicitário se desenvolve muito rapidamente devido à aceleração dos mecanismos comerciais na formação da cultura de massa e do capitalismo. Os processos técnicos já começavam a permitir a impressão de imagens nas condições de rapidez e qualidade que a informação moderna exigia.

Excelsior, o primeiro jornal diário francês que deu mais espaço à imagem que ao texto, publicou em uma manchete uma frase de Napoleão I: “Um *croquis* me diz mais que um longo relato”⁵². Mais que a preferência de Napoleão pelo desenho, o que estava em jogo era o fato de que o leitor de 1910 já havia se habituado ao prazer das imagens no cinema e principalmente na abundância de cartazes expostos nos espaços públicos das cidades. Dessa época em diante, foi crescente a quantidade de imagens que passaram a povoar os periódicos, tanto de reportagens como de publicidade, até esse momento ainda desenhadas. O uso da reprodução da fotografia na imprensa veio mais tarde.⁵³

Não eram apenas as imagens que diferenciavam um jornal da “era cinematográfica” dos anteriores. Também o desenho gráfico e a paginação, por influência do cinema e das novas estéticas de vanguarda, tiveram que ser modificados para melhor acolherem as figuras. Outra grande diferença foi o aparecimento de matérias sobre cinema. Paulatinamente, todos os jornais tiveram que reservar para a nova arte um bom espaço, no mínimo semanal, para comentar

⁵¹ Conforme o conceito que unifica o livro de ensaios organizado por CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*.

⁵² JEANNE, René e FORD, Charles. *Le cinema et la presse*, p. 8.

⁵³ *Ibidem*, p. 10.

filmes, anunciar estréias e revelar segredos de bastidores. Logo passou a ser obrigatória a página inteira que, uma vez por semana, os jornais dedicavam ao cinema. Este é um forte indício da força de inserção da cultura do cinematógrafo na sociedade francesa do início do século XX.⁵⁴ Indício mais definitivo foi o surgimento de diversas publicações periódicas dedicadas especificamente ao cinema, algumas voltadas para seus profissionais e outras para sua história e suas crônicas íntimas.⁵⁵

Nos primeiros anos da década de 10, na França, alguns jornalistas realizaram enquetes precursoras, nas quais perguntavam se o cinema influenciaria o teatro, qual seria o resultado da competição entre eles, etc. Muitas personalidades que responderam a essas enquetes até mesmo negavam que houvesse alguma chance de competição. Confiavam que o teatro jamais seria comparado ao cinema como atração artística. Geralmente desdenhavam do cinema por ser ele até então composto por filmes bastante toscos em termos dramáticos e por apoiar-se em historietas em que a maior atração era mesmo a novidade do movimento das imagens. Como a característica do movimento da imagem parecia ser o grande diferencial do cinema em relação às atrações anteriores do mesmo universo, como a lanterna mágica, a maior parte dos filmes ficcionais investia em cenas de corridas e perseguições, temas que na maior parte das vezes compunham filmes cômicos e bastante rudimentares.

Mesmo assim, alguns escritores e dramaturgos levavam a sério a possibilidade do desenvolvimento do cinema como espetáculo dramático e refletiam sobre a relação entre o cinema e o teatro. Como Henri Lavedan que, em 1913, escreve admitindo o perigo da concorrência entre as duas “atrações” públicas, mas

⁵⁴ Ibidem, p. 12.

⁵⁵ JEANNE, René e FORD, Charles. *Le cinema et la presse*, p. 10.

julgando-a positiva e fecunda: “Tanto melhor! Isso sacudirá nossa arte, forçando-a a reanimar-se, a elevar-se sobre aquilo que eventualmente é sua condição: uma simples gesticulação falada”.⁵⁶ Outro escritor, M. Capus, na mesma época, reflete. “Não será atacando ou imitando o cinema que a arte dramática resistirá e se salvará, mas sim fortificando-se, engrandecendo-se”.⁵⁷

No Brasil, escritores como João do Rio e Olavo Bilac comentam as grandes filas que se formam na porta dos cinematógrafos, a necessidade de auxílio da polícia para organizar as filas e o espanto com o número de pessoas que chegam a passar quatro ou cinco horas por dia dentro de uma sala de cinema. Por suas crônicas, sabemos que em 1907 já existem mais de vinte salas espalhadas pela capital federal, sendo que quatro delas estão situadas na Avenida Central. Mas é o cronista Figueiredo Pimentel, em 1909, que acrescenta em sua crônica uma reflexão com aquele leve tom teórico que permeava quase todos os primeiros escritos sobre cinema: “O futuro desses divertimentos é absolutamente imprevisível (...) Assiste-se a uma sessão cinematográfica como quem assiste a uma representação de teatro de primeira ordem. De fato, para se tirar uma fita de cinematógrafo, procede-se tal como numa representação.”⁵⁸

A exemplo do comentário de Figueiredo Pimentel, vários outros foram publicados na imprensa comparando os filmes a espetáculos de teatro. É interessante notar que a comparação significava um elogio ao filme. Enquanto forma nova, o cinema inspirava comparações com as artes legitimadas e, a partir destes paralelos, surgiam teorizações, mesmo nos comentários mais despretensiosos. Em uma crônica carioca que tratava de um filme nacional, maior bilheteria até então,

⁵⁶ Ibidem, p. 46.

⁵⁷ Ibidem, p. 46.

⁵⁸ Apud. SOUZA, C. R. *Nossa aventura na tela*, p. 58.

baseado em uma revista do ano chamada *Paz e amor*⁵⁹, nota-se que a aprovação do filme por parte do público se devia à sua estrutura de encenação teatral bem realizada: “Um triunfo o *Paz e Amor*, os cantos e os diálogos estão de tal forma bem adaptados ao movimento das figuras que se tem a ilusão completa de estar assistindo a uma representação no palco. E tem havido até quem peça bis.”⁶⁰

Como o filme era a encenação do próprio teatro de revista, o que se esperava dele era que os recursos daquele gênero fossem bem utilizados, ou seja, bem filmados de modo a ser satisfatoriamente visualizados pelo público. Quando o jornalista Oscar Guanabara refere-se ao fato de os cantos e os diálogos estarem bem adaptados ao movimento das figuras, o que ele tem em mente é uma boa adequação da cena enquanto cena teatral, uma harmonia entre o espaço cênico e os movimentos dos atores, dançarinos e cantores, delimitada pelo enquadramento do filme.

Como espaço cenográfico, o cinema se utilizou de recursos do teatro para começar a desenvolver suas próprias formas de narrar. Como obra dramatúrgica, desde muito cedo tomou a literatura como fonte de empréstimos de temas e de recursos narrativos. Da música, tomou emprestados ritmo e andamento. Das artes plásticas, os enquadramentos, a iluminação, a composição e as construções visuais. Sobre cada um desses empréstimos falaremos nos capítulos seguintes. Como o foco principal deste estudo é a relação do cinema com a literatura, é particularmente relevante o modo como os escritores reagiram aos filmes nas primeiras décadas do século XX, especialmente porque neles fica ainda mais patente aquele leve tom teórico que mencionamos.

⁵⁹ O filme *Paz e amor* fez mais de 900 exibições, batendo o recorde absoluto de qualquer fita nacional ou estrangeira que até então circulava pelo Rio de Janeiro.

⁶⁰ Apud. SOUZA, C.R. *Nossa aventura na tela*, p. 61.

Escritores reagem

A reação de Leon Tolstói ao cinema é muito curiosa. Em 1910, escreve em seus diários: “O cinema é uma desonestidade, é falso.” No entanto, mais tarde o escritor parece começar a ceder às seduções do cinema, tanto como espectador quanto como “ator”, consentindo em se entregar, como entrevistado, às primeiras reportagens. Nesta época, reconsidera: “Abominável, é verdade, mas divino, esse instrumento que libera a consciência de si mesmo e o dom de sua pessoa, através de outras pessoas interpostas”. Compara o cinema com a sua arte, a literatura:

“Essa rápida mudança de tema, essa fusão de emoção e de experiência, eis que é bem superior à arte literária – pesada e tão lenta para produzir... Na vida também, as mudanças, as transições desfilam diante de nossos olhos tão rápido quanto o relâmpago, e as emoções íntimas têm tudo do furacão. O cinema diviniza a idéia de movimento. E isso é uma grande coisa.”⁶¹

Tolstói vê no cinema uma forma capaz de adequar-se à velocidade natural da mente humana. Considera que a vida seja gerida por essa rapidez e essa irregularidade de temas e motivos. As metáforas “relâmpago” e “furacão” mostram a distância que percebe entre criação e apreensão literárias (pesadas, lentas) e o potencial do cinema como narrador da vida real, e talvez da vida subjetiva, das “emoções íntimas”.

Bem mais complexa é a visão que Franz Kafka demonstra ter do cinema; complexidade, aliás, nada surpreendente para quem tem algum conhecimento, para além de sua obra, da personalidade que emerge dos diários e cartas do autor. Em seus escritos, são ínfimas as referências ao cinema, e, de fato, Kafka parece não ter frequentado muito assiduamente as exposições da nova arte. Porém, em suas

⁶¹ TOLSTOÍ, L. Diários, apud. PRIEUR, Jérôme. *O Espectador Noturno*, p. 48.

conversações com Gustav Janouch, em 1921, deixou registrada uma declaração preciosa.⁶²

Janouch falava a ele sobre nomes estranhos de certas salas de cinema. Contou que descobrira uma com um nome inacreditável: *Bio Slepku - Cinema dos Cegos*, em uma rua do subúrbio. Quando Kafka ouviu tal coisa, primeiro arregalou os olhos e logo explodiu numa gargalhada absolutamente incomum. Depois disse: “Bio Slepku! Todos os cinemas deviam ter esse nome. Essas imagens dançantes não têm outro efeito senão tornar você cego para a realidade. Como você descobriu esse Cinema dos Cegos?” A uma outra menção do interlocutor sobre filmes, Kafka fica novamente muito espantado. Incomodado, Janouch pergunta se ele não gosta de cinema. Kafka, após rápida reflexão, responde:

- De fato, jamais pensei nisso. Na verdade é um brinquedo magnífico. Mas não o suporto, talvez porque eu seja excessivamente visual. Sou um desses seres para quem a vista está em primeiro lugar. Ora, o cinema perturba a visão. A rapidez dos movimentos e a sucessão precipitada das imagens condenam a uma visão superficial de maneira contínua. Não é o olhar que prende as imagens, são elas que prendem o olhar. Elas submergem a consciência. O cinema força o olho a envergar um uniforme, enquanto até agora ele ficava nu.⁶³

A essa espantosa definição do cinema, o jovem interlocutor reage: “A afirmação é terrível. O olho é a janela da alma, diz um provérbio tcheco.” Kafka concorda e acrescenta: “Os filmes são treliças de ferro.”

Apesar de estar inserido numa época que tinha em alta conta a subjetividade romântica, Kafka, em seus escritos, não contava com a centralidade do sujeito individual, tão cara aos românticos. Colocava constantemente em dúvida a unidade

⁶² PRIEUR, Jérôme. *O Espectador Noturno*, p. 116-8.

⁶³ *Ibidem*, p. 117.

do “eu” e, por consequência, suas certezas e a validade de seus julgamentos.⁶⁴ A crença na instabilidade dos significados forçava nele uma frequente reflexão sobre si mesmo, como se pode notar em seus diários. Nesse aspecto, a questão dos modos de percepção do mundo exterior e de si mesmo torna-se capital. Quando Kafka menciona a visão como seu sentido privilegiado, não deixa de reafirmar sua preocupação com a percepção das coisas. Tendo colocado a verdade em terreno instável, é compreensível que entenda a imagem cinematográfica como uma representação plana, unívoca e impositiva da realidade. Daí deriva sua recusa da imagem como algo que ajudaria a reconhecer a realidade ou a produzir algum conhecimento sobre o objeto presente naquela imagem.

Por isso, Kafka afirma que a imagem cinematográfica não se configura nem mesmo como objeto do olhar – objeto contemplável, pensável e passível de reflexão. Em vez disso, a imagem é que se tornaria autônoma, manipulando, guiando o olhar. A imagem filtraria a realidade, estabeleceria um padrão uno de compreensão do mundo.

A partir dessa observação, Kafka – uma das mais desconcertantes “antenas da raça”⁶⁵ – já sentia presente o que talvez ninguém em sua época poderia conceber: a dimensão do poder que a imagem alcançaria posteriormente. Obcecado com a relação entre verdade e poder, como se percebe em seus principais relatos ficcionais, Kafka espantosamente rechaça o que viria a ser hoje o meio mais efetivo de estabelecimento de “verdades” e de manutenção de poder: as mídias que veiculam a imagem, especialmente, por sua maior penetração, a televisão.

⁶⁴ COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz*, pp. 16-57.

⁶⁵ Segundo definição de Ezra Pound, “O artista é a antena da raça”, in POUND, Ezra. *ABC da Literatura*.

Aparentemente, escritores tais como Tolstói e Kafka não tiveram muito contato com o cinema, não frequentavam com assiduidade as salas de exibição e por isso seus comentários são impressões gerais sobre a nova arte. Eles reagem à distância e, por isso, têm uma visão do cinema que inclui também a própria recepção do cinema por um público do qual não fazem parte e que observam com certo distanciamento. Também Paul Valéry está nesse caso. Confessa não frequentar teatros nem cinemas, “por certa preguiça combinada com algum afastamento dos prazeres que se fazem em companhia de outras pessoas, em data e hora fixadas” e mostra uma percepção do cinema semelhante à de Kafka.

O cinema tem suas virtudes, sem dúvida. Mas ele me dá a impressão de criar em meu lugar e apesar de mim. (...) A fuga do filme, a ação cortada, as paisagens verdadeiras, os cenários pouco sinceros, a facilidade absoluta de substituições, o mar, o amor, os dias, tão prontamente escamoteados quanto apresentados, todas as coisas feitas tão incoerentes como as associações de idéias, fazem com que tudo seja profundidade, sem duração, sem matéria, e que não permanecerá no meu espírito além da tela. Mas está aí, sem dúvida, o segredo muito ingênuo do poder universal desse método.⁶⁶

Do ponto de vista de Kafka e Valéry, o cinema era uma máquina alienante e dominadora, que fazia *tabula rasa* de seus espectadores, inculcando neles uma forma de vida e uma imagem de mundo unívocas e forçosamente acríticas. A partir da experiência que tinham dos poucos filmes que assistiram, não puderam perceber nenhuma possibilidade de reflexão ou de capacidade crítica no espetáculo do cinema. Viam nele nada mais que um entretenimento rudimentar e destituído de maior interesse. Entretanto, percebiam também a atração e o fascínio que exercia sobre as pessoas.

Bem diferente é a análise que Walter Benjamin faz do cinema em seu ensaio fundador “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1936. Nele, o

⁶⁶ PRIEUR, Jérôme. *O Espectador Noturno*, p. 217.

cinema é entendido no contexto da reprodutibilidade técnica dos objetos de arte, que, com a litografia e a fotografia possibilitando a cópia mecânica — não mais apenas a cópia manual — de desenhos e pinturas, transfoma a relação da arte com seu fruidor. Em relação à pintura, a recepção configurava-se no âmbito individual, interiorizado e contemplativo, e a atenção se focalizava na obra. Diversamente, a recepção de um filme é coletiva e a atenção do público — não mais um indivíduo, mas um grupo - é dispersa e variada, já que necessita integrar-se à pluralidade de pontos-de-vista, modos e significados que um filme oferece simultaneamente. Benjamin cria o conceito de *inconsciente ótico* para descrever tudo aquilo que o cinema mostra e que nossos olhos não poderiam perceber na vida real. Para ele, os recursos de câmera lenta, super-closes, ângulos impossíveis ou raros na vida cotidiana são responsáveis por uma construção de conhecimento só permitido pelo cinema. “Pois os múltiplos aspectos que a câmera de cinema pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal.”⁶⁷

Por esse caráter positivo é que Benjamin se distingue de muitos contemporâneos em suas avaliações pessimistas sobre o cinema. Os depoimentos de Kafka e Valéry são exemplares de um paradigma no qual a contemplação e a reflexão presentes na recepção da obra de arte exigiam uma certa duração. Ambos apontam a ausência desse tempo de reflexão na dinâmica dos filmes, o que para eles condenava as imagens fugazes a uma superficialidade inócua. Benjamin insiste em dois aspectos positivos do cinema. Por um lado, considera que sua produção, por ser mecânica, seria fiel e isenta ao retratar o mundo — assim como a fotografia. Ele não considerava a captação de imagens como um ato mediado pelo homem — e

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, p. 189.

opunha esse procedimento ao do pintor, elemento intermediário e necessariamente intérprete daquilo que retrata. Por outro lado, Benjamin supunha que a recepção do cinema seria responsável pela formação de uma consciência crítica no público. Como o cinema é uma forma de expressão por princípio reproduzível, ele torna-se o emblema da perda da aura da obra de arte, processo fundamental da civilização moderna. Paralelamente, como o cinema é também por princípio uma arte para as massas, Benjamin localiza na sua existência uma mudança libertadora na relação com a tradição.

Assim, a relação com a herança cultural toma-se seletiva, fragmentária, descontínua, arbitrária, iconoclástica, parodística. Ela se torna também mais pragmática, imediata, efêmera, afastando-se do campo do sublime. Por fim, na medida em que a tradição perde relevância como forma de organizar imaginária e idealmente o real, a civilização se caracteriza tanto ou mais por prospecção e experimentação do que por retrospecção e experiência.⁶⁸

Não sabemos exatamente a que filmes teriam assistido os escritores mencionados, que fazem comentários tão díspares como os que vimos – Gorki, Tolstoi, Kafka, Valéry e Benjamin. Mesmo Tolstoi, que a princípio rechaçou o cinema por “falso e desonesto”, depois veio a afirmar que ele poderia servir para o espectador de instrumento “que libera a consciência de si mesmo e o dom de sua pessoa, através de outras pessoas interpostas”.⁶⁹ Nessa afirmação, já está presente uma compreensão do cinema como uma forma de arte capaz de provocar reflexão e transcendência.

⁶⁸ MORICONI, Italo. “Do simulacro ao inconsciente ótico – visualidade, estética e pedagogia na cultura contemporânea”, in *Interseções*, p. 53.

⁶⁹ PRIEUR, Jérôme. *O espectador noturno*, p. 48.

CAPÍTULO 2

Uma novidade historicamente mais importante e decisiva foi o fato de que o cinema não mostrava outras coisas, e sim as mesmas, só que de forma diferente: no cinema, a distância permanente da obra desaparece gradualmente da consciência do espectador e, com isso, desaparece também aquela distância interior que, até agora, fazia parte da experiência da arte.

Béla Balázs

As etapas da formação da linguagem do cinema

Mesmo não sabendo exatamente a que filmes assistiram cada um dos comentadores do primeiro cinema da primeira metade do século XX, podemos imaginar quais eram as estruturas narrativas que eles encontraram em cada época da evolução técnica e estética da nova arte. Uma descrição sucinta pode ser feita a partir do estudo de André Gaudreault⁷⁰, que introduz o assunto distinguindo dois elementos que, combinados, possibilitam a invenção mesma do cinema: um *processo*, o próprio aparato chamado cinematógrafo, ao mesmo tempo câmera filmadora e projetor de imagens, que permite a composição dos planos; e um *procedimento*, a união, a montagem de diversos planos, de diversas unidades com objetivo de formar um todo completo, o filme.

No princípio do cinema, um filme era composto de um só plano, o qual pode ser comparado a um quadro, porém, com movimento. No estudo das formas narrativas, esse dado é muito importante e, para melhor compreender a linguagem cinematográfica, é necessário compreender que houve outras linguagens antes de chegar-se ao cinema como nós o conhecemos. Há que distinguir-se pelo menos três períodos essenciais na formação técnica e narrativa dos filmes. Primeiro: período do filme de um só plano, ou seja, um rolo de negativo, um enquadramento, e filma-se um “quadro” até esgotar o rolo. Segundo: período do filme com vários planos não-contínuos, ou seja, filmagem de vários planos, vários “quadros”, que são posteriormente montados, ou, melhor dito, colados em sequência, mas sem que a filmagem seja planejada de maneira orgânica em função da montagem. Terceiro:

⁷⁰ GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique*, p. 19-20.

período do filme composto por diversos planos contínuos, ou seja, filmagem de cada plano pensada em função da montagem; aqui nasce a noção de decupagem.

Não há uma data precisa para cada um desses períodos. Sua ocorrência foi intercalada, sendo cada um deles mais um modo de prática fílmica do que um período *sticto sensu*. Entretanto, podemos situar uma maioria de filmes de um tipo ou de outro nas seguintes datas: os de um plano só foram majoritariamente produzidos de 1895 a 1902. Aí estão incluídos os inúmeros filmes dos irmãos Lumière, que logo após o sucesso das suas primeiras demonstrações, negaram a venda da tecnologia do cinematógrafo para vários interessados e enviaram operadores de câmera – de cinematógrafo – sob suas ordens para diversas partes do mundo para captarem imagens exóticas e interessantes. Quase todos são filmes de duração próxima a 50 segundos.

Em 1903 começam a aparecer filmes com alguns planos justapostos, em média 10 planos em cada filme. Aqui, os melhores exemplos são os filmes de Georges Méliès, que mostravam planos compostos mais ou menos como uma cena de teatro, com a câmera distante (plano geral) mostrando toda a movimentação dos personagens. É interessante notar que os atores moviam-se quase exclusivamente no sentido lateral, nunca em profundidade, o que, para nossos olhos de hoje, dá uma impressão de achatamento da imagem. Uma das obras mais conhecidas de Méliès, e talvez a mais brilhante, é *Viagem à lua*, filme de 12 planos e 12 minutos, produzido em 1902, que inaugura o segundo período da linguagem cinematográfica. Outro dos mais sofisticados dessa fase é *The great train robbery*, de Edwin Porter,

de 1903, filme de 15 planos e 12 minutos, comumente considerado o precursor dos filmes dramáticos, com seus planos expressivos organizando a ação dramática⁷¹.

Esse segundo período vai aproximadamente até 1910. É grande a diferença entre a organização dos planos na montagem durante esse período e no seguinte. Aqui, os planos são tacitamente compreendidos, tanto por produtores quanto pelo público, como unidades autônomas, como cenas completas que não precisavam ter necessariamente comunicação entre si.⁷² Não havia montagem de vários planos – como vemos hoje – para mostrar uma cena⁷³, cada cena era atuada e desenvolvida na duração de um longo plano geral - com duração máxima de 50 segundos. Eram como pequenos esquetes separados por um fechar e abrir de cortinas.

Na década de 10, começam a surgir filmes que mudam completamente os parâmetros da filmagem, já que esta passa a ser realizada a partir de uma consciência efetiva da forma final e do valor expressivo da sequência de planos e da passagem de um para outro, ou seja, do valor expressivo da operação da montagem. Para isso, cada unidade dramática, cada cena e o próprio filme eram pensados já com uma decupagem de planos narrativos.

Começam a surgir os planos e contra-planos para mostrar duas pessoas conversando (antes as duas apareceriam juntas na mesma imagem), e o plano de inserção em *close-up*. Este último causa grande sensação por sua grande força dramática. Um exemplo se encontra no filme *The girl and her trust* (1912), de Griffith. Nesse terceiro período da formação da linguagem do cinema, que inaugura a forma

⁷¹ Uma curiosidade a respeito desse filme é que o plano que tanto espantou o público na época, que hoje (nas fitas de vídeo) vemos no final do filme, a imagem do ladrão apontando a arma para a câmera, foi comercializado como plano avulso, dando a chance ao exibidor de inseri-lo no início, no meio ou no final, onde quisesse. Um pequeno exemplo do caráter relativamente autônomo dos planos.

⁷² A origem dessa compreensão do plano como unidade autônoma está ligada a formas artísticas populares na época, como o *Vaudeville* e a lanterna mágica.

⁷³ Hoje, chama a atenção, por ser muito raro, um plano desse tipo: com uma câmera fixa em plano geral mostrando o desenrolar de uma cena completa.

com a qual ele opera até hoje, não há mais apenas a idéia de sequência de esquetes, de várias exposições de cenas, mas sim a noção de uma narrativa continuada que se alonga no tempo, como um relato, e que assim deverá ser absorvida pelo público. Aliás, o público passou por um período de adaptação à nova linguagem das imagens. Não foi automática a compreensão e a aceitação de sequências de planos que hoje nos parecem rudimentares.

Quando Griffith teve a idéia de fazer a primeira montagem paralela – ou seja, mostrar uma certa cena e intercalá-la com a imagem de um personagem que não estava no mesmo lugar – sua própria equipe de filmagem reagiu negativamente. O diálogo que se seguiu é curioso e decisivo para Griffith: “Como você pode querer contar uma história dando saltos assim? O público não vai entender o que se passa.” Ao que Griffith responde: “Mas Dickens não escreve assim?” Responde a assistente: “Sim, mas é Dickens, é prosa literária, é diferente!” E Griffith: “Ah, nem tanto, isso aqui são histórias com imagens, não é tão diferente.”⁷⁴ Dito isso, Griffith realiza sua primeira montagem paralela.

Como já foi mencionado, as datas são um mero guia que indica o início de cada nova forma fílmica, mas que não marca necessariamente o final das práticas fílmicas de cada período. Tanto que há inúmeros casos de filmes de grande sucesso de público que parecem deliberadamente anacrônicos, como *Wife wanted* (1907) e *Under the apple tree* (1907)⁷⁵, que apresentam a ação organizada em “quadros” teatrais com cenários pintados, como se fazia no palco.

⁷⁴ É Eisenstein que narra esse diálogo em seu *Film Form*, em um capítulo inteiro dedicado a Griffith e Dickens, p. 201.

⁷⁵ Dirigidos por Wallace McCutcheon.

A primeira polêmica na imprensa sobre a especificidade do cinema

Uma das primeiras polêmicas sobre a especificidade do cinema registradas na imprensa francesa e, sem dúvida, a primeira mais violenta, ocorreu em 1932-33, envolvendo o cineasta René Clair e o escritor, dramaturgo e cineasta Marcel Pagnol. René Clair defendia que a criação no cinema era preponderantemente imagética, e que os diálogos estavam num segundo nível de importância. E que, no teatro, ao contrário, o verbal era preponderante sobre o imagético.

Marcel Pagnol considerava que o filme mudo era a arte de imprimir, fixar e difundir a pantomima e o filme sonoro era arte de imprimir, fixar e difundir... o teatro. Ou seja, o cinema sonoro servia principalmente para apresentar peças de teatro filmadas. Pagnol comparava o impacto do cinema sobre o teatro com o da imprensa sobre a literatura, dizendo que os dois primeiros – cinema e imprensa – haviam, de fato, influenciado os subsequentes – teatro e literatura. Influenciado, sim, porém, não modificado.

Ora, a comparação revela um entendimento bastante tosco da linguagem que o cinema vinha desenvolvendo, como mostra o cineasta René Clair em uma de suas respostas: “Pagnol se coloca na situação de um velho pintor que, tendo descoberto a existência de uma máquina fotográfica, declara que a fotografia não oferece nenhum interesse especial, e que só serve para reproduzir quadros pintados por ele e seus

amigos.”⁷⁶ Assim Clair define o uso que Pagnol fazia do cinema. De fato, o teatro filmado de Pagnol utiliza o aparato do cinema apenas para registrar as peças de teatro que ele mesmo produzia e para exibi-las em larga escala, quase sem custos, para multiplicar a bilheteria conseguida com as temporadas das peças nos teatros. Não fazia mais que “imprimir” uma peça em película, com todas as suas características teatrais, espaço teatral, tempo teatral, assim como a imprensa poderia imprimir um livro copiando com seu aparato técnico um romance escrito à mão.

Podemos observar nos artigos de Pagnol da época dessa polêmica que sua concepção de atuação no cinema ainda está muito próxima do que era a pantomima antes do cinema, com todos os seus códigos bem demarcados e facilmente decifráveis. Embora ele até considere que o cinema fez a pantomima evoluir, que os diretores de cinema de alguma maneira tiveram que reinventá-la, mantém sua compreensão do cinema bastante pautada pelo teatro. Tanto que ele mesmo apenas filma o teatro, não se aventurando a pensá-lo com alguma possibilidade de autonomia.⁷⁷

Já Rene Clair pensava numa chave mais ligada ao surrealismo, movimento que reunia artistas de diversas áreas e que reconhecia a autonomia e a legitimidade de cada uma delas. Seu filme *Entr'acte* (1924), por exemplo, explora uma forma livre e fragmentária que hoje é identificada com a linhagem do experimentalismo. Utiliza muita sobreposição de imagens — criando combinações inusitadas de elementos, técnica própria do surrealismo —, jogos de luz e sombra quase abstratos e experimentos com angulações raras de imagens mais ou menos corriqueiras, que causam um estranhamento antes do reconhecimento da imagem.

⁷⁶ JEANNE, René & FORD, Charles. *Le cinéma et la presse*, p. 82.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 82.

Narrativa bastante fragmentada (com o tempo, deram-se grandes discussões sobre o estatuto não narrativo dos filmes experimentais), flertando com o aleatório dadaísta, o filme, em vários momentos, realiza o ideal de “música da luz” de Abel Gance.⁷⁸ Há uma longa e estonteante sequência do filme que reúne uma série de imagens sob o tema *velocidade* (sem que isso fique explícito de antemão): imagens de carros em movimento, caminhões, trens, aviões, barcos, bicicletas, pessoas correndo em ruas e calçadas e até uma montanha russa, mostrada só em câmera subjetiva. A montagem é rápida e alterna planos mais curtos e mais longos, e os ângulos muito variados dos planos, assim como a sobreposição de imagens, potencializam a velocidade da montagem e a impressão de velocidade de todos os meios de transporte mostrados. É evidente o entusiasmo com a máquina, com as novidades da ciência, com os novos horizontes que a modernidade trazia. Não há dramaturgia no sentido clássico, não há cenas encadeadas formando um sentido facilmente apreensível. Os personagens são dispersos e não há relações claras entre eles e as imagens alucinatórias do filme. A partir dessa sucinta descrição do filme, é possível entender a distância da concepção de cinema de René Clair da de Marcel Pagnol. A polêmica que protagonizam na imprensa francesa a partir de 1932 prossegue por mais de uma década e, de certo modo, simboliza o momento de transformação da cultura ocidental e as diversas posições que os artistas tomaram na era explosiva das vanguardas estéticas.

Arnheim: filme silencioso como obra de arte; Eisenstein e a montagem; Bazin e a impressão de realidade

⁷⁸ Como curiosidade, uma atração do filme é seu elenco, composto por Erik Satie, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Man Ray.

Rudolf Arnheim em sua obra seminal *Film as Art*, de 1932, afirma que o cinema sonoro matou o que seria o cinema puro, o cinema como arte. Considera que a especificidade dessa arte é exatamente a encenação silenciosa, a pantomima própria do cinema mudo. Em uma época em que o cinema ainda não havia se legitimado como arte, Arnheim escreve uma longa e minuciosa defesa do que para ele seriam as especificidades do cinema, mostrando as diferenças da imagem na tela e da imagem percebida na vida real.

Seu esforço concentra-se na tentativa de detalhar o grande número de opções que um cineasta deve fazer ao narrar uma determinada história com imagens. Trata das relações de tempo e de espaço que uma sequência cinematográfica estabelece, mencionando inclusive técnicas como a montagem paralela. Trata a imagem antes de tudo como conjunto de formas, luzes e volumes. E comenta que o cinema era frequentemente acusado de ser um mero reproduzidor técnico da realidade (assim como a fotografia) e não uma forma de expressão artística. Para contrapor-se a essa idéia, começa por ironizar o fato de que o preto-e-branco do cinema parecia ter sido, num primeiro momento, percebido e aceito como copia fiel da natureza:

É particularmente notável que a ausência de cores, que poderia ser entendida como uma diferença fundamental em relação à natureza, foi muito pouco comentada antes que o filme colorido chamasse a atenção para tal fato. A redução de todas as cores ao sistema preto e branco, que as altera até mesmo na qualidade do brilho (os vermelhos, por exemplo, poderiam ficar mais claros ou mais escuros, dependendo da emulsão que fosse utilizada), modifica consideravelmente a imagem do mundo real. Mesmo assim, todos que assistem aos filmes aceitam o mundo das telas como verossímil à natureza. Isto se deve ao fenômeno da “ilusão parcial”.⁷⁹

⁷⁹ ARNHEIM, Rudolf. *Film as art*, p. 14-5.

O argumento principal de sua obra relaciona-se com a demonstração das especificidades do cinema como arte. Em primeiro lugar estava a pantomima específica do cinema, encenação silenciosa do filme mudo, que produziu uma série de códigos na arte da representação e nos modos narrativos. Em segundo, o preto-e-branco que, distinguindo-se das imagens do mundo real, permitia a livre criação de atmosferas e universos ficcionais. Em terceiro lugar, para contrapor-se àqueles que consideravam o cinema um simples reprodutor mecânico da natureza, Arnheim definia o plano, com todas as suas necessidades e dificuldades, como o elemento essencial da arte cinematográfica. (Suas opiniões tornam-se ainda mais interessantes quando lemos no prefácio de 1957 que ele não discorda de nada do que escrevera em 1932.)

Tentamos demonstrar acima que nem mesmo um plano simples pode ser entendido como uma simples reprodução da natureza; e como mesmo em um plano simples existem significativas diferenças entre a natureza e a imagem filmada, e ainda como devem ser muito seriamente considerados os processos de composição artística.⁸⁰

Esse argumento era usado para contrapor-se às teorias da montagem dos russos, citadas por ele mesmo um pouco antes: “Foram os russos os primeiros a compreender o potencial artístico da montagem (...) e frequentemente levaram tal entusiasmo longe demais. Tendem a considerar a montagem como sendo o único aspecto artisticamente importante em um filme – como prova o costumeiro uso excessivo que dela fizeram.”⁸¹

De fato, dos escritos teóricos de Eisenstein pode-se depreender que, para ele, a imagem do real não tem interesse a não ser pelo sentido que se atribua à realidade; o importante é a leitura que se faz do real. O cinema então é concebido

⁸⁰ Ibidem, p. 87.

⁸¹ Ibidem, p. 87.

como um instrumento de leitura do real, sendo que o filme não tem como tarefa reproduzir o real, mas interpretá-lo, atribuir-lhe sentido.

Arnheim explica que os cineastas-teóricos russos davam tamanha e quase exclusiva importância ao corte e à montagem que pareciam considerar que um plano cinematográfico continha apenas um retrato da natureza. E que a arte do cinema residia no modo de encadear esses fragmentos de “realidade”, esses retratos mecânicos da natureza, por meio da montagem. Ele contrapõe-se a essa compreensão, esmiuçando o grande número de detalhes que fazem de um único plano uma criação artística; e inclui também a montagem no rol dos instrumentos expressivos dos quais o cineasta lança mão para produzir uma obra de arte em forma de filme.

Seu objetivo é mostrar como toda e qualquer escolha implica em criação. A escolha do tema (essa seria a menos relevante), a escolha das imagens para ilustrar esse tema, o modo de filmar, de estruturar a narrativa, o modo de iluminar e valorizar cada objeto, cada cena, a escolha do recorte do universo físico envolvido em cada cena através dos limites dos enquadramentos, a escolha do modo de atuação dos atores, a movimentação ou fixidez da câmera, etc, tudo isso é opção e decisão tomada pelo criador, ou seja, criação de uma narrativa, de uma realidade ficcional. Tendo claro que tudo isso já é trabalho artístico, Arnheim considera a montagem mais um importante elemento da criação.

Enquanto a oposição entre os argumentos de Arnheim e Eisenstein situa-se no campo da definição dos princípios do cinema como arte, a oposição entre os russos e o teórico francês André Bazin já levam a uma questão normativa da linguagem cinematográfica. Enquanto os russos – especialmente Eisenstein e Pudovkin — consideravam o filme menos como representação da realidade do que

como discurso articulado (e aqui são esposados muitos dos pressupostos do Formalismo Russo e da poesia de Maiakovski: o choque renovador na imagem corriqueira), Bazin considera o cinema o instrumento perfeito para a reprodução do real.

Para o teórico francês, em primeiro lugar, na realidade, no mundo real, nenhum evento jamais é dotado de um sentido totalmente determinado *a priori*, isto é, há uma ambiguidade imanente ao real. Em segundo lugar, a vocação ontológica do cinema é reproduzir o real respeitando ao máximo essa característica essencial: o cinema deve produzir representações dotadas dessa mesma ambiguidade. Como a maior qualidade do cinema é a reprodução do real, o cineasta deve esforçar-se para não só tornar a montagem invisível utilizando os códigos de transparência para proporcionar a “impressão de realidade”, como deve mesmo fugir do que chama ‘a tentação’ ou ‘a facilidade’ da montagem.

Em seu ensaio seu chamado “A montagem proibida”, Bazin afirma textualmente: “(...) me parece que poderíamos estabelecer em lei estética o seguinte princípio: Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida.” Bazin considera o recurso do plano-sequência o mais seguro para garantir uma decupagem que instaure a impressão de realidade, que para ele seria característica precípua do cinema. Para ele, deve ser respeitada a unidade espacial e temporal do acontecimento em cada cena.

Eisenstein e Bazin representam duas posturas extremas que estão ligadas a duas concepções de mundo e conseqüentemente a duas formas de fazer cinema. Bazin desdenha dos recursos do construtivismo de Eisenstein considerando-os truques e artifícios repetitivos que desconcentram o espectador de uma esperável

fluência narrativa. O exemplo que usa para contrapor aos filmes da vanguarda russa é o neo-realismo italiano, movimento iniciado nos anos 40 em pleno pós-guerra, despojado de recursos expressionistas explícitos e discreto no uso de efeitos de montagem. Assim como os dois cinemas estão relacionados a concepções de mundo diferentes, também estão estreitamente ligados ao momento político vivido pelos dois países, os russos nos anos 20 e os italianos nos anos 40.

O avanço do cinema e o choque do teatro e da literatura

Em relação às diferenças entre cinema e teatro levantadas por Rudolf Arnheim em sua obra de 1932, o que mais chama a atenção é que, além de diferenciar a percepção de cada uma das formas de arte da percepção da vida real (ao invés de simplesmente comparar a percepção do cinema com a do teatro), ele ainda pressupõe dificuldades de apreensão da imagem cinematográfica que hoje já não existem mais.

Enquanto a encenação teatral difere da vida real apenas no que diz respeito à ausência da quarta parede, as mudanças de cenário e a forma teatral das falas, o filme difere de maneira muito mais profunda. O espectador muda de posição constantemente, desde que o consideremos localizado na mesma posição da câmera. No teatro, o espectador encontra-se sempre à mesma distância do palco. No cinema, parece que está o tempo todo pulando de um lugar a outro (...).⁸²

Essa descrição da dificuldade do espectador com as mudanças bruscas de pontos de vista da câmera não faz mais sentido hoje, quando nossa percepção já está tão habituada com isso, especialmente pela sua banalização na televisão, que de algum modo já as naturalizou. Pois bem, essa dificuldade é mencionada por

⁸² Ibidem, p. 28.

Arnheim por ser ela a maior característica diferenciadora da experiência cinematográfica. Não é por acaso que sua teoria o leva a considerar o enquadramento como princípio organizador do cinema. E o que levaria o espectador a superar essa dificuldade? A “ilusão parcial”, que permite o hoje chamado distanciamento ficcional. Seu exemplo é algo como: ‘É possível alguém estar sentado entre amigos em Nova York e ao mesmo tempo imaginar-se nas ruas de Paris? Sim, é possível.’⁸³

Arnheim trabalha com o conceito de ilusão parcial para mostrar a natureza da percepção do espectador de cinema em relação à variação de enquadramentos e a montagem (que num primeiro momento podia até causar tontura), e a natureza da percepção do espectador de teatro quando tinha que lidar com a quarta parede, com as mudanças artificiais de cenário e com a forma teatral das falas dos atores. A ênfase dada por Arnheim ao estudo da percepção origina-se de sua área principal de trabalho: a psicologia ligada à Gestalt. A ilusão parcial proporcionada pelo cinema logo torna-se uma idéia corriqueira, pois com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, principalmente com Griffith e com a conseqüente experiência do espectador com a sintaxe das imagens, engendra-se cada vez mais a possibilidade de identificação do espectador com os personagens e de entrega ao universo ficcional do cinema. Com isso, a atitude do fruidor da arte, de temporária suspensão da descrença tem no cinema seu território de maior concretização.

Outro pioneiro comentador da nova arte, também provindo de outra área de conhecimento, a sociologia política, o peruano José Carlos Mariátegui, com impressionante lucidez, escreve em artigo publicado em Lima, em 1928: “O circo, ainda que de maneira e com estilo diferentes, é movimento de imagens como o

⁸³ Ibidem, p. 29.

cinema. A pantomima é a origem da arte cinematográfica, muda por excelência, apesar do empenho de fazê-la falar. Chaplin procede, precisamente, da pantomima, ou seja, do circo. O cinema matou o teatro, enquanto teatro burguês. Contra o circo não pôde fazer nada.”⁸⁴

Esse conjunto de afirmações, assim mesmo dispostas, encontra-se num pequeno ensaio sobre Charlie Chaplin. O que importa aqui é que sua assertiva sobre o teatro burguês traz à discussão outra questão, a da evolução das formas de expressão artística. O que Mariátegui indica com muita propriedade é que o teatro realista corria o risco de ser substituído pelo cinema no que diz respeito às suas características de narrativa convencional e retrato naturalista da sociedade.

Sabemos que o cinema não exatamente “matou” o teatro burguês, (que resiste e faz sucesso até hoje, especialmente na versão comédia), mas forçou o teatro a alargar suas perspectivas expressivas. Fez com que buscasse novos elementos criativos através de experiências com a fragmentação, a auto-reflexividade, e forçou-o a elaborar narrativas menos ligados aos códigos do teatro realista. Nos primeiros anos da existência do cinema, ele era tido mais como novidade científica, curiosidade técnica, do que como um suporte para algum tipo de dramaturgia ou espetáculo similar ao espetáculo cênico.

É claro que o nascimento do teatro moderno não é consequência exclusiva e direta do avanço do cinema nas primeiras décadas do século XX. As artes dramáticas já vinham absorvendo as rupturas que o romantismo começava a impor à estética clássica. Inicialmente, Alfred Jarry e, mais tarde, Luigi Pirandello e Samuel Beckett, cada um com suas particularidades, levaram a encenação para um caminho diametralmente oposto à tendência ilusionista do teatro realista/naturalista, que

⁸⁴ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Política*, p. 208.

prevalecia desde o século XVIII, e que se preocupava sobretudo em “camuflar os instrumentos de produção de teatralidade, para tornar sua magia mais eficaz.”⁸⁵

Novidades trazidas com o avanço científico, como o trem a vapor (noção de velocidade) e o cinema (noção de simultaneidade), assim como as máquinas que passam a povoar o universo especialmente das grandes cidades, vem transformar as idéias que se tinham da vida e da arte. Arnold Hauser observa que “no cinema, não só a velocidade dos acontecimentos sucessivos, como o próprio padrão cronométrico são muito diferentes de sequência a sequência, conforme se empregue movimento lento ou rápido, muitos ou poucos primeiros planos”⁸⁶. Reagindo a todas essas novidades, o teatro de vanguarda embarca na loucura cinética, abandonando uma certa imposição do tempo contínuo e irreversível que, no teatro realista, tornava o tempo dramático semelhante ao tempo cronológico.

A literatura também é fortemente atingida pela novidade do cinema. Os escritores, deslumbrados com o vigor das formas narrativas exibidas pelo cinema, tentam de diversas maneiras aproveitar para o romance as possibilidades narrativas que o cinema oferece. É o que afirma Erich Auerbach, em sua obra publicada de 1946, *Mímesis*. Nela, o autor tece comentários sobre as interfe rências da linguagem cinematográfica na literatura e vice-versa.⁸⁷

Diz que essa transposição das estruturas da linguagem cinematográfica para a literatura tem grandes limitações. E que o romance conheceu, a partir do cinema, com uma nitidez nunca antes atingida, os limites da sua liberdade no tempo e no espaço que lhe são impostos por seu instrumento, a linguagem verbal.⁸⁸ O advento do cinema teria mostrado, com a apresentação de um dado comparativo que é sua

⁸⁵ CARVALHO, Angela Materno. *O teatro através da história*, p. 220.

⁸⁶ Apud CARVALHO, Angela Materno, p 223.

⁸⁷ AUERBACH, Erich. *Mímesis*, p. 492.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 492.

própria estrutura narrativa, as limitações da linguagem verbal escrita. Essa especificidade de cada uma das linguagens, por outro lado, seria um instrumento fundamental para a análise das várias ocorrências da ficção. Diante do espetáculo da imagem no cinema, o escritor é inevitavelmente levado a refletir sobre a materialidade de seu meio e sobre suas próprias possibilidades de criar imagens evocativas do real a partir da matéria verbal.

Em se tratando de influências, apropriações e contaminações entre as artes, não é demais lembrar que a literatura foi também fortemente influenciada pela evolução da pintura moderna. No ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld relaciona o desaparecimento da perspectiva na pintura moderna com a substancial modificação do caráter do romance moderno, que elimina do texto a ilusão de continuidade temporal. A abolição do espaço, ou da ilusão de espaço na pintura, corresponde no romance à eliminação da cronologia, da sucessão temporal, o que permite uma série de combinações entre tempos e vários modos de fusão de passado, presente e futuro. Quebrando a linearidade cronológica da narrativa, torna-se possível uma nova relação com o tempo.

O estabelecimento e o ordenamento na narrativa ocorrem em novas formas, como simultaneidade de tempos, ou como dilatação máxima de um momento ou conjunto de momentos, no caso dos monólogos interiores, em que o tempo se alarga tanto quanto for necessária a digressão empreendida pelo narrador ou pelos personagens. Os tempos passam a confundir-se e a sua disposição no texto pode dispensar as demarcações nítidas que compunham o romance tradicional. No romance moderno, não apenas a estrutura textual é modificada, como também a estrutura da frase, que se dilata e estende, misturando fragmentos do passado,

presente e futuro. A narração esforça-se por distender o tempo para alcançar uma simultaneidade.⁸⁹

O teatro, também forçando os limites impostos pela dramaturgia ilusionista, inaugura uma nova era de sua história – a era das vanguardas. E é a essa nova forma de teatro que se refere o peruano Mariátegui, quando afirma que o cinema matou o teatro enquanto teatro burguês. O autor considera teatro burguês aquele de caráter “literário e cheio de palavreado”⁹⁰, e o contrasta com a noção de arte boêmia, anti-burguesa por excelência, que seria representada pelo circo. Desenvolve, então, a idéia do confronto entre o teatro e o circo em relação ao cinema. “Enquanto o teatro necessita reformar-se, refazer-se, retornando ao “mistério” medieval, ao espetáculo plástico, à técnica agonal ou circense, ou aproximando-se do cinema com o ato sintético da cena móvel, o circo não precisa senão continuar: em sua tradição encontra todos os elementos de desenvolvimento e continuidade.”⁹¹

Por ser antes de tudo realista, no sentido de que reproduzia fotograficamente o mundo visível e principalmente os movimentos das coisas e dos seres, o cinema colocou em cheque o teatro que tentava retratar a realidade fazendo uso dos códigos dramáticos do naturalismo. E justamente no final do século XIX o teatro vinha num crescente desenvolvimento de aparatos realistas para melhor representar seus dramas nos palcos. Cenários engenhosos, aparatos como trilhos para deslizar elementos cênicos, elevadores que moviam partes do palco, etc, tudo para apurar a ilusão de realidade das peças apresentadas. Ilusão tão arduamente fabricada quando se a compara com a imagem cinematográfica captada pelas primeiras experiências de filmagem. O que o teatro naturalista buscava era um elemento que,

⁸⁹ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*, p. 83.

⁹⁰ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Política*, p. 208.

⁹¹ *Ibidem*, p. 208.

de certa forma, os primeiros “cinegrafistas” já tinham em suas mãos: o próprio produto de suas máquinas, gerado mecânicamente pelo foco de suas lentes.

Esse tipo de teatro tradicional do século XIX, que se esforçava para alcançar um nível máximo de ilusão de realidade, evidentemente não desaparece com o desenvolvimento do cinema. O que importa é que a partir deste contexto surgem dramaturgias lastreadas em mundos imaginários ou oníricos, em discursos muito excessivos ou muito lacônicos, fragmentários ou apenas livres dos códigos da narração convencional do teatro naturalista. As exigências que o cinema criou para o teatro, forçando sua evolução, ou, como sugere Mariátegui, forçando seu retorno às suas próprias origens, nas quais era um híbrido de evento social e celebração mística, são similares, guardando as devidas proporções, ao impacto que a fotografia produziu sobre a pintura.

Quando surgiram os primeiros daguerreótipos, percebeu-se que sua técnica reproduzia a realidade com mais precisão do que a pintura. Essa maior precisão lentamente foi tornando a exigência de fidelidade na pintura um capricho ou uma inutilidade, e a pintura começou a buscar linguagens que redimensionavam o figurativo e o retrato realista. O Expressionismo e o Cubismo são as mais radicais experiências artísticas originadas nesse contexto. Contemporâneas do nascimento do cinema, essas duas tendências estão profundamente ligadas ao cinema. O expressionismo, desde logo porque foi um estilo desenvolvido tanto na pintura como no cinema. E o cubismo, porque seu modo de representar uma figura, mostrando simultaneamente diversos lados e/ou aspectos dessa figura, relaciona-se diretamente com o recurso mais tradicional que o cinema tem para mostrar uma cena. Em um filme, geralmente uma cena é mostrada por meio da disposição de vários planos em sequência. Cada um desses vários planos focaliza a imagem de

um ângulo ou de uma distância diferente. Essa fragmentação da cena em vários planos é um elemento constitutivo da linguagem do cinema.

No entanto, nem sempre se a percebe como tal, pois há várias técnicas que tornam essa fragmentação fluida e suave. Ademais, pelo hábito de assistir filmes tanto no cinema como na televisão, já naturalizamos uma série de clichês narrativos, que desde logo consideramos verossímeis e identificados com os fatos da vida real - ou pelo menos com a representação comum desses fatos. Ainda assim, um filme constitui-se, por sua própria natureza, de uma espécie de temporalização do cubismo, já que uma sequência de planos envolve a sucessão de diversas perspectivas.⁹²

Numa espécie de “Quadrilha”⁹³, vemos a ciência, com seu progresso técnico na fotografia influenciando a pintura, que influencia a literatura e também o cinema. Por outro lado, a técnica que também viabiliza o cinema influencia a literatura e ainda o teatro. Num caminho de volta, a literatura retorna como numa tentativa de perpetuação soberana, e impõe-se ao cinema como fonte nobre de enredos e inspira a maior parte dos filmes feitos a partir da terceira década da história do cinema. Em sua fase de afirmação, a jovem arte, de modo geral ainda considerada um meio duvidoso de entretenimento rudimentar, aberração híbrida de espetáculo com demonstração científica, busca legitimação na literatura, fazendo inúmeras adaptações tanto de clássicos como de grandes mitos da cultura ocidental.

O realismo fotográfico e o baque do expressionismo – cinema e artes plásticas

⁹² STAN, Robert. *O espetáculo interrompido*, p. 92.

⁹³ Poema de Drummond, cujo primeiro verso é: “João amava Teresa que amava Raimundo”.

O realismo como estilo, generalizado na linguagem do cinema, decorre da natureza fotográfica de seu suporte. Aquilo que a literatura sugere, evoca, o cinema tem que mostrar, simplesmente mostrar, de um modo ou de outro. Tanto o texto literário, com seu poder de evocação da imagem, quanto a encenação teatral, com sua capacidade de trabalhar com o gesto simbólico, possuem uma margem mais ampla de liberdade no trato da linguagem (liberdade que implica, de algum modo, numa certa obrigatoriedade de criação dentro da linguagem). Nesse sentido, o cinema está muito mais preso a um realismo quase que obrigatório. Por outro lado, a maior liberdade da imagem cinematográfica é a de mostrar tudo o que quiser, mostrar diretamente, e dos modos mais variados possíveis. Houve um tempo em que essas distinções ainda não eram perceptíveis, ou seja, as possibilidades específicas do cinema não estavam evidentes. Tanto que muitos dramaturgos e encenadores de teatro consideraram a possibilidade de filmar suas próprias peças com uma câmera fixa posicionada em um ponto privilegiado da platéia.

O teatro filmado fez muito sucesso na França – já que popularizou um espetáculo geralmente elitizado – e deu origem a uma das mais importantes polêmicas sobre a especificidade do cinema. Enquanto o teatro filmado fazia multiplicar a bilheteria de peças clássicas montadas com os atores mais famosos da época, alguns artistas lamentavam o uso do aparato cinematográfico para uma simples reprodução técnica rudimentar de uma arte que tem na presença física dos atores sua força maior. Aparato que eles consideravam mais apropriado para novas invenções discursivas, propriamente imagéticas.

Embora o cinema carregue essa determinação realista intrínseca ao seu modo de encenar, por captar o movimento do mundo real e mostrar “cenários” naturais, houve algumas tentativas de produzir filmes que fugissem da narrativa

convencional do tipo naturalista. Nas primeiras décadas de vida do cinema, o movimento que investiu nessas experiências e obteve resultados mais relevantes foi o expressionismo alemão. Nele, os cenários são teatrais, no sentido de que recriam uma realidade exterior com materiais claramente artificiais, cenográficos. Com isso, deformam a natureza, construindo cidades cenográficas com falsas perspectivas e relações espaciais alteradas, criando atmosferas mais familiares ao teatro. Porém, apesar dessa familiaridade, o expressionismo alemão está longe do que ficou conhecido como “teatro filmado”. Filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919)⁹⁴ e *M., O Vampiro de Dusseldorf* (1931)⁹⁵ conseguem aproveitar-se de todos os códigos e recursos do cinema, recriando-os com a utilização de elementos da encenação teatral. Além da cenografia, também a maquiagem e o estilo de atuação buscava um horizonte para além do realismo típico da linguagem cinematográfica ilusionista.

Sobre o expressionismo alemão, é interessante observar um comentário de Giulio Carlo Argan em *Arte Moderna* que trata da pintura expressionista de Edvard Munch:

A imagem deve não tanto impressionar o olho, mas penetrar, atingir profundamente; talvez seja por isso que a concepção realista da imagem de Munch teve consequências decisivas, ainda mais do que na pintura dos expressionistas alemães, naquela técnica da imagem que pode ser considerada a mais moderna e eficaz, o cinematógrafo (principalmente o cinema expressionista e a direção de Dreyer e Bergman).⁹⁶

Edvard Munch é considerado um dos ícones da pintura expressionista. O que Argan chama de concepção realista da imagem de Munch refere-se à sua diferença

⁹⁴ Dirigido por Robert Wiene.

⁹⁵ Dirigido por Fritz Lang.

⁹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, p. 256.

em relação aos vários simbolismos da pintura da época, como o simbolismo espiritualista de Redon e o alegorismo de Böcklin. A essa estética Munch contrapõe-se, assegurando que não se escapa da realidade evadindo-se no símbolo, que a realidade já é extremamente simbólica e que não há nada mais simbólico que o real. Nesse sentido, retrata o real. Entretanto, não adota os preceitos e códigos da estética realista. Ao invés do retrato da realidade, a expressão da realidade.

Um mundo interior externalizado e mundo exterior contaminado e homogeneizado por um estado de espírito sempre presente e dominador, assim o expressionismo mostra o mundo. A pintura de Munch influencia o cinema expressionista especialmente na noção de homogeneidade de mundo interior e mundo exterior, no sentido de contaminação de estados de espírito entre ambos.

No entanto, a tentativa de distanciamento de uma representação realista do mundo real, empreendida pelo cinema expressionista, faz parte de um conjunto minoritário de experiências estéticas no âmbito do cinema. A grande massa de filmes produzidos até hoje, desde os seus primórdios, pautam-se não só pelo realismo da imagem como também pelo esforço de naturalizar os modos narrativas tentando esconder seus recursos e instrumentos técnicos. O cinema norte-americano de Hollywood é a grande fábrica desse tipo de filme de caráter ilusionista, no qual o estilo não tem um valor primário, fundamental: nele, o que mais importa é o que está sendo narrado, não a forma de narrar.

É esse cinema, cujo enredo envolvente flui quase sem que o espectador perceba que está assistindo a uma projeção de uma sequência de imagens encadeadas, esse cinema cuja narrativa clássica foi explorada exemplarmente pelos americanos, que o escritor e crítico uruguaio Horacio Quiroga considera o ponto

ideal da arte cinematográfica.⁹⁷ Distingue o cinema da sua arte congênera, o teatro, pelo modo de encenar e pela interpretação dos atores: observa que a verdade dos cenários, a naturalidade dos movimentos e dos gestos, a expressão, tudo é passado para a tela tal qual acontece na vida.

Quiroga escreve artigos sobre cinema regularmente durante a década de 20, tratando dos filmes que eram exibidos em cinemas de Buenos Aires, onde residia nessa época. E é com base nesse acervo de filmes que ele afirma, em artigo de 1927, que justamente aquele naturalismo é a especificidade e a força do cinema. Afirma ainda que os únicos que durante muitos anos compreenderam as diferenças radicais entre cinema e teatro foram os americanos: “Eles [os americanos] criaram o drama cinematográfico em toda a sua capacidade, realizando cada vez que as exigências os permitiam uma obra de arte pura.”⁹⁸

O crítico e contista uruguaio foi um dos poucos intelectuais de seu tempo que perceberam a importância do cinema como uma nova e profícua arte. Ele reafirmava essa ideia publicamente nos artigos que escrevia para várias revistas.⁹⁹ Em suas crônicas e artigos, Quiroga antecipa os teóricos do cinema quando analisa filmes utilizando termos como impressão de vida, primeiro plano e plano detalhe, termos que só mais tarde foram sistematizados por Rudolf Arnheim, Bela Balázs e André Bazin, entre outros. Quiroga busca em seus contos a mesma “forte impressão de vida” que tanto admira no cinema americano. Para isso, em sua literatura, recusa o uso do que chama de “linguagem folclórica”, “cor local”, recusa os procedimentos que tentam reproduzir a fala de grupos sociais específicos. Afirma que a

⁹⁷ QUIROGA, Horácio. *Arte y Lenguaje del Cine*, p. 183.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 183.

⁹⁹ Horácio Quiroga escreveu sobre cinema a partir de 1918 e ao longo da década de vinte, intercalada e irregularmente, nas revistas *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Atlántida*, *La Nación* e *Mundo Argentina*. Cf. QUIROGA, Horácio. *Arte y Lenguaje del Cine* e ROCCA, Pablo. *Horácio Quiroga. El escritor y el mito*.

reconstrução mecânica da fala nativa de algum grupo, sem uma devida reelaboração estética, não alcança uma “forte impressão de vida”, indispensável para sua escrita literária.

Em um artigo sobre a relação da literatura com a fala informal, defende que aquilo que os personagens dizem é mais importante do que o modo como dizem, para efeito de imprimir cor local às suas personalidades: “é na escolha de quatro ou cinco expressões locais específicas, em alguma torção na sintaxe, em uma forma verbal incomum, é nessas criações que o escritor de bom gosto encontra cor suficiente para matizar a língua (...).¹⁰⁰ A descrição de tais procedimentos mostra que o contista dá importância ao modo como os personagens falam e não apenas ao que falam, como quer fazer crer. O que ele defende é uma criação dentro da linguagem, que consiga traduzir, recriar literariamente as falas regionais ou específicas de um grupo social.

Além de ser, como contista, um dos pilares da literatura platina moderna junto com Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga também tem grande relevância no universo do cinema por ter sido, por um lado, um dos pioneiros da crítica cinematográfica no mundo, por utilizar conceitos antecipadores com bastante sofisticação e mais ainda por produzir tal crítica longe da Europa e dos Estados Unidos, na cidade de Buenos Aires, antes mesmo dos anos 20.

Por outro lado, sua importância afirma-se também no aspecto temático: usa vários elementos do universo do cinema como tema em diversos contos, inaugurando um veio de literatura fantástica motivada pelo encanto com a magia do cinema. O fantástico ligado à idéia da máquina de produzir imagens perpassa, a partir de Quiroga, a literatura platina – Adolfo Bioy Casares, Mario Levrero, Julio

¹⁰⁰ ROCCA, Pablo. *Horacio Quiroga. El escritor y el mito*, p. 40.

Cortazar, entre outros – e chega aos enredos dos filmes, especialmente na cinematografia do argentino Eliseu Subiela. Em seu filme *No te mueras sin decirme adonde vás*, o protagonista descobre, através de uma incrível máquina de “ler e reproduzir sonhos”, ser a reencarnação do verdadeiro inventor do cinema, supostamente um empregado de Thomas Edison. O mote inicial do enredo pertence ao mesmo universo imaginário do conto *El vampiro*, de Quiroga.

Para o contista uruguaio, a fluidez das imagens fazendo o enredo se desenvolver harmoniosamente era a característica mais importante de um modo narrativo ideal do cinema. A expressão facial e corporal natural, tal qual se vê nas pessoas na vida real, era o que mais o encantava no cinema americano. Para ele, atrizes de teatro importantes como Sarah Bernhardt fracassaram no cinema porque não conseguiam construir a expressão a partir do rosto, que, segundo Quiroga, era a base da nova arte.¹⁰¹ Esse era o aspecto que Quiroga mais comentava ao julgar a interpretação de um ator em um filme. Dizia que “o rosto é o espelho da alma” e provavelmente essa fixação na expressão facial natural é que o impediu de apreciar o cinema expressionista alemão.¹⁰² A noção que Quiroga tem de cinema é a de uma arte capaz de mostrar o real do modo mais completo e contundente possível. É uma concepção que vai frutificar em importantes pensadores do cinema, como André Bazin, que jamais abandona a idéia do cinema como a forma de representação destinada a desenvolver cada vez mais sua característica intrínseca: a impressão de realidade.

¹⁰¹ Prefácio de Carlos Dámaso Martínez, in QUIROGA, Horácio, *Arte y Lenguaje del Cine*, p. 24.

¹⁰² *Ibidem*, p. 24.

Cinema cinematográfico: construção transparente ou estetização

Curiosamente, também Jorge Luis Borges comunga dessa opinião quando escreve sobre cinema. Em diversos artigos sobre o tema, que publica regularmente na revista *Sur* entre 1931 e 1944¹⁰³, comenta que a produção cinematográfica americana levou a nova arte ao seu ponto máximo, e que, por outro lado era difícil encontrar um filme europeu que não tivesse algumas imagens sobrando, planos inexpressivos e inúteis para o andamento do enredo.

Borges postula um cinema de enredo fluido e envolvente, construção transparente e ligada a um realismo fotográfico sem estetizações explícitas, rejeitando o que chama de “coleção de imagens”. Frequentemente salienta como maior qualidade de um filme a sua “continuidade”. Em diversos de seus artigos, costuma tecer comentários de passagem sobre filmes europeus e soviéticos, geralmente com o intuito de opô-los a um filme do qual gostou. Aponta erros em várias dessas cinematografias: há, para ele, na produção alemã, “simbologia cavernosa, tautologia ou vã repetição de imagens equivalentes”; na soviética, “omissão absoluta de caracteres e mera antologia fotográfica”.

Aos franceses, Borges reserva uma cortante frase entre parenteses: “(Dos franceses não falo: a sua simples e total ambição tem sido, até hoje, a de não parecer norte-americanos, risco que, asseguro-lhes, não correm.)”¹⁰⁴. Esse trecho é de um artigo de 1931. Na sequência de sua produção como articulista, o escritor não modifica suas opiniões.

¹⁰³ BORGES, Jorge Luís. *Do Cinema*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 25.

Em outra ocasião, já em 1937, comentando um filme argentino no qual vê mais qualidades que defeitos, reafirma, na chave comparativa que costumava utilizar: “Há numerosos filmes – *A Paixão de Joana d’ Arc* continua sendo o espelho e o arquétipo desse adulado erro – que não passam de meras antologias fotográficas; não há um único filme europeu que não sofra de imagens imprestáveis... *La Fuga*¹⁰⁵, pelo contrário, flui limpidamente como os filmes americanos.”¹⁰⁶ Em suma, com sua habitual concisão, Borges afirma que os filmes europeus têm sempre alguns planos desnecessários, que atravancam o desenvolvimento da narrativa, e que a narrativa em sua fluidez ideal só é alcançada pelos americanos.

Contudo, curiosamente, o que ele tenta fazer na literatura, como autor de ficção e congêneres, se opõe inteiramente ao que aprecia nos filmes. Ou seja, ao invés do texto fluido, escreve narrativas curtas, ultra-concentradas, breves, densas e quase truncadas, ou então textos compostos de elementos justapostos, como suas famosas enumerações, que trazem em si um caráter explicitamente fragmentário e que não encontraram nenhum similar registrado até então nas histórias da literatura. Ele mesmo cita três procedimentos, dos quais diz abusar, no prefácio da primeira edição de *História Universal da Infâmia*: as enumerações díspares, a brusca solução de continuidade, a redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas. Borges sempre desconfiou da pertinência dos romances. Frequentemente é citada sua impaciência com a mera extensão: “Desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar por quinhentas páginas uma idéia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos.”¹⁰⁷

¹⁰⁵ *La Fuga*, filme argentino analisado por Borges nesse artigo.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 50.

¹⁰⁷ BORGES, Jorge Luís. *Do Cinema*, p. 13.

De fato, a concisão parece ser o elemento que norteou sua obra. Seus contos geralmente são curtos – e mesmo um deles em especial, *A intrusa*, no qual foram baseados dois longas-metragens, um espanhol e um brasileiro, este de Carlos Hugo Christensen, não se alonga por mais de cinco páginas. A concisão da cena, considerada como elemento fundador da ficção, como momento concentrado de drama e emoção é um dado importante que vemos em um comentário de Borges sobre a literatura.

Ainda que não gostasse da forma romance justamente por suas dimensões, Borges admira certas obras, de autores como Stevenson e Chesterton, que constantemente cita. Dessas obras, cita alguns procedimentos, que possibilitam a construção de uma cena, de uma imagem forte e pregnante que, segundo ele, é o que a literatura tem de melhor, é seu legado para os leitores: uma imagem que “de um só golpe, preenche a nossa capacidade de prazer” e cuja impressão fica para sempre. É esse o aspecto plástico da literatura: encarnar o caráter, o pensamento ou a emoção em algum ato ou atitude que impressione notavelmente o olho da mente.¹⁰⁸ Esse momento concentrado era o que mais interessava a Borges, tanto como leitor, quanto como espectador de cinema e ainda como contista.

Borges ve o cinema não só como um espetáculo prazeroso, mas também como um instrumento adequado para refletir sobre a questão da narrativa. Seu pensamento sobre o cinema é inspirador especialmente porque diz respeito aos problemas da narrativa, tanto quando se apresenta no papel de crítico quanto no de ficcionista. E nesse autor, essas duas categorias são absolutamente indivisíveis. Basta lembrar de alguns contos, como “A Aproximação a Almotasim”, “Pierre Menard, autor do Quixote” e “Exame da obra de Herbert Quain”, reunidos no volume *Ficções*.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 16.

Embora sua preferência não seja pelos filmes que fazem experiências mais radicais com as possibilidades da linguagem cinematográfica, mesmo assim, a arte do cinema com seus procedimentos e recursos próprios teve vasta influência nas suas experiências de narração.

Isso se dá porque o cinema, mesmo narrativo, fluido, como Borges apreciava, é constituído de planos — imagens — descontínuas. É a isso que Borges se refere quando menciona a influência que sofreu do cinema. A noção de montagem é por ele absorvida e adaptada para a literatura para encadear textos feitos de palavras, como recurso-chave, recurso que o cinema — todo ele, do clássico-narrativo ao experimental — utiliza necessariamente em sua sintaxe discursiva.

Por isso, não se pode considerar contraditório da parte de Borges que ele prefira o cinema clássico-narrativo americano, rejeite o cinema experimental e as estéticas européias e soviéticas dos anos 20 e 30 e ao mesmo tempo produza uma obra que não se enquadra em qualquer padrão da literatura, seja clássica ou moderna, escrita até então. A concepção de Borges das especificidades das duas artes fica evidente em um prefácio que escreve em parceria com Adolfo Bioy Casares para dois argumentos que produzem para o cinema:

Os dois filmes que integram este volume aceitam ou pretendem aceitar as diversas convenções do cinema. Ao escrevê-los não nos atraiu um propósito de inovação, abordar um gênero e inová-lo pareceu-nos uma temeridade excessiva. O leitor dessas páginas encontrará, previsivelmente, o *boy meets girl* e o *happy ending* (...), as peripécias arriscadas e o feliz desfecho. É muito possível que tais convenções sejam desagregáveis; quanto a nós, observamos que os filmes que recordamos com maior emoção — os de Sternberg, os de Lubitsch — respeitam-nas sem maior desvantagem.¹⁰⁹

¹⁰⁹ BORGES, Jorge Luís. *Do Cinema*, p. 69.

Essa descrição do seu argumento de filme, pensado conforme os filmes clássicos, demonstra que o gosto de Borges para cinema é, na verdade, semelhante ao gosto pelos livros de aventuras que frequentemente relaciona. Neste mesmo prefácio aos argumentos de filmes, declara: “Dacarto que ambos os filmes são românticos, no sentido em que o são as histórias de Stevenson. Marca-os a paixão da aventura e, talvez, um longínquo eco da apopéia.”¹¹⁰ Tal posicionamento não significa que Borges vá produzir uma literatura com as mesmas características. Como vimos, seus contos não se pautam por essa necessidade de continuidade e de fluidez que ele tanto admira nas narrativas de aventura e no cinema norte-americano.

Diferentemente de Borges, o dramaturgo italiano Luigi Pirandello, que também tem um papel fundamental na história da arte como inovador das artes cênicas, entende o cinema de modo inteiramente diverso. Especialmente em relação a uma certa estetização que foge do realismo fotográfico, Pirandello considera que a especificidade na nova arte está exatamente no experimentalismo mostrado, por exemplo, pelo cinema expressionista alemão. Diz isso com todas as letras em uma entrevista que concede a Sérgio Buarque de Holanda em 1927:

Acredito que o cinema está aparelhado para ser um maravilhoso instrumento de arte, mas só atinge o seu objetivo, quero dizer, só chega a ser um instrumento de arte, quando deixa de ser popular. Observei, por exemplo, que todo filme artisticamente bem realizado é sempre um filme bem cinematográfico, se assim se pode dizer. Infelizmente, todo filme “cinematográfico” há de ser necessariamente impopular. O célebre *O Gabinete do Dr. Caligari* era muito belo e, entretanto, na Itália, como na França, nos Estados Unidos e mesmo na Alemanha, sua exibição foi um insucesso completo.¹¹¹

¹¹⁰ Ibidem, p. 70.

¹¹¹ Entrevista originalmente publicada em *O Jornal*, em dezembro de 1927.

A citação do filme mais icônico do expressionismo como exemplo do que Pirandello chama de filme “cinematográfico”, ou seja, filme enquanto arte, evidencia sua relação com o cinema. É interessante notar que não há o mínimo resquício de sentimento de competitividade em sua relação com o cinema. Na qualidade de autor que se tornou referência no teatro moderno, considera que o objetivo do cinema pode estar – ou, pelo menos, também estar – distante do realismo fotográfico no qual o cinema já havia mostrado ser um prodígio. É também bastante revelador que a um dramaturgo como Pirandello não tenha parecido uma aberração o uso dos recursos teatrais no cinema de forma tão pregnante como faz o filme em questão. Evidentemente não lhe pareceu aberrante, pelo contrário, pareceu não apenas plausível, como constituinte da mais genuína trajetória do cinema em busca do seu objetivo como criação artística.

A contribuição de Pirandello ao teatro moderno relaciona-se com a autoconsciência do personagem enquanto tal. O corte que empreende na estrutura dramática tradicional começa por essa reflexão, do personagem que já não tem mais certezas, que se vê desprovido da sensação de inteireza e equilíbrio entre suas funções intelectuais e emotivas. Escreve sua primeira peça em 1896, mesmo ano em que Alfred Jarry estréia *Ubu Rei*, marco do teatro de vanguarda, que estréia sob o signo do cinismo e da crítica demolidora à moralidade, às convenções sociais e às relações de poder. Mas é principalmente no início dos anos 20, com as peças *Seis personagens à procura de um autor* (1921) e *Henrique IV* (1922), que Pirandello chega ao seu ponto máximo de questionamento dos limites entre ficção e realidade, arte e vida, representação e desnudamento da cena teatral.

É muito produtivo e esclarecedor situar a história do cinema em relação ao desenvolvimento estético das outras artes. Tendo o cinema nascido numa época de

tão radicais transformações e descobertas, a observação da produção dos artistas dessa fase torna-se muito reveladora das modificações por que passou o imaginário moderno. E a análise comparativa especialmente do cinema em relação ao teatro é ainda mais esclarecedora, senão por sua estreita familiaridade enquanto encenação, ao menos pelos inúmeros comentários pronunciados e publicados sobre a grande semelhança entre os dois tipos de espetáculo e ao mesmo tempo sobre a sua total e completa dessemelhança. É desconcertante a afirmação de Riccioto Canudo, considerado um dos primeiros teóricos do cinema: “Não busquemos analogias entre o cinema e o teatro. Não existe nenhuma.”¹¹² Para ele, o cinema é a arte total, para a qual todas as outras estão destinadas a migrar.

Nesse contexto, é interessante observar o interesse de vários escritores, poetas e artistas plásticos das vanguardas do início do século XX pelo cinema. O movimento surrealista, ainda que pese a existência de diversos surrealismos, era composto por artistas de várias áreas. Há um famoso cartaz da época, de um dos grupos que veio a afirmar-se como o mais importante, que contém, em torno a uma reprodução de Magritte, fotos tipo 3X4 de rostos como os dos artistas plásticos Salvador Dalí e Magritte, do cineasta Luis Buñuel, do poeta Paul Éluard e do dramaturgo e poeta Antonin Artaud, entre outros. O grupo se reunia em torno de diversas idéias que basicamente contrariavam o ilusionismo realista e, num sentido mais amplo, tentavam desprender a arte do que consideravam as formalidades de museu e do seu caráter aurático.

Todas as vanguardas artísticas, em suas fases heróicas, tinham na liberdade seu lema e ideal, na medida em que tornavam a arte algo mais próximo da vida, tanto na fase de criação como na de exibição para o público. Queriam arrancar a

¹¹² Apud. AUMONT, Jacques. *A estética do filme*, p. 159.

arte dos lugares a ela tradicionalmente destinados. Opondo-se ao princípio dos museus e rejeitando a fruição artística como algo próprio ao lazer de nobres e burgueses, as vanguardas forçaram o objeto de arte a voltar para a rua e para o dia-a-dia. A liberdade que propugnavam materializava-se no caráter aleatório dos poemas dadaístas, nas associações-livres das montagens surrealistas e na introdução de materiais pouco nobres, como recortes de jornal, nas artes plásticas.

Antonin Artaud, um dos ícones do surrealismo, não só escreve artigos sobre cinema, como também produz vários roteiros originais e pelo menos um adaptado para o cinema, sendo o mais importante, segundo sua própria consideração, *La Coquille et le Clergyman (A Concha e o Reverendo)*. Além disso, atua como ator em diversos filmes importantes, entre eles o clássico *A Paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer.

O roteiro *La Coquille et le Clergyman* foi o único escrito por Artaud que chegou a ser realizado. Foi dirigido por Germaine Dulac. Artaud parece ter tido esperanças de participar de sua realização, mas Dulac não deu espaço para sua colaboração. Depois de o filme ficar pronto, Artaud desaprovou a direção de Dulac, e o acusou de dar uma interpretação exclusivamente onírica ao seu roteiro. A primeira projeção ocorreu em fevereiro de 1928. Artaud assistiu à projeção com alguns amigos e consta que protestaram tão violentamente que foram expulsos da sala.¹¹³

Em certa ocasião, René Magritte escreve a um amigo contando que está experimentando uma idéia nova, de pintar objetos híbridos: metade gente, metade peixe; metade vaso, metade leão; metade botas, metade pés. O amigo responde dizendo que essa idéia, ainda que Magritte talvez não tenha consciência, deve ter-lhe vindo do cinema, pois um dos procedimentos mais impressionantes do primeiro

¹¹³ ARTAUD, Antonin. *El cine*, p. 131.

cinema é o efeito de fusão, no qual uma imagem gradativamente transforma-se em outra imagem. O que Magritte estaria fazendo era transpor para a pintura essa idéia de fusão.

De fato, Magritte utilizou-se das idéias que Méliès colocou em prática no cinema. Méliès, levado por sua experiência anterior como mágico, filmava imagens impressionantes que aumentavam de tamanho assustadoramente, hiperbolizando, por exemplo, a cabeça de um homem enquanto seu corpo continuava do mesmo tamanho. Magritte começa a pintar objetos corriqueiros com o tamanho alterado em relação a seu ambiente. A alteração e a deformação do real eram uma possibilidade que vinha embutida na própria possibilidade fotográfica e realista do aparato do cinema. Junto com o recurso do registro fotográfico verossímil, nasce o desejo de criar com esse mesmo aparato um mundo onírico, que tem em Méliès e Ferdinand Zecca seus primeiros mensageiros. Quando eles concebiam seus filmes, tinham em mente as possibilidades técnicas entendidas como a totalidade dos recursos incluindo as falhas e usos irregulares da câmera.

Foi a partir dessa concepção que experimentaram a dupla exposição do negativo, o uso da câmera lenta e rápida, a projeção do filme invertido (de trás para a frente), a pausa na rodagem da manivela e o congelamento – para continuar a cena eliminando algum elemento ou fazendo alguma alteração do cenário ou mesmo substituindo a pessoa que estava em cena. Todos esses efeitos criavam, no cinema, um universo que particularmente a estética surrealista tentou expressar na pintura e na poesia: a justaposição dos incompatíveis, casuais ou não, e outras formas de estranhamento da normalidade visual, construções que povoam os sonhos e a imaginação. Como vimos, há um espírito de época que configura a imaginação criadora em todas as expressões artísticas. Um comentário de Benjamin dá a

medida da antecedência da imaginação em relação ao desenvolvimento técnico: “(...) em certos estágios do seu desenvolvimento, as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte.”¹¹⁴

Antes que o cinema se desenvolvesse, os dadaístas tentavam com seus espetáculos suscitar no público um movimento que mais tarde Chaplin conseguiria provocar com muito maior naturalidade.”¹¹⁵ As influências mútuas que as artes se impõem umas às outras, assim como os entrecruzamentos de procedimentos e temas, devem ser entendidas levando em consideração o espírito da época.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, p. 185.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 185.

CAPÍTULO 3

O cinema mudo enriqueceu com suas sugestões o teatro e também o romance, da mesma maneira que as literaturas antigas e as estrangeiras influenciaram a literatura nacional. A necessidade da transposição e também de uma nova criação estimula a originalidade. O cinema falado, apesar de seus imensos recursos, ou mesmo por causa deles, não conseguiu até hoje senão degradar toda a literatura em que tocou.

Albert Thibaudet, 1936 (em sua *História da Literatura Francesa*)

Adaptação: equivalência e infidelidade

Muitos comentadores de cinema das décadas de 40 e 50, quando se debruçam sobre a enorme quantidade de filmes baseados em obras literárias, mostram seu desagrado com o que seria uma espécie de escravidão do cinema em relação à literatura. É fácil perceber que lamentam o que consideram a falta de autonomia do cinema como criador de enredos. Tal postura revela uma compreensão bastante restrita do que representa a recriação de um enredo ou do espírito e da atmosfera do enredo de um romance em uma obra audiovisual. Além disso, parecem esquecer que na arte, o uso repetido de temas e histórias fundadoras sempre foi muito comum.

Se pensarmos na pintura dos séculos XVII, XVIII e princípio do XIX, lembraremos que a maioria das obras é inspirada em temas bíblicos ou mitológicos. Fora deste universo, havia a pintura de caráter documental, como os retratos encomendados por reis e pela nobreza, ou as naturezas-mortas, nas quais ainda se pode perceber um caráter hierático e simbólico alusivo aos mitos. O crítico André Bazin lembra que “a adaptação, considerada mais ou menos como um quebra-galho vergonhoso pela crítica moderna (ele escreve na década de 50) é, entretanto, uma constante na história”. E enumera uma série de evidências do que hoje chamaríamos de releituras e remakes presentes em todas as artes, tanto nos casos de migração de temas, técnicas ou estilos de uma arte para outra, como no de reelaboração do mesmo motivo na mesma arte.¹¹⁶ Bazin continua:

(...) é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem sem

¹¹⁶ BAZIN, André. *O Cinema*, p. 84-5.

dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura de equivalências; elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança.”¹¹⁷

Bazin conclui que para ser de fato fiel, é necessário criar, e que portanto as traduções mais fiéis não são as literais, mas aquelas que contém um alto teor de invenção.

Em relação à recepção de obras cinematográficas adaptadas bem-sucedidas, geralmente a autoria adquire mais autonomia em relação ao original literário. Isso porque nelas é mais fácil reconhecer a criação específica – a “assinatura” – do diretor, suas opções originais que não estavam inequivocamente visíveis no original literário.

Por exemplo, quando se fala no filme *O Conformista*, de Bernardo Bertolucci, não é uma questão crucial e obrigatória o fato de ele ser adaptado de um romance de Alberto Moravia. Em obras como essa, não se questionam tanto as perdas ou falhas em relação ao original, e menos ainda possíveis infidelidades. Isso ocorre porque o filme, sendo satisfatório, impõe-se com uma relativa independência em relação ao original. Outro caso em que o confronto entre filme adaptado e original literário é amenizado é quando o original é corriqueiro, banal ou de modesto valor estético.

Há inúmeros exemplos de cineastas que, ao adaptar romances, criam cenas que não estão presentes no texto original. As cenas, por razões de ritmo, continuidade ou mesmo por motivos dramáticos, são necessárias no filme e não o eram no livro. Dizendo de forma abreviada, essa necessidade surge quando uma

¹¹⁷ Ibidem, pp. 94-5.

grande parte do conteúdo dramático do romance está em outra forma que não a de ação e diálogo. Um romance que contenha muita narração de pensamentos dos personagens e que exija que esses pensamentos sejam expostos no filme, cria um impasse para o adaptador: uma opção é a *voz off* com o conteúdo do pensamento, junto com a imagem desse personagem. Mas se o adaptador não quiser lançar mão do recurso narrativo da *voz off*, terá que inventar um modo de aquele personagem demonstrar seus pensamentos ou mesmo dizê-los a alguém. Se eles forem simples, formados por sentimentos básicos, pode-se encontrar uma situação em que o personagem veja ou viva algo que metaforicamente faça explicitar o que ele pensa. Se forem complexos, provavelmente será necessário criar um diálogo no qual ele verbalize seu pensamento, de forma clara ou alusiva.

Mais corriqueira ainda é a tarefa de recriar em imagem, inventando toda sua ambientação, uma cena não detalhada no texto escrito, contada apenas com diálogos e (o que pode ajudar e dificultar ao mesmo tempo) com pensamentos e descrição dos sentimentos dos personagens. As infinitas maneiras de contar uma história com o suporte audiovisual tornam, nesse sentido que mencionamos, menos relevante o fato de existir ou não uma obra original anteriormente publicada. Menos relevante no sentido de não considerar o cinema adaptado como um absoluto dependente da literatura e dela devedor. O ato da transposição de linguagens, nesse sentido, abarcaria um nível tão grande de alterações que poderia ser entendido como uma outra criação.

Quando assistimos a dois ou mais filmes adaptados do mesmo romance, fica evidente a quantidade de elementos que devem compor a adaptação para o cinema. Elementos esses que tiveram de ser “inventados”, escolhidos para comporem o filme, selecionados a partir de infinitas possibilidades. E quando se diz “elementos”,

pensa-se não apenas em cenários, locações, figurino e objetos, mas também em elementos narrativos, incluindo enquadramentos, movimentos de câmera e ação dos personagens. Todos esses são elementos que precisam ser manipulados no ato da adaptação do verbal para o audiovisual e que determinam, em conjunto, o estilo, o andamento e o conteúdo simbólico do filme.

Se pudéssemos comparar a transposição de linguagens da literatura para o cinema com a tradução de um poema ou texto em prosa de uma língua para outra, veríamos a abissal distância em que a primeira operação coloca uma obra da outra. No caso da segunda operação, a da tradução de uma língua para outra, o tradutor deve recriar, mas mantendo-se, sim, totalmente escravo tanto da forma, do estilo do original, quanto do conteúdo, sem deixar de levar em conta também as características do contexto, da época e as peculiaridades daquela obra e daquele autor. Ainda assim, com todas essas exigências de fidelidades de naturezas diversas, há ainda necessidade de criação, para que o novo texto encontre em sua língua elementos para adaptar aqueles dados contextuais e aquelas peculiaridades da época e do autor do texto original.

Recriação — no vocabulário de Haroldo de Campos: ‘transcrição’. Já a adaptação intersemiótica do texto literário para o cinema pode ser bem mais livre e variada. Nela, a reinvenção e a reconstrução são mais do que permitidas, são imprescindíveis. A tradução intersemiótica, empreendida entre sistemas de signos diferentes, foi definida por Roman Jakobson como “transmutação”, ou seja, “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de significação não-verbais”.¹¹⁸

¹¹⁸ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*, p. 65.

Walter Benjamin, em seu ensaio “A tarefa do tradutor”¹¹⁹, utiliza uma metáfora para explicar a complexidade do ato de tradução: diz que traduzir é como quebrar um vaso e então reconstruí-lo, colando os cacos. Essa imagem dá a dimensão da distância insuperável entre original e tradução. O processo de quebrar o vaso e colar seus pedaços não esconde seu caráter de reconstrução. Quebrar o vaso indica não só um processo complexo como violento sobre a língua original. Benjamin está falando de tradução entre línguas, da qual geralmente se exige fidelidade (o que se possa chamar de fidelidade) tanto na forma quanto no conteúdo. Em relação à tradução intersemiótica, na qual a diferença de suportes já pressupõe uma diferença razoável no resultado, a imagem da quebra do vaso é ainda mais adequada. É necessário demolir o original para então ver o que se pode fazer com seus escombros. Só por meio desse processo radical de releitura e reconhecimento do original é que se pode reconstruí-lo em outra linguagem. O que muitas vezes impede esse processo de recriação é uma certa atitude de reverência que demonstram alguns cineastas pelo texto literário no qual baseiam seus filmes. O resultado desse processo por assim dizer mais superficial de releitura e recriação é geralmente uma obra com pouca autonomia, que se explica e justifica apenas e sempre pela sua relação com o original.

Para Jean Mitry, é impossível traduzir um romance em filme. Argumenta que a adaptação implica o “princípio absurdo de que valores significados existem independentemente do significante expressivo que lhes dá vida”.¹²⁰ Quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança necessária de valores significados correspondente à mudança de significantes. Segundo ele, os valores expressos numa obra existem apenas como uma função da forma que lhes deu sentido. Pode-

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter. In: *Cadernos da Pós/Letras UERJ*.

¹²⁰ Apud. JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*, p. 7.

se descrever o filme em linguagem verbal, mas não se pode recuperar o mesmo sentido nem obter o mesmo “conteúdo latente” que caracteriza o filme.

Jean Mitry define quais seriam as duas possibilidades para um cineasta que decide adaptar um romance: ou ele segue a história passo a passo e tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas pelas palavras (e nesse caso o filme não é uma expressão criativa autônoma, mas apenas uma representação ou ilustração do romance), ou tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido.¹²¹ O processo de repensar o assunto na íntegra é semelhante à tradução como crítica, ou ‘transcrição’, defendida por Haroldo de Campos e por ele praticada nas suas traduções interlinguísticas. Embora Haroldo de Campos utilize essa terminologia para tratar de tradução entre línguas, ela pode ser trabalhada também no campo da tradução intersemiótica, sem prejuízo de sua eficácia.

Em relação à adaptação literária para o cinema, há casos em que o filme traz tão evidente em si a letra da obra literária em que se baseia, que o exame crítico do filme fica impossibilitado se não for considerado sempre, junto a ele, o texto original. Isso pode prejudicar a chance de autonomia da obra audiovisual adaptada. Geralmente ocorre quando o cineasta se preocupa em recriar em imagem aqueles elementos referidos pelo texto — nas palavras de Jean Mitry, quando tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas pelas palavras.

Um procedimento exemplar dessa opção pode ser visto em filmes que se utilizam, além dos diálogos do texto original *ipsis literis*, de todo o relato dos pensamentos dos personagens, também *ipsis literis*, inserindo-os com o recurso da voz off. Quanto mais brilhante ou excepcional é o autor da obra literária, maior o

¹²¹ Ibidem, p. 8.

perigo e a tentação do cineasta (ou do roteirista) de “não interferir” no texto original, utilizando-o em voz off ou na voz de algum personagem. Um exemplo desse uso massivo da voz off (para representar o pensamento do personagem com o toque genial do autor original) e do aproveitamento de todos os diálogos, sem maiores modificações ou adaptações, podem ser dados pelo filme *São Bernardo*, de Leon Hirszman, baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos.

A questão da fidelidade na tradução é largamente discutida, pois o público do cinema e os leitores de literatura traduzida (especialmente poesia) frequentemente utilizam o conceito ao tratar de filmes adaptados e de textos traduzidos. A antiga máxima "Traduttore traditore" (Tradutor traidor) transforma em piada a tensão que envolve o ato da tradução. Porém, não nos poupa de entrar mais uma vez no assunto, já que a fidelidade segue sendo um problema fulcral da tradução.

O caráter do filme adaptado

No cinema, a adaptação literária é um fato bastante corriqueiro e frequente. A presença da literatura como fonte de histórias para o cinema já passou por diferentes fases, algumas de grande prestígio para a literatura e outras de conflito, em que o cinema tentou distanciar-se de sua nobre fonte inspiradora. Mas a literatura nunca deixou de ser parceira potencial do cinema. Por sua presença ser tão comum, a história do cinema coleciona exemplos de diversos tipos de resultados provenientes dessa união, e aqui enfatizamos a variedade. Assim, se sabemos que um filme é baseado em um determinado romance, o que podemos ter em mente é a história que formamos com a nossa imaginação, no caso de termos lido o romance.

E, caso não o tenhamos lido, seremos incapazes de imaginar de antemão qualquer elemento narrativo apenas por saber que o filme é baseado em determinado romance. Isso quer dizer que o fato de um filme ser uma adaptação literária não implica em uma certa estética, nem em um certo tipo de filme. Não há uma norma pela qual se pautam as adaptações literárias. Ou seja, não é o fato *adaptação* que define modelos. Quando sabemos que um filme é baseado em um determinado romance, geralmente imaginamos que literatura romântica deve resultar em filmes românticos, literatura moderna, em filmes modernos, textos polifônicos, em filmes polifônicos e assim por diante. No entanto, nem sempre a natureza estética do filme se assemelha à do texto original.

O que ocorre é que adaptações literárias para o cinema, independentemente do gênero ou estilo do texto original, podem ter como resultado filmes de todo e qualquer gênero ou estilo. O que nos interessa aqui é justamente essa diferença que se apresenta entre a estética do original e a da adaptação. Para entendê-la, é necessário visualizar quais são os caminhos possíveis para a adaptação de cada tipo de texto literário, quais as invenções de recriações na imagem empreendidas por cineastas que vão além do mais prontamente imaginado como ilustração daquilo que havíamos percebido no romance. E aqui, trata-se de recriação de discurso, de linguagem, de estilo, como elementos intrínsecos ao conteúdo da obra.

A título de exercício, quando se pensa em um texto literário moderno como o romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, considerado 'fotográfico', e muitas vezes 'cinematográfico', a tendência é imaginá-lo como um filme que aproveita toda a velocidade da narrativa, a estrutura lacunar que organiza as descrições e as cenas, e que também aproveita as próprias cenas tidas como cinematográficas. Porém, é também possível imaginar um filme que una a tênue

linha narrativa que move o protagonista em uma sucessão linear de ações e diálogos, e que exclua qualquer traço de sua forma original. Pode-se ainda conceber que essa narrativa linear faça uso do recurso da voz off para conseguir explicar aquilo que estava nas lacunas do texto. Ou seja, qualquer tipo de filme pode ser feito a partir de um romance como o *Serafim Ponte Grande*, apesar de sua singularidade como invenção de linguagem.

Outros dois exemplos podem ser dados – e aqui temos filmes para comparar – pelos romances *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade e *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Nesse último, a presença do personagem narrador é muito forte. Ele se nomeia, se descreve e fala de si. O que vemos na maior parte do romance é a encenação de seus conflitos de escritor e a sua relação com a criação e com uma personagem que está criando. Simultaneamente, apresentam-se três esferas narrativas: sua personagem surgindo como possibilidade de criação, o dilaceramento do escritor ao inventá-la e a própria personagem que toma forma e entra em ação. O que o filme faz? Ignora o personagem-narrador e todo seu universo, isola a ação da personagem que ele cria e desenvolve o filme a partir dessa esfera narrativa.

O filme encena diretamente as ações da personagem, sem nenhum tipo de mediação por alguma figura que corresponda ao narrador-personagem do romance. Não é o caso aqui de fazer qualquer julgamento de valor a respeito dessa decisão da adaptação, apenas inseri-la na discussão das possibilidades estéticas de cada meio. A personagem principal do filme *A Hora da Estrela* não passa de uma ideia e esboço de personagem no romance, uma ideia que vai sendo desenvolvida pelo personagem-narrador enquanto ele reflete sobre sua criação. A criação da personagem Macabéia, que o personagem-narrador realiza simultaneamente ao

desenvolvimento do romance, é um fato ficcional pouco visível, que necessitaria uma complexa reelaboração para ser transposta para o filme. A personagem ainda não criada, a personagem difusa, informe, indefinida é uma imagem difícil de construir em um filme, porque a lei que rege o filme é a lei do mostrar. Pense-se que no cinema tudo deve ser concreto, visível.

Uma frase poética sobre um vaso com flores, se adaptada para o cinema, pode resultar em uma fria e direta imagem de um simples vaso com flores. Claro que a fotografia e o enquadramento podem dar alguma força 'poética' ao vaso. Além disso, a posição que o vaso ocupa em relação às ações e emoções do filme pode torná-lo não só poético, mas também dramaticamente significativo. O que deve ser entendido é que mostrar com imagem significa explicitar brutalmente aquilo que no texto estava apenas evocado com palavras, significa mostrar de forma concreta e definitiva, determinar uma face, uma cor, um tamanho para cada elemento, personagem, objeto, paisagem. Em grande medida vem daí o eterno risco da banalização e da vulgarização dos elementos narrativos nas adaptações para o cinema.

Ainda assim, o cinema por vezes encontra modos surpreendentes de lidar com essa concretude da imagem. Por exemplo, em relação a personagens não muito bem definidas, podemos lembrar de uma experiência radical feita por Luís Buñuel no filme *Esse obscuro objeto do desejo*, no qual duas atrizes fazem o mesmo papel alternadamente. O recurso utilizado por Buñuel tem diversos efeitos, principalmente a desestabilização das certezas do espectador e mais ainda das certezas do personagem que convive com essa mulher dúbia, difusa, informe. É preciso relativizar o argumento de que o cinema não comporta todos os estratos ficcionais que um romance é capaz de articular. Porque desde o nascimento do

cinema têm sido produzidos filmes que contêm diversos estratos ficcionais. Se considerarmos como tal um filme auto-reflexivo, metalinguístico, que tenha como tema sua própria filmagem, a própria consciência de sua condição de filme, poderemos citar como marco pioneiro o pequeno filme *The big swallow*, de 1900.

Apesar de mais presente na literatura do que no cinema, a 'ficção em abismo' (história dentro da história, invenção dentro de outra invenção) e a narrativa auto-referente também apareceram nos filmes de todas as épocas. Na literatura, há gradações e variedades desse caráter auto-reflexivo, que vão desde uma prosa de esferas embricadas, como a do romance *A Hora da Estrela*, um romance cujo tema é um escritor que produz um romance. Considerando essas gradações possíveis, nas ocorrências mais simples de tal procedimento literário, distinguiremos facilmente as duas esferas (o romance que lemos e o romance que é escrito dentro do romance), enquanto nos mais complexos, por vários motivos podemos confundir as esferas narrativas.

No cinema também há construções de ficção em abismo com vários graus de complexidade. Há o filme dentro do filme cujos níveis são facilmente distinguíveis e há os filmes dentro e misturados com o filme. Há uma reflexividade simples no primeiro caso, e uma reflexividade complexa no segundo. *Oito e meio*, de Fellini, é um exemplo de filme dentro do filme complexo, pois nele estão misturadas as esferas de ficção de primeiro nível e as de ficções dentro da ficção. Os limites entre as esferas são sempre imprecisos. Nunca sabemos ao certo qual é o personagem do filme dentro do filme, já que coincidem as características e os elementos das duas histórias. Há o diretor de *Oito e meio*, que é Fellini, que faz um filme sobre um diretor em crise, que tenta fazer um filme sobre um diretor em crise que tenta fazer um filme.

Imagens ilustrativas

Filmes baseados em literatura podem, portanto, ter os mais variados perfis, inclusive o de “filme literário”. Entre os filmes que se consideram literários, o tipo mais comum é o filme ilustrativo. É o caso de filmes que utilizam o texto da obra original majoritariamente por meio da recitação ou verbalização da parte do texto que não representa a ação. Tais filmes transpõem para a ação fílmica o que já é ação no texto, enquanto aquilo que se refere a interioridades, subjetividades, intromissões do narrador ou divagações é ignorado ou tratado como texto explicativo a ser verbalizado por um personagem ou um narrador externo. O que esse tipo de filme não realiza é a transformação dos elementos internos em encenação visualizável ou ação dramatúrgica.

O uso verbalizado do texto subjetivo pode ocorrer de três formas muito semelhantes: com o recurso da voz off, quando um personagem pensa e ouvimos seu pensamento verbalizado; também com o recurso da voz off, quando um narrador desconhecido ou externo à história verbaliza pensamentos, descreve elementos ou narra eventos que são acompanhados simultaneamente de imagens que ilustram aquilo que é verbalizado; e ainda quando um personagem, que pode ser um personagem-narrador ou qualquer outro que eventualmente ocupe este lugar, fala a outro sobre algo que logo aparece materializado em imagem; nesse caso, vemos de quem é a voz, e essa imagem do personagem falando é intercalado com as imagens do assunto que ele narra, descreve ou comenta. Nos três casos, a interação entre imagem e som possui uma característica primordial: a redundância.

Mostra de duas formas a mesma coisa: verbalizada pelo personagem que fala ou pela voz off que ouvimos, por um lado, e encenada pela imagem, por outro.

Algumas vezes, a redundância é apenas momentânea, nos casos em que o filme deixa de mostrar o personagem que narra e passa definitivamente a acompanhar diretamente a história por ele contada. Quando isso acontece, é possível até que o espectador esqueça que a mola propulsora daquela história foi um personagem que começou a narrá-la com sua própria voz, falando para outro personagem ou para a câmera. Esse procedimento é bastante comum no cinema, tanto em filmes europeus independentes, como *Trem da Vida* (Romênia, 1998, dirigido por Radu Mihaileanu), quanto em superproduções norte-americanas, como *Titanic* (USA, 1997, dirigido por James Cameron). Nesses dois exemplos, a voz que narra a história inicia o filme, abandona-o em favor do desenvolvimento da própria história encenada e reaparece em alguns momentos-chave da história ou ainda só no final, para unificar e caracterizar o relato e sua própria voz, que é a geradora da narrativa.

O problema da encenação *versus* ilustração no trabalho da adaptação é discutido por Visconti em entrevista sobre seu filme *O estrangeiro* (1967):

[...] tomar mais evidente e mais visual a psicologia do protagonista, dar um rosto àquilo que, para Camus, é sobretudo uma idéia e uma rebelião [...]. O romance traduzido em imagens cinematográficas se tornaria um filme muito pobre se os pensamentos e raciocínios de Meursault não pudessem exteriorizar-se e concretizar-se em imagens e em fatos.¹²²

Visconti ressentia-se de ter tido que renunciar a essas operações, que considerava fundamentais para a recriação de um texto literário em imagens, para

¹²² QUESTERBERT, Marie-Christine. *Les scénaristes italiens*, apud. VANOYE, Francis, *Guiões modelo y modelos de guión*, p. 132.

limitar-se, por força de pressões de vários tipos, à “ilustração de um livro”¹²³. A ilustração apenas dá conta dos elementos diretamente visualizáveis do texto, eventos externos, físicos e que não indicam necessariamente a interioridade do personagem. Quando essa interioridade é mostrada no romance por meio do próprio pensamento do personagem, o adaptador é levado a um impasse. As três principais opções são: a primeira, excluir do filme essas várias formas de interioridades, subjetividades, sentimentos do personagens; a segunda, inventar – recriar, transcriar – cenas que o demonstrem e concretizem, seja com diálogos, apenas com ações ou ambos combinados; ou ainda, como terceira opção, utilizar o recurso da voz off para explicitar verbalmente todos os conteúdos de subjetividade. No primeiro caso, o adaptador corre o risco de empobrecer o filme — como lembra Visconti —; no segundo, tem que enfrentar os mais complexos riscos da recriação, que podem levar a uma mudança de eixo na estrutura geral do relato, ou a uma modificação no tom ou no perfil do relato original. Esses e inúmeros outros são os riscos de qualquer adaptação, porém, quando a intervenção criadora é maior, como nesse segundo caso, mais elementos narrativos são necessariamente mobilizados.

Sempre que se fala em filme ilustrativo, em redundância entre som e imagem, em uso da voz off quando esta tem a função de explicar e desenvolver o relato, estão excluídos todos aqueles filmes em que tal recurso é subvertido, por exemplo, fazendo com que imagem e som contradigam-se mutuamente. Há inúmeras maneiras de criar ambiguidades e complexificar a narrativa fazendo com que a voz off atue não mais como um instrumento que explica e empurra o relato, mas sim como um germe desestruturador. Exemplos de filmes em que essa diferença fica bastante evidente, no primeiro caso, da voz off explicativa, positiva, estariam A

¹²³ Ibidem, p. 101.

Dama de Shanghai (USA, 1948, dirigido por Orson Welles), *A Maldição do Sanpaku* (Brasil, 1991, dirigido por José Joffilli). No segundo caso, em que não há redundância entre as vozes e as imagens, e sim um descompasso enigmático, está o filme *O Ano Passado em Marienbad* (França, 1962, dirigido por Alain Resnais). Nesse filme, o germe da ambiguidade é semeado pela própria estrutura do filme, repetitiva e minimalista, e pela interação intencionalmente truncada entre som e imagem.

É conveniente distinguir com exemplos os diversos tipos de textos literários que dificultam ou facilitam uma adaptação em imagens. Um deles é o relato de um personagem narrador, que conta fatos e eventos e paralelamente expõe seus pensamentos e sentimentos. Esse é o caso do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. O que faz Leon Hirszman ao adaptá-lo para o cinema? Encena os eventos externos narrados no romance, desenvolvendo-os em cenas e utiliza grande parte das reflexões e pensamentos do personagem narrador em forma de voz off na voz do protagonista. Assim como no romance é a partir de seu ponto-de-vista que conhecemos a história, também no filme o relato é filtrado por seu olhar, por seu entendimento e por suas reações emocionais. A voz off é amplamente explorada nesse filme devido ao grande fluxo de pensamento do protagonista. A opção do diretor foi clara: não houve tentativa de recriar o pensamento de Paulo Honório a partir de ações e diálogos, mas sim de mostrar seu pensamento, por meio da voz off, com a riqueza e a precisão presentes no texto original. A atitude do diretor que confirma essa decisão estética e narrativa prévias é a inexistência de um trabalho de escritura de roteiro. Sabe-se, por depoimentos e entrevistas, que Hirszman levou o próprio livro no lugar do roteiro e o distribuiu para equipe e

elenco.¹²⁴ O que se faz nesse caso é um pequeno roteiro técnico, que apenas indica quais cenas do romance serão filmadas e como, para que a equipe técnica prepare a fotografia, cenografia e afins, e, para o elenco, quais os diálogos e monólogos serão aproveitados. Esse roteiro técnico pode ser feito até nas margens do próprio romance. Aqui, não se discute o valor ou a qualidade do procedimento. Apenas distinguem-se as abrangências e possibilidades do trabalho de transposição.

Também esse é o caso do conto *O enfermeiro*, de Machado de Assis e de sua adaptação para o média-metragem homônimo de Mauro Farias. Nesse filme, os pensamentos do protagonista são expostos pela voz off, sempre intercalada ou sobreposta a cenas por ele vividas. O recurso da voz off acompanha todo o filme, mostrando continuamente qual era o sentimento do personagem em cada passo de sua peripécia. Mesmo nos momentos em que já está bem claro para o espectador o que vai pelo seu interior, por meio da atuação do ator, temos a voz off desfiando o texto machadiano. A opção por usar o texto original com o auxílio desses recursos narrativos é muitas vezes levada por uma postura de reverência excessiva ao autor, o que impede que o adaptador se sinta à vontade para criar novas cenas ou modificar as originais. O mesmo cineasta que adaptou *O enfermeiro*, em mais uma parceria com a mesma roteirista, Melanie Dimantas, assina outra adaptação de texto literário: *Duas Vezes com Helena*, de Paulo Emilio Salles Gomes. Planejado num primeiro momento para ser um média-metragem na esteira de *O Enfermeiro*, o filme *Duas Vezes com Helena* (2001) resultou em um longa. Nele surge uma variação do uso da voz off: nela, vemos a imagem de um personagem falando para outro a respeito de ações e eventos, intercalados com a imagem desses fatos encenados.

¹²⁴ AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra*, p. 112.

Essa forma corresponde ao recurso literário em que um personagem narra algo para outro, que escuta. Não mais um monólogo do pensamento ou um fluxo de consciência, mas uma longa fala de um dos participantes de um diálogo, em que aquele que escuta apenas escuta sem interferir no relato do outro. A narração motiva e concretiza, por meio da montagem, uma quebra do tempo e do espaço em relação à cena, e as imagens que surgem podem tanto começar a encadear-se sozinhas, como manter o nexos através da sobreposição da voz off sobre a imagem. Nesse caso, se a história narrada pela personagem não causar alguma modificação substantiva na situação em que ela é verbalizada, esta situação terá sido criada apenas para sustentar aqueles fatos narrados. É o que ocorre na longa sequência final de *Duas vezes com Helena*, em que o tom recitado da narração faz parecer uma leitura em voz alta do romance. Também no filme *Infidel* (2000), dirigido por Liv Ullman, cuja estrutura narrativa é montada sobre a verbalização de uma história e a intermitente concretização dessa história em imagem. Na situação em que ela é verbalizada, porém, não há desdobramento dramático significativo.

Por outro lado, quando os fatos verbalizados por um personagem e mostrados pelo filme são capazes de criar alguma tensão ou reflexo dramático na cena em que são narrados, aí então podemos considerar que a ação dramática se desenvolve integralmente, nas duas esferas. Considerar este um exemplo de desenvolvimento integral da narrativa significa que as cenas se afastarão da literatura como recurso possível na construção do filme, provavelmente o imbricamento entre os dois tempos e espaços na montagem estará mais assentado nas possibilidades que a própria linguagem do cinema oferece. Essa quebra das continuidades de espaço e de tempo empreendida pela montagem estará a serviço da complexificação da ação dramática.

Há um filme que oferece um exemplo não muito preciso, porém instigante dessa dramaturgia de ação complexa: *Desencanto* (*Brief Encounter*, UK, 1946, dirigido por David Lean. A diferença é que nesse filme a voz off é usada em presença de outro personagem em forma de relato, porém em pensamento. A protagonista tem o desejo de contar a história e o faz em silêncio, encadeando cronologicamente toda a sequência de fatos, porém apenas lembrando-os, absorta. Ainda que ela não verbalize a história para o outro personagem que está em sua presença, a tensão é criada porque sabemos que ela está em estado de choque naquele momento, pois acaba de voltar do último dos encontros da sequência que vai recordar. É também para construir a relação entre esses dois personagens que estão em presença um do outro que toda a estrutura do filme é montada. A história lembrada se articula com o momento presente da narração silenciosa. Ela narra em pensamento com os verbos no passado, mas a intensidade dramática da cena do presente provoca a impressão de quase simultaneidade de ações, o que adiciona suspense e complexifica a narrativa do filme. Não por acaso, *Desencanto* chamou a atenção dos críticos franceses quando apareceu em 1946, em meio a uma grande leva de filmes que utilizavam o recurso da voz off.

O outro modo de intervenção de uma voz narrativa onipresente se dá quando ela provém de um narrador externo à história, que não participa dela como personagem. Os romances realistas geralmente possuem um narrador onisciente e onipresente que interfere muitas vezes para interpretar e comentar os fatos relatados. Muitos filmes usam o recurso do narrador superior e externo à história para explicar ou resumir fatos difíceis de ser encenados. É comum a presença de um letreiro no início do filme para contextualizar as imagens, especialmente quando se trata de filme de época. É igualmente comum um narrador verbalizar no início do

filme algo que represente o “era uma vez” para introduzir e dar detalhes iniciais sobre a história que irá se desenrolar. A presença de um narrador explícito faz parte da herança da Épica, em que ele tem um papel de condutor absoluto da narrativa. Nas formas épicas, há uma instância narradora e um mundo a ser narrado, sujeito e objeto facilmente distinguíveis. O narrador não fala de si mesmo, mas descreve e narra as ações e sentimentos de personagens. Mesmo quando os personagens dialogam, é ainda o narrador que lhes dá a palavra e descreve suas reações. Na forma épica, os eventos narrados no texto pertencem ao passado, o que permite o distanciamento do narrador em relação ao fato narrado (mesmo quando os fatos narrados estão em primeira pessoa).

Há um modo narrativo moderno que subverte a presença explícita desse narrador de dicção épica e faz com que sua presença misture-se à própria produção do relato. Ele não participa do relato como personagem, não contracenando com os demais personagens, mas encena o drama de sua própria escrita, misturando-o à criação dos personagens. É o caso do romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Nesse caso, o distanciamento do narrador em terceira pessoa mistura-se a uma dinâmica da Lírica, da fala interna e subjetiva em primeira pessoa.

Na forma lírica, a força está na exposição do eu, do sujeito que é seu próprio lugar e assunto, na exposição do mundo interior daquela voz que fala — o próprio sujeito é o objeto na lírica. Ele expõe-se como seu próprio objeto, sem que se interponham eventos distendidos no tempo. O ponto de partida da Lírica é uma manifestação imediata de uma emoção; por isso, os textos líricos geralmente são breves e o tempo narrado é o presente.

No caso da adaptação para o cinema de Suzana Amaral do romance *A Hora da Estrela*, a opção da cineasta foi ignorar todo o estrato subjetivo do relato,

ignorando assim toda uma esfera de encenação da vida do narrador e sua relação com a escrita e com a criação daquela história. Essa é, sob certo aspecto, uma maneira de construir um filme ilustrativo, segundo descreveu Visconti quando comentava seu próprio filme, baseado no romance *O Estrangeiro*, de Camus. Ou seja, deixando de fora todo o pensamento do narrador. Quando Visconti fala em criar ações e eventos em que a interioridade do personagem seja compreendida, parece que de antemão ele descarta a hipótese da voz off para explicar tudo. A necessidade de encontrar maneiras de expor a interioridade de um personagem através da ação e do diálogo indica uma opção estética ligada à forma Dramática (em relação às formas Lírica e Épica).¹²⁵ Na forma Dramática, o que existe é a representação do mundo exterior em ação e diálogo, sendo que através da ação depreendem-se as subjetividades dos personagens.

¹²⁵ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, pp. 15-16.

Portanto, não ouvimos a narração sobre uma ação, mas presenciamos o desenrolar dessa ação. Assim, os personagens da forma Dramática apresentam-se autônomos, emancipados do narrador, mas ao mesmo tempo dotados de todo o poder da subjetividade lírica quando se expressam. O mecanismo dramático move-se sozinho, há um encadeamento causal entre as cenas e por isso pode dispensar a condução de um narrador. O tempo da ação é sempre o presente, e mesmo que seja utilizado o recurso do flash-back, o outro tempo apresentado estará também no presente.

Os conceitos mencionados são utilizados geralmente como adjetivo: épico, lírico e dramático, para designar aspectos de textos híbridos, já que não existe ocorrência das formas básicas puras, mesmo nas obras da Antiguidade Clássica.¹²⁶ A divisão das formas narrativas nesses três grupos básicos, portanto, é artificial, sendo, no entanto, operativa para descrições de textos em prosa, verso ou dramáticos de qualquer época, assim como para descrição de filmes.

Em se tratando de adaptação literária para o cinema, parece que quanto maior a importância do texto literário, mais relevante torna-se o exame de sua adaptação. Desse modo, uma enorme quantidade de filmes baseados, inspirados ou adaptados da literatura deixam de ter importância enquanto adaptação, quando não se consideram os textos originais de grande importância estética. Ou seja, se estivermos de acordo nisso, são relevantes apenas as adaptações de obras-primas ou de textos, pelo menos, muito vigorosos, por oferecerem um desafio e uma exigência estilística maior do que ofereceria uma obra esteticamente mais convencional. Tal diferenciação traz consigo o problema de um cânone literário e

¹²⁶ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, pp. 15-36.

seus critérios de julgamento. Porém, para não entrar nesse outro campo de debates, daremos alguns exemplos esclarecedores da dimensão da nossa distinção.

Um exemplo: o filme *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, só tem uma pequena importância enquanto adaptação no aspecto ideológico. Baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, o filme pode levantar as seguintes questões: o filme foi capaz de manter o caráter de cada personagem do original? Salientou os aspectos ideológicos relevantes no livro? Conduziu a narrativa de modo a retratar o discurso do personagem-narrador do romance? São sempre questões ligadas à definição do discurso ideológico do filme. E talvez elas tenham tido sua importância muito ampliada na medida em que o romance baseia-se em fatos reais recentes. Daí surgiu grande parte do apelo para a fidelidade àqueles fatos — não necessariamente ao romance — que causou tanta discussão na época do lançamento do filme no Brasil. Por isso, dizemos que, enquanto adaptação, o filme não daria margem a uma análise propriamente estética dos elementos transpostos do romance para o filme. O estudo da adaptação é mais rico e produtivo quando o confronto entre as duas obras revela-se um diálogo estético criativo.

Os caminhos trilhados por cada cineasta que adapta seu filme da literatura podem ser os mais variados, baseados em pressupostos diversos. A título de exemplo, recordemos como Nelson Pereira dos Santos teve contato com os problemas da adaptação, em um projeto que acabou não realizando: filmar o *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Nelson Pereira dos Santos conta¹²⁷ que, ainda muito jovem, durante seu primeiro trabalho profissional no cinema, como assistente de direção do filme *O Saci* (1952), de Rodolfo Nanni, pensou em adaptar o romance

¹²⁷ Ver vídeo da série *Um Olho no Livro, Outro na Tela – sobre Vidas Secas*, com Nelson Pereira dos Santos, Ivana Bentes e Italo Moriconi.

São Bernardo, de Graciliano Ramos. Acompanhado em seu intento por Rui Santos, fotógrafo de *O Saci* e amigo de Graciliano, iniciou o trabalho de adaptação.

Num dado momento, resolveu que a personagem Madalena não se suicidaria no final. Escreveu para Graciliano pedindo autorização para fazer com que Madalena fugisse da fazenda, desaparecesse. Essa mudança no desenvolvimento dramático da personagem seria mais do que uma simples modificação da *dramatis personae*¹²⁸, pois a mudança de seu destino alteraria o próprio sentido dos elementos da cultura relacionados no contexto do filme. A resposta de Graciliano. “Quer fazer um filme do meu livro, respeite-o.” E prosseguia dando as razões do enredo do romance, explicando o contexto da época e as motivações ideológicas de cada personagem. Por meio desse exemplo, Graciliano esboçava, naquele momento, um conceito de adaptação que até hoje é adotado por Nelson Pereira dos Santos. Diz o cineasta que o filme deve corresponder ao romance: primeiro, respeitando o pensamento do autor, o projeto, a estética, a filosofia e a ideologia presentes na obra; segundo, respeitando a estrutura narrativa da obra; e terceiro, buscando uma equivalência na linguagem cinematográfica daquele universo estético do autor.¹²⁹

É evidente que dentro desse conceito de adaptação cabem inúmeras variações. Ele em si não determina com precisão a que resultados podem chegar diferentes cineastas que o sigam. Cada ponto enumerado por Nelson Pereira dos Santos depende da interpretação subjetiva que cada roteirista faz da obra literária, da própria linguagem literária, da tradição literária em que aquela obra se insere e do contexto da arte no seu tempo. A realização do filme, ademais, implica em infinitas

¹²⁸ Conforme a terminologia de Wladimir Propp.

¹²⁹ Ver vídeo da série *Um Olho no Livro, Outro na Tela – sobre Vidas Secas*, com Nelson Pereira dos Santos, Ivana Bentes e Italo Moriconi.

escolhas que, conscientes ou não, podem alterar o propósito do roteiro, salientando ou diluindo elementos, situações ou conflitos.

De certo modo, a tarefa do cineasta adaptador é uma luta inglória e de antemão fadada a um fracasso relativo, quando se trata de adaptar uma obra excepcional. E parece que é exatamente essa queda-de-braço com uma obra forte que interessa a alguns cineastas. Mais do que para tentar igualar-se ou vencê-la, o que está em jogo talvez seja uma simples amostra de uma leitura: a explicitação, no filme, das relações íntimas mantidas com aquele texto, ou do diálogo estético que se estabelece entre as duas obras.

Elementos essenciais e impressão de realidade

Jorge Luis Borges, em suas análises de filmes publicadas nos anos 1920 e 1930, toca muitas vezes num ponto especialmente fecundo quando se trata de construção ou análise de roteiros. Afirma, sempre muito sucintamente, que o excesso de detalhes e justificativas num filme é prejudicial à sua compreensão, já que na vida real quase sempre desconhecemos a maior parte das motivações das atitudes das pessoas. Ao mostrar um crime, por exemplo, não seria necessário mostrar tudo que o provocou. Como na vida, alguns aspectos dos fatos devem permanecer obscuros. Podemos fazer um paralelo entre essa colocação de Borges e a defesa que Rudolf Arnheim faz do que ele chama de elementos essenciais de uma imagem, utilizando a teoria da percepção para estudar o cinema. Partindo do pressuposto de que nossa percepção da realidade é incompleta e lacunar, é possível que qualquer imagem possa provocar a ilusão da realidade desde que seja constituída de elementos essenciais. Exemplifica com a forte impressão causada por

alguns rabiscos desenhados toscamente num papel, representando um rosto humano. A representação é incompleta, a imagem é evidentemente não realista, mas é composta pelos traços essenciais de um rosto, imagem capaz de mostrar sentimentos como alegria, raiva ou medo. De modo similar, no cinema ou no teatro, se os dados essenciais de um evento forem mostrados, a ilusão imediatamente domina o espectador. Desde que as pessoas que aparecem na tela ajam como pessoas, movam-se e tenham experiências corriqueiras ou reconhecíveis, elas serão reais o suficiente.

A verossimilhança no cinema pode ser sucintamente descrita como o conjunto de procedimentos narrativos que tentam fazer com que a narrativa pareça natural como os fatos da vida real. Segundo Christian Metz¹³⁰, o filme que busca a verossimilhança é aquele que escamoteia todo e qualquer sinal de que uma narrativa não passa de uma construção. Ou seja, um conjunto de trechos de imagens e sons que compõem cenas, trechos que são selecionados e justapostos. A busca da verossimilhança exige o uso rigoroso de uma série de regras e procedimentos de enquadramento e montagem que façam fluir a narrativa fílmica da maneira mais ilusionista possível.

Até certo ponto, a preocupação com a verossimilhança no cinema é parte de um estilo de cinema. Inversamente, 'cinema de poesia' preconizado por Pasolini, por exemplo, tinha na explicitação dos movimentos de câmara e na montagem perceptível sua mais justa definição.¹³¹ O cinema da 'construção do tempo' de Tarkovski também não se relaciona com a verossimilhança de modo tão rígido como o cinema clássico-narrativo.¹³²

¹³⁰ METZ, Christian, *A significação no cinema*, pp. 239-240.

¹³¹ LAHUD, Michel. *A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*.

¹³² TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*.

Quase um roteiro

É muito comum ver autores de adaptações de literatura para roteiros afirmarem que o texto literário do qual partiram era quase um roteiro, já estava tudo lá, os cortes, as sugestões de posição de câmera, as descrições de locação, cenografia, etc. E, se formos analisar os textos literários que assim são descritos pelos roteiristas, veremos que eles são apenas...textos literários. Em todo e qualquer gênero literário pode-se encontrar textos com esse potencial que os roteiristas consideram típico de um roteiro. O que eles apontam como cortes, marcações de cenas, indicações que o tornam “quase um roteiro pronto”, são simplesmente elementos e procedimentos os mais variados da escrita literária, da narrativa de ficção.

São os olhos do leitor-adaptador que percebem aqui e ali essas indicações e que às vezes as vão isolando, marcando, para com elas estabelecer o direcionamento da adaptação e o espírito do texto a ser transposto para o filme. Um exemplo disso é um comentário de Nelson Pereira dos Santos sobre um trecho do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, no qual ele considera óbvia a indicação do ponto de vista da câmera.

No caso da roteirista do conto machadiano “O Enfermeiro”, a observação de que o texto já era constituído por várias características de um roteiro torna-se mais complexa se atentarmos para a construção de seu próprio roteiro. O filme conserva o discurso em primeira pessoa do mesmo modo que ele aparece no conto. Para conservá-lo, faz uso do recurso da *voz off*, com a qual o protagonista vai narrando os acontecimentos simultânea ou intercaladamente aos seus desdobramentos em imagem. Ou seja, vemos o protagonista em silêncio, em situações de grande

densidade dramática, e ao mesmo tempo ouvimos seu pensamento emitido pela voz *off*. A imagem acaba tendo apenas a função de ilustrar o texto, que é falado pelo personagem quase integralmente como foi escrito na obra original de Machado de Assis. Esse procedimento pode ser considerado um meio-caminho entre o texto originário e o texto adaptado para outra linguagem. Pois considera-se aqui que adaptar é transformar, no sentido de traduzir um ou vários sentidos de uma linguagem para outra. Em muitos dos casos, no filme *O Enfermeiro*, pode-se considerar que não haveria necessidade da presença da voz *off* para revelar o pensamento do personagem.

O desafio da adaptação é exatamente esse: mostrar o mesmo conjunto de sentidos, com um estilo adequado, de outra maneira; e, nesse caso, fazer com que a encenação mostre o pensamento do personagem. E como se poderia fazê-lo? Primeiro, devem-se considerar os sentidos alcançados simplesmente com a interpretação silenciosa do ator, que poderá ser entendida pelo espectador se as cenas anteriores levarem à compreensão do motivo pelo qual ele se encontra em tal ou qual estado, com tal ou qual atitude. Segundo: pode-se criar um diálogo que não existe no texto original para trazer à tona um pensamento do personagem.

Esse procedimento pode se revelar muito perigoso, assim como muitos outros que envolvem a criação de cenas que não estão presentes no original. Inventar diálogos em “co-autoria com Machado de Assis” pode parecer uma pretensão demasiada, até uma heresia. Porém, a atitude de reverência perante o texto, que leva o adaptador a quase não tocá-lo e, por outro lado, aproveitá-lo ao máximo, pode acabar fazendo a adaptação distanciar-se do espírito do original, do frescor com que a narrativa foi conduzida. Nas intervenções mais incisivas nos textos literários, sempre corre-se o risco de deformar, diminuir ou amesquinhar cada uma das cenas

consideradas perfeitas e exemplares. No entanto, esse é o risco e a tarefa do tradutor. É o risco que deve ser assumido em nome do trabalho de adaptação como tradução, recriação que procure manter o espírito do original.

No processo da adaptação, é na fase da escrita do roteiro que se começa a distinguir o livro do filme. É o momento em que começam a surgir os cortes e os acréscimos ao enredo original. Nessa fase, já estão presentes as opções mais ligadas ao conteúdo do filme adaptado, mas geralmente não está presente de modo explícito a forma audiovisual que o diretor dará àquele texto. Um roteiro é uma peça híbrida, que pode adquirir valor arqueológico e documental de um processo de criação, em função do estatuto que o filme irá alcançar, ou pode adquirir um valor literário autônomo, relativamente independente do filme. O estatuto do objeto roteiro, mesmo quando legitimado por publicação em livro, é indefinido. Como fonte de pesquisa para a análise das intenções do cineasta em suas opções estéticas, pode ser iluminador.

Em muitos casos, porém, o roteiro a que temos acesso é o texto publicado posteriormente ao lançamento do filme; ou seja, o texto não é aquele que serviu de instrumento de trabalho para o cineasta, mas o texto final dos diálogos do filme e algumas indicações descritivas daquilo que de fato foi filmado, e não as indicações preparatórias. Assim, esse texto não se presta para pesquisas sobre o processo de criação do roteiro adaptado da literatura. Se formos em busca dos rascunhos usados pelo diretor, caso existam, é possível que algumas opções de adaptação sejam melhor entendidas. Porém, é possível também cair facilmente em equívocos de interpretação. Isso se dá porque a análise de um roteiro de trabalho precisará lançar mão de muitas suposições, já que diversas mudanças do roteiro escrito para o filme

são causadas por fatores externos, problemas técnicos ligados a orçamento ou a infindáveis impedimentos práticos possíveis.

Ao fim e ao cabo, o que importa é a obra que surge de todo esse complexo processo, o filme; e a obra inicial, que deu origem a tudo. Se o cineasta inseriu um elemento que não estava presente no original e esse elemento adquiriu sentido e passou a desempenhar um papel significativo na narrativa, pouco importa se isso estava pensado desde o início de seu trabalho de criação ou se surgiu de um imprevisto ocorrido durante as filmagens. Importa pouco porque o processo criativo no cinema estende-se por um tempo relativamente longo, por meses ou anos, desde a idéia inicial até o momento da montagem e edição de som em que se considera o filme pronto.

O estatuto do roteiro escrito difere ainda da peça teatral escrita. A semelhança entre eles é evidente; ambos são construções verbais que indicam uma encenação, apontam para uma forma final composta de imagem e som. A diferença reside no caráter vivencial e presencial do teatro. Como sua forma final e sua encenação no palco, o documento que se guarda de cada peça é essencialmente o texto dramático como foi escrito por seu autor. Esse é o ponto de partida de diversas montagens. O que se guarda na estante é o texto escrito.¹³³

Quanto ao cinema, o que se guarda é o próprio filme, que representa a forma final da transformação operada da literatura ao cinema. Um roteiro não é escrito com o propósito de que se filme muitos filmes dele. Um roteiro é escrito para ser transformado em um filme específico. Se porventura existir outro filme sobre o mesmo tema ou o mesmo enredo, ele ainda assim partirá de um outro roteiro. O

¹³³ Não consideremos os suportes mais recentes como o vídeo, que permite o registro da montagem de peças. Ademais, uma peça não é sua imagem filmada em vídeo. Nem é uma montagem específica a forma final de um texto dramático.

único caso em que essa característica é contrariada é o *remake*. Nele, o roteiro do filme anterior pode até ser seguido *ipsis literis*. Esse caráter singular do roteiro — texto produzido para preparar um filme determinado, para guiar o cineasta (*guion*, em espanhol) — faz dele um instrumento funcional, objeto utilitário e descartável para grande parte dos cineastas. Autores de roteiros como Alain Robbe-Grillet e Jean-Claude Carrière costumam questionar o estatuto de objeto descartável que muitas vezes é concedido ao roteiro. A razão desses autores é compreensível, pois a complexidade criativa de seus roteiros coloca-os em posição de destaque, dando a eles um interesse literário. Esses casos, porém, são minoritários. E os roteiros publicados atualmente servem apenas para uma rememoração do filme (publicam-se roteiros de clássicos do cinema e de filmes de sucesso comercial). Para além do interesse em fazer render por mais tempo o sucesso comercial de um filme, a presença no mercado cultural de roteiros publicados tem sua maior serventia para estudos de escrita de roteiro, uma finalidade didática, mais do que para o estudo da adaptação da literatura para o cinema. Para esse último propósito, o roteiro pode ser um instrumento relativamente útil, mas não suficiente e por vezes dispensável, já que não contém todos os elementos audiovisuais que um filme contém.

Há casos extremos na história do cinema em que não há um roteiro mediando a passagem do livro para o filme. Um bom exemplo no Brasil é o filme *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman:

Procurei fazer uma leitura direta e me limitei a cortar o que, no filme, poderia acrescentar qualquer coisa de inútil à justeza do romance. A base do roteiro foi um ensaio de Antonio Candido no livro *Tese e Antítese*. Mas roteiro, na verdade, nem chegou a existir. Tudo foi marcado nas páginas do livro. Não queria inventar nada em cima de uma obra que admiro muito. Meu trabalho foi como o de um cantor que interpreta a canção de um compositor que ele admira e respeita. Como um cantor ou como uma pessoa comum que depois de ouvir uma canção começa a repeti-la, de

novo e de novo, pelo prazer de cantar. *São Bernardo* é um romance que me parece muito cinematográfico, com a exata estrutura que eu queria usar num filme¹³⁴.

Cinema esquema e cinema de invenção

Frequentemente a discussão sobre cinema leva a extremos que determinam uma oposição radical: entre o que se pode chamar de cinema-esquema, em oposição a cinema-de-invenção. Essas duas designações artificiais são utilizadas aqui apenas para encenar os limites das definições de cinema situadas historicamente. Há uma distinção que começou a ser percebida mais claramente no final dos anos 50 entre cinema clássico e cinema moderno¹³⁵. Essa distinção, hoje canonizada, geralmente pauta as discussões sobre o cinema contemporâneo.

A narrativa clássica¹³⁶ no cinema está subordinada à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, à obediência a um esquema espaço-temporal e a um desejável impacto dramático. O encadeamento das cenas e sequências desenvolve-se de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos nítida e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal, de “caráter” desenhado com bastante clareza, confrontado com situações de conflito. O desenvolvimento leva o espectador a desvendar ou responder às questões colocadas pelo filme. A formação e a cristalização dos gêneros teve papel importante na continuidade da produção do modelo clássico.

O filme de gênero é o que se propõe manter-se explícita e conscientemente nos limites dos códigos de determinado tipo de filme já convencionalizado, como

¹³⁴ HIRSZMAN, Leon. In: AVELLAR, José Carlos. “O chão da palavra”, in *Literatur im brasilianischen Film – Brazilian Cinema and Literature – Cinema e Literatura no Brasil*, p. 112.

¹³⁵ VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*, p. 26.

¹³⁶ Descrição feita a partir de VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*, pp. 26-27.

policial, *western*, suspense, terror, comédia, etc. Esses filmes fazem uso de códigos que delineiam os personagens – mais próximos a “tipos” – demarcadores dos conflitos e da própria evolução do enredo. Em um *western*, por exemplo, há sempre um determinado fato que desperta o conflito entre a ordem estabelecida e um “desordeiro”. O fato pode ser totalmente artificial ou inverossímil, algo como uma coincidência incrível, mas o fato está tão bem codificado que sua ocorrência já é esperada.

Se considerarmos a narrativa clássica do cinema desde seus primórdios, podemos localizar algumas tendências que tomaram distância do classicismo. Essas tendências desenvolvem-se como focos de resistência a um classicismo que, embora em formação, já se pronunciava na maior parte dos filmes de ficção feitos até o final dos anos 10. O grande marco da linguagem cinematográfica clássica é o filme de Griffith *O nascimento de uma nação*, de 1914, porém, há alguns anos essa estética de narrativa linear e progressiva já vinha se desenvolvendo.

Os maiores focos de resistência estética foram: primeiro, o cinema russo dos anos 20, no qual a recusa do modelo dominante, que combinava drama pessoal com narrativa considerada alienante, é levada a cabo com um cinema em que o protagonista é a massa humana e os conflitos são coletivos. Para tornar o cinema crítico, o filme é organizado como um discurso que reconstrói a realidade, interpretando-a. O recurso de que lançam mão Eisenstein, Pudovkin e Dziga Vertov é a montagem como fator soberano de construção narrativa, recurso com o qual os filmes intercalam imagens discrepantes, que produzem novo sentido ao serem confrontadas. O discurso narrativo é montado por meio do choque de imagens, que produz a metáfora que explica a realidade. *O Encouraçado Potemkin* (1925) e

Outubro (1927) de Eisenstein, *A mãe* (1926), de Pudovkin e *O Homem da Câmera* (1929) de Dziga Vertov, são alguns dos exemplos mais contundentes dessa escola.

Em segundo lugar, o cinema impressionista (primeira vanguarda francesa) e o cinema surrealista e dadaísta (segunda vanguarda)¹³⁷. Ambos surgidos nos anos 1920, desenvolvem uma estética similar, que quer contrariar os pressupostos da narrativa clássica. Tem estreitas ligações com manifestações do mesmo movimento na poesia e nas artes plásticas. Os impressionistas pretendem afastar o cinema da estrutura do romance e do teatro, libertá-lo da obrigação de contar histórias. É o “cinema puro”, ou a música dos olhos”, de Germaine Dulac, Jean Epstein e Abel Gance, entre outros. Diversos recursos técnicos são utilizados para compor o que os autores entendiam como “sinfonias visuais e rítmicas”: montagem acelerada, sobreposição de imagens, passagens de imagens figurativas para imagens abstratas, movimentos e desenhos de luz abstratos, câmera lenta, etc. Segundo Epstein, a idéia era revelar “o imponderável, o que não é visível a olho nu, e criar um universo de encantamento real”.¹³⁸ O grupo surrealista e dadaísta está, por sua vez, estreitamente ligado às artes plásticas. Também utiliza os recursos de sobreposição de imagens e trucagens visuais para dar um caráter onírico aos filmes. O onirismo e o apelo à abstração determinam sua distância de uma estética clássica. Buñuel e Dali realizam em 1929 o grande marco do surrealismo, o curta-metragem *O cão andaluz*. No ano seguinte, no Brasil, Mário Peixoto realiza o filme *Limite* (1930-31), longa-metragem que em grande parte esposa das mesmas pretensões da vanguarda européia da época.

¹³⁷ VANOYE, Francis & GOLIOT-LÈTÈ, Anne, em *Ensaio sobre a análise fílmica* fazem questão de distinguir as duas vanguardas, ainda que suas estéticas tenham muito mais semelhanças que diferenças. Atualmente, é comum encontrar mostras de cinema e coletâneas em vídeo de filmes surrealistas que incluem indiscriminadamente obras dos dois grupos.

¹³⁸ VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*, p. 32.

O terceiro foco de resistência ao cinema clássico é o expressionismo alemão, um amplo movimento estético que engloba artes plásticas, literatura, teatro e arquitetura entre 1907 e 1926.¹³⁹ Aqui, a oposição ao clássico relaciona-se com uma oposição ao realismo da fotografia, dos cenários e da interpretação. O onírico do expressionismo é criado por uma exacerbação das formas, por imagens deformadas que sugerem alucinações. Não é o abstrato que está em jogo; tudo é figurativo, mas numa ordem da deformação e da estilização.

O filme moderno nasce no final dos anos 1950, quando o cinema clássico já havia alcançado seu mais alto grau de excelência. Com relação à narrativa clássica, o filme moderno¹⁴⁰ caracteriza-se por: narrativas mais frouxas, menos conectadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais às vezes abertos ou ambíguos; personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise, pouco dados à ação; procedimentos visuais ou sonoros que confundem as fronteiras entre subjetividade (do personagem, do autor) e objetividade (do que é mostrado): sonhos, alucinações, fantasias, lembranças mostradas sem transição com imagens do “presente objetivo” (Buñuel, Fellini, Bergman, Saura); mistura de estilo documentário ou de reportagem com uma filmagem de ficção mais clássica (Godard, Rohmer); manipulações temporais que produzem no espectador efeitos de confusão entre presente, passado e tempo imaginário (Resnais); uma forte presença do autor, de suas marcas estilísticas, de sua visão sobre os personagens e sobre a história que conta: comentário narrativo, movimentos de câmera flagrantes, rupturas estilísticas bruscas, primeiros planos insistentes, longos planos fixos; uma certa propensão à

¹³⁹ Ibidem, p. 33.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 35.

reflexividade e à auto-referencialidade; presença de citações diretas ou indiretas (em forma de cenas ou sequências inspiradas em outras).

Antes de analisar com detalhe alguns filmes específicos, retomemos algumas questões estéticas ligadas, por um lado, à deriva majoritária dos filmes comerciais e, por outro, aos filmes de invenção, livres dos esquemas clássicos da dramaturgia tradicional. O modelo clássico-narrativo é relativamente datado, assim como o cinema moderno. No entanto, o modelo comercial hollywoodiano que vigora até hoje continua seguindo a fórmula clássico-narrativa. Por isso, a oposição clássicos *versus* modernos pode ser, num primeiro momento, relacionada com a oposição cinema-esquema *versus* cinema de invenção. É bom lembrar que todas essas distinções devem ser relativizadas, já que muitos dos filmes que pretendem contrariar o esquema clássico dele tiram muitos dos seus procedimentos. E muitos filmes que podem ser considerados clássicos também, por seu lado, sugaram idéias e elementos que as vanguardas haviam experimentado. Tanto em relação ao cinema como à literatura, tais distinções de narrativa clássica e moderna servem como categorias operativas quando se quer relacionar os clichês que foram mais utilizados por uma estética ou por outra.

É notável que apesar da proeminência comercial do cinema clássico-narrativo desde seus primórdios, alguns cineastas e roteiristas mantiveram-se firmes em uma posição que contraria essa suposta vocação mais forte do cinema. Nas concepções de artistas como Luis Buñuel, Antonin Artaud e Alain Robbe-Grillet, coincide a idéia de que o cinema é a expressão artística ideal para retratar os labirintos da mente humana, a subjetividade do indivíduo, as idiossincrasias do inconsciente, os ritmos dissolutos da alma.

Em um artigo de 1949, “Bruxaria e Cinema” (*Sorcellerie et Cinéma*)¹⁴¹, Artaud afirma: “O cinema irá se aproximar cada vez mais do fantástico, esse ‘fantástico’ que cada vez se percebe mais claramente que é na verdade todo o real. Se não o fizer, não sobreviverá.” Artaud mostra a percepção de que o cinema já cultivava uma tendência de criar códigos próprios de narrativa ligados a algumas das formas fixas do romance do século XIX. Considera-os artificiais enquanto tentativa de retrato de um real que, na verdade, é fugidio e não se deixa abarcar por tais códigos esquemáticos. Mais adiante, continua: “Não haverá um setor do cinema que represente a vida e outro que represente o funcionamento do pensamento, porque cada vez mais a vida, o que nós chamamos vida, será inseparável do espírito. Um certo terreno profundo tende a aflorar à superfície. O cinema, melhor que nenhuma outra arte, é capaz de traduzir as representações desse terreno, posto que a ordem estúpida e a claridade consuetudinária são seus inimigos.” Artaud define sua posição para defender, além dos filmes da estirpe surrealista, seu próprio roteiro, *A Concha e o Reverendo*. Apesar de ter reagido muito negativamente quando assistiu à primeira exibição do filme, em 1928, vinte e um anos depois cita-o como um dos poucos que “participa dessa busca de uma ordem sutil, de uma vida oculta que tentei tornar plausível (...).”¹⁴²

A filmografia de Luis Buñuel caracteriza-se por uma busca semelhante, que salienta as esferas do imaginário e do onírico, interpondo-as indistintamente aos fatos da realidade. Seu desgosto com a deriva majoritária do cinema realista e esquemático fica patente em uma conferência proferida em 1958:

Infelizmente, a grande maioria da produção cinematográfica atual parece não ter outra missão: as telas se comprazem no vazio moral e intelectual onde prospera o cinema, que se limita a imitar o romance ou o teatro com a diferença de que seus

¹⁴¹ ARTAUD, Antonin. *El cine*, p. 15.

¹⁴² ARTAUD, Antonin. *El Cine*, p. 17.

meios são menos ricos para expressar psicologias; mostram incessantemente as mesmas estórias que o século XIX fartou-se de contar e que ainda se repetem na ficção contemporânea. Uma pessoa de cultura mediana desprezaria qualquer livro que contivesse um dos argumentos que nos são apresentados nos principais filmes.¹⁴³

Como já havia antecipado um dos precursores da crítica cinematográfica, Rémy de Gourmont, o cinema tem a seu favor o fascínio das imagens, que por si só prendem a atenção de um público que provavelmente não se interessaria pelos temas e enredos se estes fossem apresentados em outra linguagem. A imagem em movimento como na vida real, por um lado, os ângulos menos corriqueiros na vida real, por outro, e ainda o voyeurismo muitas vezes desejado e impossível na vida real são três elementos capazes de transformar uma narrativa destituída de interesse em uma obra de grande apelo para o público. Seu próprio suporte, sua própria forma e o ritual que o envolve já contém o atrativo maior do cinema. Isso facilitou a proeminência do cinema clássico-narrativo comercial no mundo todo. (É claro que não devemos desconhecer o aspecto mercadológico da concorrência, que faz com que a bilheteria de um filme seja na maior parte das vezes proporcional à carga de marketing utilizado e a quantidade de salas em que o filme é projetado.) Buñuel ataca o cinema entendido como ficção compensatória:

Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial de toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento da nossas vidas comuns, repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano.¹⁴⁴

Buñuel concentra em si a rebeldia estética e o inconformismo presentes em duas épocas distintas: nas vanguardas dos anos 1920, já que foi responsável por um dos mais importantes filmes da época surrealista, *O Cão Andaluz*, a na fase heróica do cinema moderno, que se contrapõe ao clássico principalmente nos anos 1960,

¹⁴³ Apud. XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*, p 334.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 335.

década na qual Buñuel realizou alguns de seus principais filmes da fase francesa, como *A bela da tarde* (1967) e *Diário de uma camareira* (1964).

O maior filão do cinema comercial deu prosseguimento à sua produção ignorando a reflexão de sua época sobre uma visão fragmentada do mundo e do indivíduo. E Buñuel foi um dos responsáveis pelas primeiras e mais provocativas experiências nesse sentido. Afirma ele: “O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia, porém, quase nunca é usado com este propósito.”¹⁴⁵ A grande deriva do cinema comercial, encabeçada pelo cinema norte-americano, encontra seguidores e detratores em todos os lugares. Proliferam-se nos Estados Unidos os manuais de técnicas de escrita de roteiros, que se baseiam quase exclusivamente na reiteração de certas fórmulas, normalmente extraídas dos filmes de Hollywood que mostraram eficácia comercial.

Alain Robbe-Grillet aproxima-se da opinião de Buñuel quando, em um prefácio ao roteiro de *O ano passado em Marienbad*, defende que “O cinema é, certamente, um meio de expressão predestinado a esse gênero de narrativa, desvencilhada de “idéias pré-concebidas e dos esquemas grosseiros que os romances ou o *cinema-cor-de-rosa* repetem *ad nauseam*”¹⁴⁶. Robbe-Grillet considera esses esquemas dramáticos fixados pelo romance do século XIX e pelo cinema comercial as piores das abstrações, porque elas partem do pressuposto de que a vida, o ser humano, as subjetividades possuem um conjunto de sentidos preestabelecidos e coerentes, um conjunto compreensível e completo em si mesmo. Robbe-Grillet detalha:

¹⁴⁵ Ibidem, p. 336.

¹⁴⁶ ROBBE-GRILLET, Alain. *O ano passado em Marianbad*, p. 14.

São conhecidos esses enredos lineares do cinema dito 'enlatado', onde não nos poupam nenhum elo da sucessão dos acontecimentos os mais previsíveis (...). Na verdade, nosso pensamento caminha mais depressa – ou, ocasionalmente, mais devagar. Seus passos são mais variados, mais ricos e menos tranquilizadores: pula trechos, registra com precisão momentos 'sem importância', repete-se, recua. É esse tempo interior que nos interessa, suas estranhezas, suas interrupções, suas obsessões, suas regiões obscuras, uma vez que esse é o tempo de nossas paixões, de nossa *vida*.¹⁴⁷

Também o cineasta russo Andrei Tarkovski privilegia em seus filmes uma estrutura mais ligada à poesia e às dimensões subjetivas das ações humanas. Filmes como *O Sacrifício*, *O Espelho* e *Nostalgia* são exemplos radicais de sua crença e de seu estilo. Afirma Tarkovski:

O que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte. Estou por certo muito mais à vontade com elas do que com a dramaturgia tradicional, que une imagens através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo.¹⁴⁸

Esse posicionamento opõe-se à vertente majoritária do cinema comercial, fazendo de Tarkovski um dos cineastas-inventores que arriscam, filme após filme, estruturar sua narrativa em matéria tão informe quanto o pensamento, os afetos, as sensibilidades, entendidos como matéria fugidia, livre da lógica dramática tradicional. Segundo o cineasta, através das associações poéticas intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo, de modo que ele passa a participar de um “processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor”.¹⁴⁹ As conclusões já prontas e a lógica da dramaturgia tradicional são para Tarkovski elementos contrários à criação artística. Para ele, a lógica comum da sequência linear assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema. Algo repetitivo, previsível em sua forma e desinteressante em seu desenvolvimento. Há um conjunto de regras de continuidade, de posicionamento de câmera, de

¹⁴⁷ Ibidem, p. 7-8.

¹⁴⁸ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*, pp. 16-17.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 17.

enquadramento que estabelece a ilusão de realismo, da qual fazem parte a espacialidade verossímil e a temporalidade fluida. Tais regras são procedimentos clássicos do cinema, muitos deles tornados clichês narrativos, que suavizam os cortes bruscos próprios da linguagem cinematográfica (só notados pelos primeiros espectadores do cinema e agora tornados “naturais” pelo hábito dos espectadores de cinema e mais ainda pela popularização da televisão). Quanto mais um filme pautar-se por essa gramática, mais transparente será seu estilo, menos visível sua forma.

E foi contra essa gramática de procedimentos que se voltaram os posteriormente denominados modernos. Foi só a partir dos anos 1960 que começou a surgir um conjunto significativo de filmes estruturados a partir da recusa das categorias espaço-temporais clássicas, do descarte da narrativa linear e daquela congruência que organizava os fatos da ficção como uma cadeia de causalidades coerentes e emoções medidas, com começo, meio e fim.

Um dos mais importantes propugnadores de um cinema livre dos códigos da linearidade clássica e da transparência na montagem é o cineasta, poeta, dramaturgo e teórico Pier Paolo Pasolini. Sua distinção entre o cinema de prosa e o cinema de poesia é seminal no que concerne ao pensamento sobre o cinema moderno. Nas palavras de Pasolini, no cinema de prosa o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e

muito.¹⁵⁰ É o primado do desnudamento da ficção, da explicitação dos instrumentos e recursos do cinema experimentado em diversos filmes da fase moderna do cinema. O próprio Pasolini cita Godard como exemplo de autor em cujos filmes “transparece sempre a presença da câmera que trabalha nos personagens, e em que sente-se sempre os cortes de montagem que nunca são uma narração quieta, plana, tranquila, etc.”¹⁵¹ São as experiências como a da retirada súbita do som ambiente em uma cena de rua, como faz Godard no filme *Uma mulher é uma mulher* (1961), que choca pela súbita quebra do ilusionismo que o cinema normalmente proporciona. Esse e outros procedimentos de quebra da ilusão, da impressão de realidade enfatizada pelos modernos explicitam a idéia de que o cinema não passa de um conjunto de procedimentos artificiais, de uma construção de elementos discriminados e selecionados, muito diferente do que seria uma tentativa de retrato da realidade.

Modernos desde sempre: o cinema auto-referente

É interessante notar que são comuns as afirmações de que o cinema “sempre” foi linear e melodramático. Por outro lado, também se encontra quem declare que o cinema “sempre” foi moderno, que já nasceu como arte moderna por excelência, com caráter reflexivo e metalinguístico. Há duas interpretações básicas para essa divergência explícita. Uma delas é que cada analista, espectador ou

¹⁵⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos 1957-1984*, p. 104.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 104.

artista, ao lançar seu olhar para o passado, cria sua própria linhagem, seus próprios antepassados. A outra interpretação considera que as duas afirmações estão corretas. De fato, o cinema clássico narrativo, estruturado nos moldes do romance naturalista do século XIX, desenvolve-se vigorosamente desde a formação da linguagem a partir da década de 1910. Porém, experiências com temas e narrativas auto-referentes também fazem parte da história do primeiro cinema e estão presentes ao longo de todo o século, embora de modo mais esparso.

Como a grande massa da produção cinematográfica é composta por filmes que tentam estabelecer uma narrativa linear, simples e clara, que vai originar o modo clássico, é menos conhecida a outra linhagem de filmes. Por isso, pode ser até desconcertante descobrir que em 1900 foi produzido um filme como *The big swallow*, em que a câmera é engolida por um homem que não quer ser filmado. O filme começa e vemos um homem que reluta em ser filmado. Depois de alguma resistência, o homem aproxima-se cada vez mais da câmera, sua imagem vai crescendo até que só vemos uma enorme boca aberta. A tela fica toda preta. Corta para o contra-plano da câmera e do câmeraman desaparecendo na escuridão. Corta outra vez para uma boca aberta que vai se fechando e se afastando para o fundo da imagem; essa boca é do homem do início do filme, que termina de engolir e se delicia com a refeição. A metalinguagem abrange todo o filme. A figura filmada engolindo a câmera remete a uma certa dificuldade de filmar o mundo, pois ao mesmo tempo que o cinema suscitava curiosidade, também causava apreensão nas pessoas que andavam nas ruas e eram flagradas por uma câmera. Há diversas crônicas da primeira década do século XX no Rio de Janeiro que mencionam a quantidade de câmeras na rua; corria-se o risco de ser filmado num dia e na semana seguinte estar aparecendo em um filme de vistas em algum cinema da cidade.

No ano seguinte, em 1901, é produzido *The Countrymen and the Cinematograph*, por Robert Paul. Nesse pequeno filme, vemos um palco de um teatro com uma tela de projeção à direita do quadro. Um homem de pé à esquerda observa a tela a seu lado, na qual aparece a imagem de uma bailarina dançando. O homem também dança acompanhando os movimentos da bailarina. A tela escurece, o homem olha para a frente, como se conversasse com uma suposta platéia diante dele. Surge então na tela a imagem de um trem como se viesse em direção ao homem. Ele se assusta e sai correndo, deixando o quadro. Novamente a tela escurece e o homem retorna vendo surgir a imagem de um casal namorando. O homem se surpreende ao reconhecer a si próprio na tela e, entusiasmado, sorri para a suposta platéia.¹⁵² Esse filme encena a própria reação das platéias iniciantes no cinema, que ainda confundiam a imagem projetada com uma espécie de janela para a realidade. No ano seguinte Edwin Poter faz um filme similar, chamado *Uncle Josh at the moving picture show*. Nele, também um homem do campo, que não conhece o cinema, vai pela primeira vez a uma seção e se assusta a cada cena. A auto-referencialidade está fortemente presente, já que há sempre o filme dentro do filme.

Mais adiante, em 1909, Griffith utiliza o mesmo recurso metalinguístico e auto-referente em um de seus primeiros filmes na companhia Biograph. Com duração de três minutos. *Those awful hats* mostra uma sala de cinema com a tela de projeção ao fundo, na qual vemos a platéia de costas, em primeiro plano. Surge então uma senhora com um enorme chapéu atrapalhando a visão do espectador que está sentado logo atrás dela. Eis que então surge, do teto da sala, uma espécie de guindaste que retira o chapéu da senhora, levando o público presente ao riso. Outra senhora chega atrasada, também usando um grande chapéu, cheio de adereços,

¹⁵² ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme*, p. 15.

causando igual distúrbio na platéia. O espectador sentado atrás dela tenta chegar a um acordo com a senhora que discute com ele em pé, transtornando, assim, os demais espectadores. Dessa vez, o guindaste surge retirando não apenas o chapéu, mas também a senhora. O próprio cinema era personagem desses filmes, e contracenava com seu tumultuado público.

Outra forma de metalinguagem foi utilizada quando se fez um filme que retratava uma filmagem: em 1914, Henry Lehrman realiza *Corridas de automóveis para meninos*, comédia de 6 minutos que traz Charlie Chaplin (pré-Carlitos) em seu segundo filme como um trapalhão que invade uma filmagem de corrida de automóveis em Venice Hills, Los Angeles, provocando uma série de incidentes na filmagem de um documentário.¹⁵³ É um filme de ficção cômico sobre a suposta filmagem de um documentário.

Paralelamente aos “modernos desde sempre”, há também os clássicos desde sempre: o classicismo da Pathé, Biograph e Vitagraph são desenvolvidos desde o início do século do cinema, e muitos de seus elementos são fixados bem antes dos anos 1940. O cinema clássico norte-americano afirma-se a partir de 1914 como maior monopolizador das telas de cinema do mundo todo (com exceção de poucos países). Entretanto, antes disso, a produtora e distribuidora francesa Pathé Frères chegou a conquistar todo o circuito nascente do cinema, conseguindo um domínio absoluto inclusive nos Estados Unidos entre os anos 1904 e 1910.¹⁵⁴ Esses filmes podem ser considerados os formadores da narrativa clássica, que só com Griffith começará a ser reconhecida como tal, já que este sistematizou os recursos que começaram a ser experimentados por seus antecessores – e por ele mesmo nas

¹⁵³ Ibidem, p. 17.

¹⁵⁴ ABEL, Richard, “Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano”, in: CHARNEY, Leo & SCHWERTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 258-312.

centenas de filmes que realizou antes de seu *O nascimento de uma nação*, marco da narrativa clássica.

CAPÍTULO 4

*O cinema é um organismo intelectual
demasiadamente sensível que é transpassado por todas
as artes e que transpassa todas as artes, a ciência e a
própria vida. O cinema não é síntese de coisa nenhuma.
O cinema é a coisa que atravessa.*

Julio Bressane

Romance cinematográfico

Para fins de análise de diferentes tipos de adaptação, consideremos resumidamente que o romance pode ser dividido em duas linhagens fundamentais; o clássico e o moderno. O clássico está ligado à tradição realista-naturalista que floresceu no século XIX; dizendo sucintamente, o romance clássico enfatiza a ação de um protagonista ou um conjunto definido de personagens, e um conflito, que leva a um determinado desfecho. O romance moderno nasce com as experiências das vanguardas do início do século XX, cultivando a polifonia, a fragmentação, a esfera subjetiva dos personagens, a reflexividade, a desdramatização, a paródia, a ausência de conclusão, etc.

Geralmente são chamados romances cinematográficos aqueles que possuem algumas das seguintes características: organização da narrativa por meio de cortes que lembrem a montagem do cinema; fragmentação ou quebra da linearidade do enredo; desromantização das descrições; intertextualidade (diálogo de textos), polifonia narrativa; a presença de um narrador isento ou em forma de câmera subjetiva, próximo ao discurso indireto livre, e descrição de cenários de forma minuciosa e visualizável.¹⁵⁵ Antônio Cândido, a respeito de *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, comenta que este fora o lançador da técnica cinematográfica em nosso romance, caracterizada pela “descontinuidade cênica”, pela tentativa de simultaneidade, que obcecou o modernismo

¹⁵⁵ LOPEZ, Telê Porto Ancona, no ensaio introdutório à edição de *Amar, verbo intransitivo*, p. 15.

e que, entre nós, teve no sr. Mário de Andrade o seu teórico e um dos seus poetas”.¹⁵⁶

A prosa de Oswald de Andrade, para Haroldo de Campos, participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana, devido às características daquela prosa, na qual se encontram: uma sistemática ruptura do discursivo, e uma estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século.¹⁵⁷

Assim compreendido, o conceito de romance cinematográfico está intimamente ligado ao que se convencionou chamar romance moderno. Seu nascimento localiza-se no florescer das vanguardas do início do século XX. Vale lembrar que a experiência que os escritores tinham como espectadores de cinema era a dos filmes dos anos 10 e 20, além dos anteriores, de 1895 em diante, incluindo os filmes de uma tomada só. Os filmes que esses escritores podem ter assistido são basicamente de duas faturas: a dos precursores da linguagem clássica, especialmente as produções das empresas Pathé (francesa), Biograph e Vitagraph (norte-americanas), e a dos filmes das vanguardas dos anos 20. Ou seja, para além da teoria e da contundência dos filmes de Eisenstein e da “câmera-olho” de Vertov nos anos 20, a percepção do cinema naquela época como montagem vinha também da linguagem clássica ainda incipiente, que procurava desenvolver uma certa linearidade narrativa pela transparência da montagem, que anos depois o cinema clássico iria alcançar. Incipiente porque mesmo nesses filmes os

¹⁵⁶ CÂNDIDO, Antônio. *Brigada Ligeira*, p. 15.

¹⁵⁷ CAMPOS, Haroldo. “Miramar na Mira”, texto introdutório à edição conjunta de *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, p. XLI.

cortes eram fortemente percebidos, já que a linguagem ainda não estava bem consolidada.¹⁵⁸ E toda a experiência dos espectadores com os filmes anteriores, de um só plano ou de poucos planos, era formada por séries de filmes, programas de cinco, seis ou mais filmes. A projeção era formada por filmes de diversos tipos e temas, atrações descontínuas e de natureza variada. Ou seja, quem assistia a esses espetáculos via uma justaposição de imagens, uma coleção de imagens postas em sequência, o que também evocava a idéia de montagem. E é essa a idéia central que enforma as relações de influência do cinema sobre a literatura, a montagem, que revela possibilidades de simultaneidades inesperadas ou até ilógicas.

Escreve Alexandre Arnoux em 1925: “A influência do cinema sobre a literatura começa a ficar mais evidente. Ela se manifesta por uma certa negligência nas ligações entre as imagens, já que o olho do escritor e o do leitor estão mais treinados para a compreensão das sensações rápidas.”¹⁵⁹ Na mesma época, Jean de Baroncelli ratifica a idéia dominante sobre as características da literatura influenciada pelo cinema, estilo imagético, estilo de contrastes bruscos, estilo elíptico, de visões diversas e condensadas”.¹⁶⁰

Tais características transpostas para a prosa literária¹⁶¹ são oriundas da possibilidade que o cinema apresenta de justapor duas imagens que pertencem a tempos e/ou a espaços díspares. Essa quebra dos parâmetros do espaço e do tempo foi o elemento mais contundente que o cinema apresentou aos escritores. Foi com desenvoltura que vários cineastas experimentaram o novo poder de aproximar dois

¹⁵⁸ Conforme capítulo 1 deste trabalho.

¹⁵⁹ CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*, pp. 21-22.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 22.

¹⁶¹ E também, por certo, para a poesia, mas a ela não nos ateremos.

espaços “incompatíveis” e dois tempos “incongruentes” de acordo com os parâmetros corriqueiros de compreensão dessas categorias. A montagem concretizava essas combinações de imagens e transformava aquilo que era impensável em um discurso que vem inaugurar novas formas de encadeamento narrativo. Foram especialmente os cineastas e teóricos soviéticos que assumiram a montagem como recurso-chave para a construção do discurso cinematográfico. Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin e Vertov fizeram convergir todas as questões relativas ao cinema para um único elemento: a montagem. No entanto, entre eles há algumas diferenças na concepção e no uso da montagem.

Para Pudovkin, um plano é um pedaço de realidade que já possui um poder e um valor definidos, e a direção criativa é aquela que consegue selecionar e organizar apropriadamente os planos. Afirma que um cineasta deve ser capaz de ver através da confusão da história e da psicologia e então criar uma suave sucessão de imagens que levam em direção a um completo evento narrativo.¹⁶² Eisenstein não aceita a idéia de plano como um pedaço da realidade que serviria como matéria-prima para o cineasta. Antes, acha que cada plano já era uma construção consciente, com suas possibilidades metafóricas, não apenas em relação aos outros planos, mas também dentre dele mesmo.

Ambos apóiam-se no princípio construtivista¹⁶³ de cinema, porém, enquanto Pudovkin busca uma *ligação* construtiva entre os planos, Eisenstein defende uma *colisão* dialética entre eles. Partindo do princípio construtivo do ideograma, também utilizado em haicai japonês, Eisenstein justapõe duas imagens que provocavam no

¹⁶² ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema*, pp. 58-59.

¹⁶³ Em muitos aspectos ligados ao Formalismo Russo que se desenvolve também nos anos 1920.

espectador uma terceira idéia, uma interpretação.¹⁶⁴ Um dos exemplos mais citados é o filme *Greve* (1925), em que são alternados planos de trabalhadores sendo metralhados com planos de um boi sendo morto. A capacidade do espectador é convocada pela estrutura narrativa do filme para que interprete a metáfora proposta nesse tipo de montagem. O filme atinge seu objetivo quando o espectador compreende a relação entre as imagens, quando consegue chegar à síntese daquelas idéias postas em colisão. De modo diverso, Pudovkin organizava seus filmes com uma montagem que leva o espectador a seguir em frente num transe em direção a uma conclusão que repentinamente explode à sua frente, método similar ao de Griffith.¹⁶⁵

Dziga Vertov, que funda em 1919 o grupo de documentaristas-kinoks, lança em 1922 seu primeiro manifesto, no qual lemos; "Nós depuramos o cinema dos Kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o no movimento das coisas".¹⁶⁶ E, mais adiante; "O que se pede da montagem é que seja um extrato geométrico do movimento por meio da alternância cativante das imagens".¹⁶⁷ Em um outro documento que funciona como uma continuação desse manifesto, publicado no ano seguinte, Vertov reforça: "Entram decididamente no imbróglio da vida: 1. O cine-olho que contesta a representação visual do mundo dada pelo olho humano e que

¹⁶⁴ Em seu *Film Form*, Eisenstein comenta que embora o princípio da montagem possa ser identificado com o elemento básico da representação japonesa, o cinema japonês é completamente alheio à montagem (p. 28).

¹⁶⁵ ANDREW, Dudley, *As principais teorias do cinema*, p. 71.

¹⁶⁶ Apud. XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*, p. 248.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 250.

propõe seu próprio “eu vejo” e; 2. O kinok-montador que organiza os minutos da estrutura da vida, vista pela primeira vez desse modo”.¹⁶⁸

Vertov, a exemplo dos futuristas, tinha como ponto de referência conceitual a máquina e a tecnologia, que proporcionavam, em primeiro lugar, a experiência da velocidade. Seu filme *O homem da câmera*, de 1929, é um poema visual exemplar do espírito da época e da radicalidade de sua proposta estética. Mostra a beleza da máquina e dos objetos e seres em movimento, em uma espécie de compêndio da tecnologia e de sua inserção na vida humana. Em seu filme, os humanos adquirem a velocidade e a precisão da máquina.

É importante lembrar que o trabalho desses cineastas estava inserido em um contexto político de reconstrução do novo estado socialista soviético, num contexto de inauguração de um sistema social, com a Revolução de 1917. A idéia de construção deixa de ser apenas um mero recurso retórico para se transformar em um projeto maior, que inclui o movimento estético que moldou a nova cultura soviética durante os anos 1920.¹⁶⁹

As contribuições de Kuleshov nesse contexto do construtivismo russo foram principalmente suas inéditas experiências de montagem. A mais eloquente talvez seja aquela em que a imagem de um rosto fixo em uma única expressão é justaposta a imagens tristes, alegres e desesperadoras. O resultado incontestável é que a imagem que traz significados contamina a outra imagem, daquele rosto imóvel; parece ao espectador que aquela expressão se modificou de acordo com o significado da imagem

¹⁶⁸ Ibidem, p. 259.

¹⁶⁹ VIEIRA, João Luiz. “As vanguardas históricas: Eisentein, Vertov e o construtivismo cinematográfico”, inédito, fornecido pelo autor.

justaposta. Em outra experiência, Kuleshov monta uma cena em que duas pessoas se encontram, cada uma tendo vindo de um lado, uma delas aponta uma direção, surge um prédio e no plano seguinte ambas sobem uma escadaria. Pois bem, Kuleshov filmou cada plano em um lugar diferente. Os dois planos iniciais – uma pessoa vindo da direita e outra da esquerda – não foram filmados no mesmo lugar. O terceiro, no qual essas duas pessoas se encontram, foi filmada em um terceiro local. A imagem do prédio foi extraída de um filme americano, e o quinto plano, da escadaria, foi feito em uma locação distante das primeiras. Nada disso se percebe ao ver a sequência, pois a montagem cria a perfeita continuidade de espaço e de tempo juntando aquelas imagens outrora distantes. Com o que nomeia “geografia criativa”, Kuleshov comprova o poder da montagem como criadora de novo referencial espaço-temporal.

A questão da montagem também introduz uma outra noção, a do ponto-de-vista do espectador. É ela a responsável pela maior diferença entre o cinema e o teatro, de acordo com a percepção dos comentadores dos anos 1920. A possibilidade de justapor um plano geral com um plano de close-up é o que dá ao cinema a dimensão de arte autônoma, segundo Bela Balázs.¹⁷⁰ Este teórico, que sistematizou a primeira teoria do cinema, faz essa afirmação para distinguir o teatro filmado – que ele considera uma reprodução técnica – da arte cinematográfica – arte criativa e independente.¹⁷¹ E sua independência se deve justamente à possibilidade que a câmera tem de fazer planos de distâncias variadas de seu objeto e do uso, pelo cineasta, do recurso da montagem, que une os planos. Balázs lembra que foi necessária uma educação dos sentidos para essa cultura visual que o cinema desenvolveu: “Por que uma cena dividida em imagens

¹⁷⁰ ANDREW, Dudley, *As principais teorias do cinema*, p. 95.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 95.

separadas não se desintegra e sim permanece na consciência do espectador como um todo coerente, uma unidade consistente de espaço e tempo? (...) Esta unidade e a simultaneidade das imagens evoluindo no tempo não é produzida automaticamente. O espectador deve participar com uma associação de idéias, uma síntese de consciência e imaginação para os quais o público de cinema teve, em primeiro lugar, que ser educado”.¹⁷²

Portanto, é na produção do cinema feito até meados da década de 20 que se inspiram os primeiros romances cinematográficos. De fato, se observarmos a data de alguns poucos exemplos brasileiros, teremos a dimensão da simultaneidade entre a criação das obras literárias consideradas cinematográficas e o cinema produzido até então: pense-se nos filmes que os escritores poderiam ter assistido até essas datas. Os *Condenados* (1922), *Memórias sentimentais de Joao Miramar* (escrito em 1923) e *Serafim Ponte Grande* (1929), de Oswald de Andrade; *Amar, verbo intransitivo* (escrito em 1923-24 e terminado em 1926), *Macunaíma* (escrito em 1926) de Mário de Andrade. Não se pode afirmar que estes e outros romances da mesma linhagem inspiram-se unicamente no cinema. Havia no final do século XIX um espírito de época engendrado pelos grandes avanços técnico-científicos e pelas transformações sociais. As novidades na arte andam em paralelo com os movimentos sociais, políticos e científicos, ora antecipando-os, ora fazendo-os repercutir. Então, quando se chama certa literatura de literatura cinematográfica, é porque ela pode ser apreendida na perspectiva do cinema, e não necessariamente porque se inspirou única e exclusivamente no cinema. Nunca é demais lembrar que a nova sensibilidade característica daquilo que chamaríamos

¹⁷² Apud. XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*, p. 87.

mais tarde de “cultura da imagem” já estava formada antes que o cinema pudesse exercer qualquer influência.

Machado de Assis pode ser citado como exemplo dessa antecipação do espírito de época. É o que salienta R. Magalhães Jr. em seu ensaio sobre a intuição cinematográfica de Machado de Assis,¹⁷³ cuja obra foi produzida antes do advento do cinema.¹⁷⁴ Quando as primeiras salas começam a exibir o cinematógrafo no Rio de Janeiro: Machado já se encontra com a visão prejudicada pela doença. Em seus escritos, não mostra entusiasmo com a novidade, ao contrário de seu contemporâneo Artur Azevedo. Os procedimentos da prosa de Machado que vão integrar, mais tarde, a gramática do cinema, são basicamente a inserção, a fusão e o close-up. A inserção é utilizada para aproximar o protagonista e o objeto de seus pensamentos. Em uma cena do *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o personagem Brás, depois de vagar pelas ruas, volta pra casa arrependido por não ter acompanhado Virgília no teatro. As duas imagens são interpoladas pelo texto:

Às onze horas, estava arrependido de não ter ido ao teatro, consultei o relógio, quis vestir-me, e sair. Julguei, porém, que chegaria tarde; demais, era dar prova de fraqueza. Evidentemente, Virgília começava a aborrecer-se de mim, pensava eu. E esta idéia fez-me sucessivamente desesperado e frio, disposto a esquecê-la e a matá-la. Via-a dali mesmo, reclinada no camarote, com os seus magníficos braços nus, – os braços que eram meus, só meus, – fascinando os olhos de todos, com o vestido soberbo que havia de ter, o colo de leite, os cabelos postos em bandós, à maneira do tempo, e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela...¹⁷⁵

¹⁷³ MAGALHÃES JR., R. *Ao redor de Machado de Assis*, p. 241.

¹⁷⁴ Suas obras da maturidade são de 1881, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1891, *Quincas Borba*, e 1899, *Dom Casmurro*.

¹⁷⁵ MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. LXIV, p. 103.

Aqui, o recurso utilizado é o da inserção. Na cena do protagonista é inserida uma imagem de Virgília no teatro, com descrição de diversos detalhes de sua figura. O recurso da fusão pode ser encontrado no final da cena do delírio, no qual o protagonista está vendo um hipopótamo – o mesmo que o levou à origem dos séculos, em seu delírio – e esse animal gigantesco começa progressivamente a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. "Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova." Uma imagem vai aos poucos esmaecendo – a do hipopótamo – e outra vai tomando seu lugar – a do gato que, aos poucos, vai se tornando mais familiar ao protagonista. Exemplar da imagem em close-up é o capítulo "Epitáfio". Nele, apenas se lêem as palavras contidas em um epitáfio, dispostas não em prosa corrida, mas no formato com o qual se escreveria em uma lápide.

EPITÁFIO

AQUI JAZ
D. EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO
MORTA
AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE
ORAI POR ELA!

Aqui, Machado não apenas faz o leitor "ver" o epitáfio em procedimento similar ao que fará o cinema com o recurso do close-up, mas também salienta a materialidade da escrita, através de sua visualidade. Essa ênfase na visualidade será amplamente explorada pelas vanguardas no âmbito da poesia soviética, dos modernismos e futurismos de diversos países e, finalmente, mais tarde, pela poesia concreta.

Machado de Assis, assim como antes Lawrence Sterne e, logo depois, no Brasil, Mário de Andrade, experimenta na prosa alguns procedimentos de quebra da

linearidade. Além desse exemplo, há outros no mesmo romance, como o capítulo LV, “O velho diálogo de Adão e Eva”, no qual apenas pontinhos preenchem os espaços dos diálogos que se adivinham pela extensão de cada fala e pela pontuação; o capítulo XXVI, no qual são representados os rascunhos do protagonista, que rabisca partes de uma frase em latim e depois o nome Virgílio, várias vezes repetido e disperso de modo irregular na folha. Há ainda, no capítulo CXLII, um “V” de Virgília impresso com caligrafia manuscrita, ao final de uma carta. Esse “V” foi devidamente fetichizado por Julio Bressane no filme, seguindo a sugestão insinuada por Machado.

Já no romance de Mário de Andrade – ou idílio, como quer seu autor – *Amar, verbo intransitivo*, o narrador intercala suas reflexões ao longo do desenvolvimento do romance. Porém, suas intromissões não são de ordem moral nem têm um caráter conciliador e condutor da compreensão do leitor, como aquelas dos narradores românticos e dos naturalistas. Elas compõem-se de dúvidas, hesitações, explicações que se entrecrocavam, menos indicando um narrador onisciente e onipresente do que um narrador encenador de idéias. Há uma esfera de reflexão e auto-referencialidade que domina todo o romance.

Esse narrador não se configura como um personagem tão imbricado no relato, como o de *A Hora da Estrela*, mas é constante sua presença como uma espécie de personagem externo à narração, formulador de idéias e desestabilizador das certezas do leitor, o que faz por meio de um distanciamento que estabelece em relação ao seu próprio relato. A certa altura do romance *Amar, verbo intransitivo*, o narrador discute

longamente uma frase da protagonista, que parece contraditória, defendendo-a de possíveis julgamentos apressados dos leitores.¹⁷⁶

Em outro momento, instaura a dúvida quando narra uma cena em que os dois personagens principais estão no cinema, lado a lado e seus corpos “talvez” se toquem: “Há, talvez me engane, um contato”¹⁷⁷. O narrador explicita também sua presença quando, por exemplo, descreve o estado de espírito do protagonista; “Queria sorrir... Queria, quem sabe? um pouco de pranto, o pranto abandonado faz vários anos, talvez agora lhe fizesse bem... Nada disso. O romancista é que esta complicando o estado de alma do rapaz. Carlos apenas assunta sem ver o quadrado vazio do céu.”¹⁷⁸

Essa presença forte e singular do narrador, definidora do romance, é completamente eliminada no filme *Lição de Amor*, adaptado do romance *Amar, verbo intransitivo*, permanecendo apenas a esfera da encenação das ações e diálogos dos personagens. O “narrar cinematográfico de romance moderno” estudado pelos principais analistas de *Amar, verbo intransitivo* e reconhecido pelo próprio Mário, em carta comentando o romance, pode ser definido, segundo Telê Porto Ancona Lopez, como uma forma de descrever a cena “captando o que ela tem de essencial”, “a câmera que segue os passos, foco isento, olhando por detrás, ou foco comprometido que faz as vezes dos olhos da personagem.”¹⁷⁹ Quando se considera um texto como literatura cinematográfica, isso não significa que ele seja propício para ser transformado em filme, para ser adaptado para o cinema. Especialmente quando esse caráter cinematográfico

¹⁷⁶ ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*. Quando Fraulein fala: “Hoje a filosofia invadiu o terreno do amor”, pp. 78-80.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 69.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 70.

¹⁷⁹ LOPEZ, Telê Porto Ancona, no ensaio que acompanha a edição de *Amar, verbo intransitivo*, p. 15.

está acompanhado de digressões metalinguísticas e uma capacidade do narrador de se fundir com as manifestações interiores de seus personagens. Geralmente se aponta como literatura cinematográfica aquela que se compõe de frases curtas, descritivas, secas, organizadas como planos e cortes.

Há que se distinguir o romance cinematográfico e a poesia cinematográfica contemporâneos do cinema mudo e das vanguardas daquele romance cinematográfico nascido a partir do desenvolvimento do cinema falado. O primeiro tinha a montagem como elemento fundamental, enquanto o segundo tem como característica, segundo diversas descrições, o fato de parecer ter sido escrito para o cinema. É uma nova literatura que surge a partir do impacto que o filme falado provoca, cujos diálogos e ruídos criam a possibilidade de um novo conceito de realismo no cinema, já livre das limitações e dos códigos de interpretação silenciosa. Esse novo conceito de realismo permite o nascimento de uma prosa similar ao que seria o estilo do filme falado: diálogos bem construídos e descrição minuciosa da visualidade da cena.

Surge nessa época uma nova função: a de roteirista. Antes, não havia necessidade de um roteiro rigoroso, os filmes ainda tinham uma liberdade – pode-se dizer poética – que permitia mais improviso no modo de fazer e menos coesão no encadeamento narrativo. Com o som, a presença do diálogo passou a exigir um rigor narrativo e uma coerência inéditas. Por isso, surge a necessidade de um profissional que escreva o filme, para que então ele seja filmado. Claro que muitos roteiristas eram também escritores, e há inúmeros casos de incompatibilidades e conflitos de talentos nessa época. Isso porque o roteirista geralmente é um ser estranho ao processo de realização de um filme, que subitamente é alçado a uma categoria próxima à de co-autor do filme.

Enquanto os conflitos nos estúdios de cinema se multiplicavam, a literatura não relacionada com o cinema passava por um momento crítico. Em sua *História da Literatura*, de 1936, Thibaudet afirma, na conclusão, que o cinema mudo de fato enriqueceu a literatura e a dramaturgia por forçá-los a encontrar novos caminhos estéticos e aprofundar sua originalidade específica; entretanto, o cinema falado não passa de um instrumento de degradação literária. No mesmo ano, John dos Passos afirma: “O novo fato – o mais importante do ponto de vista da escrita, que o romancista deve apreender – é a mudança das mentalidades condicionada (...) pelo cinema. Vivemos um tempo em que a literatura está quase condenada à morte. É importante segurar o que conseguirmos salvar.”¹⁸⁰ A crise vivida pelo romance neste momento foi ainda mais evidenciada pelo cinema falado. Desde o início do século XX, com as experiências das vanguardas, o romance da estirpe realista vinha sendo rejeitado em face das novas formas nascidas do surrealismo e do construtivismo. Talvez também por isso, entre outros motivos, Mario de Andrade tenha chamado suas obras de ficção em prosa não de romances, mas de “rapsódia” (*Macunaíma*), e “Idílio” (*Amar, verbo intransitivo*).

John dos Passos, com sua trilogia USA (1930, 1932 e 1936), e também Hemingway e Faulkner são considerados, num primeiro momento, os expoentes da nova literatura influenciada pelo cinema falado. Nessa nova prosa cinematográfica, a influência do cinema muitas vezes pode ter sido superdimensionada, porém, dela derivou a lição que muitos roteiristas posteriores atribuem a Hemingway: a que ensina a mostrar o personagem por sua própria ação e não pela voz descritiva do narrador: “É a

¹⁸⁰ Apud. CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinema*, p. 41.

receita de Hemingway: não se deve descrever que um personagem é divertido e sim fazer com que ele conte piadas.¹⁸¹

A escrita da nova prosa cinematográfica tem como principal característica o modo direto com que apresenta os personagens e encaminha as ações. A título de exemplo, tentando apreender a sutil diferença entre a prosa cinematográfica da vanguarda dos anos 20 e a prosa cinematográfica direta, produzida principalmente nos Estados Unidos nos anos 30 e 40, vejamos um pequeno trecho do romance *1919* (1932), de John dos Passos:

Eveline olhou-se no espelho antes de começar a vestir-se. Tinha olheiras e leves inícios de pés-de-galinha. Mais gélida que o úmido quarto parisiense, veio a idéia de envelhecer. E foi tão horrivelmente real que ela caiu de repente em prantos. O rosto borrado pelas lágrimas de uma bruxa velha olhava-a amargamente do espelho. Ela comprimiu as palmas das mãos contra os olhos.

- Oh, vivo uma vida tão idiota - murmurou alto.¹⁸²

E no trecho de *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade:

A moça, depois das cortesias trocadas com a senhora Souza Costa e um naco de conversa indiferente, subira apenas pra tirar o chapéu. Logo o criado viria chamá-la pro almoço. . . Acalmava depois aquilo, agora tinha de se arranjar. Alisou os cabelos, deu à gola da blusa, às pregas do casaco uma rizeza militar. Nenhuma faceirice por enquanto. No princípio tinha de ser simples. Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois.¹⁸³

¹⁸¹ Citado por Ricardo Piglia, escritor e roteirista argentino, em entrevista ao jornal *O Globo*, Caderno Prosa & Verso, 6/9/1997.

¹⁸² PASSOS, John dos. *1919*, p. 268.

¹⁸³ ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*, p. 50.

John dos Passos, como Hemingway e outros escritores da mesma estirpe, tentam elaborar uma apresentação da vida em estado bruto, por meio do choque de acontecimentos, da espontaneidade dos comportamentos, da verdade dos testemunhos, sem resquícios de um narrador superior que tenta conduzir interpretações ou estabelecer significados. A crítica francesa contemporânea desses escritores fala de um pseudo-primitivismo, de uma redescoberta da realidade que manifesta um anti-intelectualismo e uma abordagem de temas próxima à linguagem jornalística. No âmbito da busca de explicações para as modificações e influências que sofriram as formas narrativas, tanto na poesia, conto e romance como no teatro, pode-se notar que o cinema funcionou como um catalisador de elementos variados. O teatro que traz em si influências do cinema estabelece uma curiosa trajetória quando transportado para as telas.

Ao considerar as adaptações de peças de teatro para cinema, há uma dificuldade extra, já que o texto dramático escrito não representa a obra acabada. Os textos dramáticos compõem-se essencialmente de diálogos. As rubricas dos autores geralmente são bastante sumárias. Por isso, há uma relativa imprecisão nas indicações de movimentação física e modos de ação dos personagens, assim como de cenários. Tal imprecisão deve ser compensada pela criação do diretor-encenador, que interpreta os diálogos e deduz das falas dos personagens seu estado de espírito e suas possíveis ações físicas. Essa característica de incompletude é própria ao texto dramático, que se concretiza no palco. É na sua encenação que o texto de fato faz sentido. Pode-se dizer que um texto dramático é equivalente a um roteiro para a encenação no palco. Para ser levado ao cinema, ainda é necessário extrair desse texto um outro roteiro, mais adequado às necessidades da linguagem cinematográfica, para então filmá-lo.

Nelson Rodrigues é um dos dramaturgos mais inovadores do teatro brasileiro moderno. Em suas rubricas, introduziu indicações como “fade” e em várias peças dividiu cenas com “black-outs”, que se assemelham as telas pretas nas divisões de sequências no cinema. Em algumas peças, organizou a ação em cenas paralelas, indicando uma divisão espacial do palco (*Perdoa-me por me traíres*, 1957) e, em outras, quebrou a linearidade temporal misturando vários níveis de realidade, sonho e imaginação de personagens (*Vestido de Noiva*, 1943). Estes recursos inovadores inseridos nas peças de teatro tem feições cinematográficas, são invenções que usam elementos de linguagem de outra arte para enriquecer a encenação no palco. Ao utilizar tais elementos na adaptação para o cinema, o resultado corre o risco de perder a força, porque no cinema eles não são mais que o rudimentar da linguagem.

O que o cinema trouxe de novidade às formas narrativas foi a noção de simultaneidade e velocidade. A impressão que tinham os espectadores de cinema das décadas de 10 e 20 era de que o cinema vinha para satisfazer a curiosidade pelas experiências com o movimento, a velocidade, a simultaneidade que a vida moderna urbana começou a intensificar. O encanto com a máquina e com a técnica eram reproduzidos nas imagens do cinema e levados a cabo com seu próprio aparato.

Os elementos que constituíam o rudimento do cinema – sua velocidade narrativa, capacidade de mudança de ponto-de-vista e simultaneidade de ações – foram levados para a poesia, o romance e o teatro como elementos transformadores, que de fato produziram revoluções estéticas na era das vanguardas. Entretanto, na trajetória inversa, quando uma obra literária ou dramática que contém esses recursos inovadores é adaptada para o cinema, em muitos casos eles perdem sua força nos filmes. O que

no palco pode representar um corte narrativo, num filme é apenas a forma mais corriqueira de dar sequência à narrativa.

Cinema literário

Jean Mitry afirma que ao adaptar um romance há duas possibilidades: uma, traduzir aquilo que é referido pelas palavras. Nesse caso, a adaptação será uma ilustração ou representação do livro, e não uma expressão criativa autônoma. A outra possibilidade, que se distingue da primeira por seu princípio, é a que tenta abarcar a obra em seu conjunto, tenta pensá-la integralmente e recriá-la com as características e os recursos requeridos pela linguagem de destino, o cinema.

Os anos 1940 presenciaram o surgimento de um número significativo de filmes com narrativa em primeira pessoa. A tentativa de introduzir nos filmes a flexibilidade de uma duração narrativa próxima à da literatura levou os cineastas a experimentarem narrar os filmes do ponto de vista do protagonista, utilizando a própria voz deste para encadear a história. Com o impacto desses filmes, a percepção mais corrente da câmera como um instrumento objetivo e neutro, específico para mostrar exterioridades, começa a modificar-se e aceitar que o cinema também poderia mostrar a voz interior, a intimidade, os pensamentos dos personagens. “Com o uso da primeira pessoa, nós rompemos com aquela visão impessoal e aliás falsa e abstrata que até agora foi a do espectador de cinema, por uma apreensão que se aproxima mais das condições

normais da percepção.¹⁸⁴ Com a voz off revelando o pensamento do protagonista, a aproximação não era com uma situação igual à da vida, em que pudéssemos ouvir a voz interior dos outros, mas parecida com a percepção que cada um tinha de si mesmo, de viver ouvindo sempre sua própria voz interior. Ou seja, a voz off nesse caso criava um grau de identificação do espectador com o protagonista nunca antes experimentada.

O uso desse recurso veio facilitar o retrato do pensamento do personagem. É preciso distinguir este modo de retrato, que se refere a um personagem específico, daqueles retratos do inconsciente que faziam os surrealistas e impressionistas da década de 20. Nos filmes surrealistas e impressionistas, a idéia era mostrar possibilidades de conexões de pensamentos e imagens, fluxos de consciência, sem a referência a um personagem que pensava e sem contar com a banda sonora. Já nos anos 40, o som passou a desempenhar, com a voz off, um papel primordial no retrato da mente de um personagem específico em seu fluxo interno. Uma pessoa pensava e os espectadores ouviam seus pensamentos enquanto a viam. Um crítico que se debruçou sobre o uso da primeira pessoa no cinema chegou a afirmar: “Talvez essa tenha sido a inovação mais importante ocorrida com o emprego da fala no cinema.”¹⁸⁵ Dos procedimentos que tentavam copiar a duração da narrativa literária, esse foi o que mais chamou a atenção dos críticos nos anos 40, especialmente quando se tratavam de filmes franceses e norte-americanos.

Um outro procedimento que é usualmente identificado com a tentativa de aproximação que o cinema faz da literatura é o uso do plano-sequência. Em oposição a

¹⁸⁴ CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et Cinéma*, p. 51.

¹⁸⁵ Jean-Pierre Chartier, apud; CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*, p. 51.

uma montagem construtivista eisensteiniana, o plano-sequência com profundidade de campo – cujo exemplo mais contundente é *Cidadão Kane*, de Orson Welles, de 1941 – tentava mostrar uma cena completa em uma só tomada, com ou sem movimento de câmera. Esse tipo de plano mais longo e complexo passou a ser identificado com uma literatura da frase longa, do parágrafo longo, do romance realista clássico, ou seja, com a literatura pré-modernista, escrita antes do advento do cinema.

Um dos empréstimos mais importantes que o cinema fez à literatura foi o recurso da voz off. É necessário entender o uso da voz off com todas as suas variantes. Em primeiro lugar, a voz off pode estar em terceira pessoa, caso em que um narrador externo expõe fatos de outros personagens, ou em primeira pessoa, caso em que o narrador é o protagonista, sendo que ele pode narrar os fatos que se passam com ele e também fatos que se passam com outros personagens. Então, será um narrador em primeira pessoa, que eventualmente faz uso também da terceira pra se referir a outros adjuvantes. Aqui, a distinção principal que faremos será entre a voz off convergente e a voz off divergente.

A voz off convergente é aquela que auxilia a narrativa de modo que a imagem ilustra aquilo que é explicado pela voz e a voz explica e encaminha o que as imagens irão ilustrar. A relação é de concordância e colaboração direcionadas para um determinado sentido. Essa convergência entre voz e imagem facilita a condução da narrativa, permitindo que certas complexidades sejam rapidamente apresentadas. Muitas vezes a voz off convergente usada com a imagem ilustrativa banaliza a complexidade que pretende mostrar, seja por sua forma redundante, seja por não encenar aquela complexidade, apenas descrevendo-a ou representando-a.

Por outro lado, a voz off divergente é aquela que traz em si uma contradição básica entre som e imagem. O som da narração pode relatar um fato, sendo que o fato visto na imagem é um pouco diferente. Por exemplo, o relato é otimista e a imagem mostra algo diferente, havendo uma enorme distância entre o que ocorreu e a fantasia do personagem que relata. Contradições como essas, assim como relato verbal irônico ou grandiloquente podem ser considerados exemplos do uso da voz off divergente. Esse recurso, característico de um espírito moderno, que se preocupa em deixar lacunas para a reflexão do espectador, é um fator de enriquecimento do filme.

Brás Cubas de Machado de Assis e de Bressane

A primeira cena do filme *Brás Cubas* é uma curiosa recriação de uma idéia presente na dedicatória, no prólogo e no primeiro capítulo do livro, no qual Machado de Assis explica a condição do autor-narrador das memórias: não um autor defunto, mas um defunto autor, que empregou um “processo extraordinário na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo”. A cena que pretende traduzir essa condição da voz narrativa compõe-se da imagem de um esqueleto humano deitado no chão, pelos ossos do qual um homem — o técnico de som ou o diretor, não importa — faz arrastar um microfone. O fio do microfone é sustentado pela mão desse homem, do alto, e o microfone vai penetrando entre os ossos, no orifício ocular, passa pelas costelas, e vai até os pés do esqueleto. Ouve-se a voz do homem, que pronuncia

lentamente: “Necrofone... necrofone...”. É o filme que inicia dando voz, pelo microfone do cinema, ao defunto-autor machadiano.

Evidentemente, a palavra “necrofone” não está no romance, é um neologismo inventado para traduzir a explicação que lemos no primeiro capítulo do romance, chamado “Óbito do autor” – o autor das memórias, ou seja, Brás Cubas defunto, representado por um esqueleto estendido no chão.

Logo depois, a câmera gira e mostra a mesma imagem de cabeça para baixo, o que, no conjunto, pode remeter a algumas leituras: a primeira pode estar relacionada com a forma que o diretor escolhe para construir o filme, cuja linguagem não será realista, linear, mas sim algo como uma narrativa “de pernas para o ar”. A segunda leitura pode se relacionar com o tema do filme: a narração das memórias de um morto, feita por ele mesmo depois de morto; a visão que essa posição lhe permite é de um suficiente distanciamento, capaz de perceber as coisas pelo avesso, ou de ponta cabeça. A imagem invertida coloca o esqueleto sobre o homem e sobre o microfone – agora estendido para cima e sobre quem o segura. Nessa imagem, pode-se ver o morto numa posição superior ao vivo.

Junto com essa imagem, ouve-se um samba antigo, cujo refrão é: “Eu fiz um samba / para o meu amor”. A letra do samba dá a idéia de uma espécie de introdução da obra, uma espécie de dedicatória, lembrando os poemas épicos, que sempre iniciavam por uma Invocação às Musas seguida de uma Explicação da Obra. Ou então, a letra do samba pode se referir ao assunto mesmo da obra que, sob certo ponto de vista, é composto pelos amores de Brás. Já que a dedicatória do livro é para “o verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver”, e no filme aparecem os vermes

mais de uma vez, fazer “um samba para o meu amor” pode também significar fazê-lo sobre o amor.

A escolha feita por Julio Bressane de uma forma altamente fragmentária na concepção do filme *Brás Cubas* pode ser entendida dentro do viés de sua própria leitura de Machado de Assis. Em entrevista sobre seu filme *Miramar*, comenta também sobre o *Brás Cubas*:

Todos esses romances (...) são livros de capítulos. Memórias Póstumas de Brás Cubas é um exemplo extremo: são cacos de coisas. (...) A fragmentação pode ser um desastre, como um espelho quebrado, contudo ela pode se organizar, como um mosaico, de forma única muitas vezes. Como tenho uma tendência a ver por fragmentos eu próprio, procurei organizar a coisa nesse sentido, em vez de fazer uma tradução de um trecho. Dar ênfase na forma estrutural, na forma como o romance se organiza, que é a sua forma fragmentária.¹⁸⁶

A obra de Julio Bressane possui uma coerência estética que está relacionada com essa afirmação do cineasta, que “vê por fragmentos”. Especialmente os filmes da fase à qual pertence *Brás Cubas* (1985), tais como *Tabu* (1982), *O Mandarim* (1995) e *Miramar* (1997), tem em comum uma estrutura fragmentária e uma cadência contemplativa, composta por uma montagem lenta que inclui imagens não necessariamente ligadas ao enredo que o filme difusamente carrega. A montagem nesses filmes faz questão de explicitar-se como tal, e isso se dá pelo tempo “a mais” de diversos planos: como se a cena já tivesse acabado e vemos os atores interromperem-na e ficarem estáticos, sem que, no entanto, o plano seja cortado. Esse tempo no final das cenas impede a fluidez ilusionista e propõe o que Pasolini acreditava ser o

¹⁸⁶ Revista *Cinemas*, n. 6, Rio de Janeiro, julho/agosto de 1997.

verdadeiro cinema de poesia, o cinema que deixava transparecer a montagem e os movimentos de câmera.

Nos filmes de Bressane, de fato há vários elementos do cinema de poesia, metalinguístico e anti-ilusionista. Tanto nos seus filmes adaptado da literatura quanto nos que são baseados em histórias reais ou imaginárias, a estrutura do fragmento é a marca autoral deste cineasta. No caso da adaptação de Machado de Assis, Bressane aponta ainda a própria estrutura do *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, já fragmentária e anunciadora das prosas de vanguarda, como mote adequado ao seu pensamento cinematográfico. A fragmentação “organizada como um mosaico” é a forma encontrada para traduzir a prosa machadiana para o cinema.

Comentando sobre roteiros adaptados da literatura, Julio Bressane afirma que a adaptação deve levar em conta antes de tudo a linguagem, o caminho estético da obra original, sua relação com seus contemporâneos e com a tradição em que se insere.¹⁸⁷ Tratando da adaptação de obras primas da literatura, insiste sempre que “traduzir o entrecho é a imbecilização”, e que “o que se pode fazer é remeter, de alguma maneira, com os procedimentos do meio para o qual você está traduzindo, ao formalismo que fez com que aquele autor compusesse aquele livro”.¹⁸⁸

De fato, quando Julio Bressane foi traduzir para o cinema o romance de Machado de Assis *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, seu esforço concentrou-se em encontrar uma linguagem especial, uma forma narrativa rara no cinema que remetesse à forma do romance. A condução do filme tenta traduzir o ritmo do livro, que é composto de capítulos médios, curtos e curtíssimos. A relação com o leitor e os vários modos de

¹⁸⁷ Bressane, Julio. Video *Um Olho no Livro, Outro na Tela* – Sobre Brás Cubas.

¹⁸⁸ Bressane, Julio. Video *Um Olho no Livro, Outro na Tela* – Sobre Brás Cubas.

metalinguagem e auto-reflexividade do texto de Machado de Assis também foram traduzidos no filme em vários momentos. O próprio espírito machadiano, entre a ironia e o escárnio, está presente no filme. No entanto, se analisarmos com bastante precaução o *Brás Cubas* de Julio Bressane, notaremos que o cineasta procedeu a uma seleção de capítulos a serem filmados e então transcreveu os capítulos escolhidos. É ele quem afirma: “Selecionei uma parte. O livro são 160 capítulos. Eu devo ter filmado uns 30 ou 40 – os que eu achei que poderiam ser traduzidos, que eu fosse capaz de traduzir(...)”¹⁸⁹

Nota-se em diversas cenas do filme *Brás Cubas* a tentativa de minar a formalidade e seriedade de certas situações, exagerando o seu aspecto ridículo. Os momentos de apreensão, em algumas cenas de doença ou morte de algum personagem, são tratados como se fizessem parte de uma comédia; há sempre um personagem que destoa do ambiente sério. No romance de Machado de Assis, a cena da morte da mãe de *Brás Cubas*, por exemplo, é tratada seriamente. Há uma descrição do estado da moribunda e dos sentimentos do filho, recém chegado da Europa. Já no filme, o diretor toma a pequena possibilidade de ironia encontrada no texto, a frase “A infeliz padecia de um modo cru, porque o cancro é indiferente às virtudes do sujeito; quando róí, róí; roer é o seu ofício”¹⁹⁰, e a dilata bastante, mostrando uma morte súbita, exagerada, em uma cena propositalmente artificial e ridícula. É como se o diretor procurasse o tempo todo pulverizar as cenas com algum espírito paródico remanescente das chanchadas da Atlântida; ou como se procurasse evitar que alguém

¹⁸⁹ Bressane, Julio. Video *Um Olho no Livro, Outro na Tela* – Sobre *Brás Cubas*.

¹⁹⁰ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (de agora em diante *MPBC*), cap. XXIII, p. 48-9.

algum dia pudesse afirmar que *Brás Cubas* é um “filme de época”. Sempre que fica clara a época do filme, algo na atuação dos atores destrói o retrato de época, desfazendo a gravidade de atitudes formais e codificadas e lembrando que, naquele filme, trata-se de outra estética. Uma estética ligada à ironia, tão imbricada no filme quanto na prosa de Machado de Assis.

É possível que Julio Bressane tenha dado bastante atenção — ao longo da concepção de seu filme — a um conjunto de três máximas, enunciadas em certa ocasião por um personagem a Brás Cubas, criticando as atitudes mais costumeiras na vida pública do Brasil:

Não basta a exibição, é preciso a afronta;
 não basta ser feio, é preciso ser horroroso;
 não basta o humor, é preciso o escárnio.
 Que país, Brás, que país!

Ao que o protagonista responde: “O nosso BRÁS-il é de assombrar e... assombrar-se”, enfatizando a similaridade de seu nome com o nome do país. Aqui, Julio Bressane assume explicitamente que está fazendo uma comparação entre o personagem Brás e o Brasil. O seu Brás é bem menos voluntarioso, menos vigoroso nas atitudes do que o Brás do romance. As ênfases que o diretor escolheu para a descrição de seu protagonista são sempre as que o mostram mais passivo, lânguido, abúlico ou inerte. O Brás interpretado no filme por Luiz Fernando Guimarães é um homem fraco e patético, que parece não ter em sua psicologia um traço presente no protagonista do romance: a impetuosidade. Seus projetos e desejos estão sempre a um passo da realização, ou então se realizam, mas sem a continuidade esperada por seu pai. Enquanto o Brás do romance escrevia e publicava nos jornais da época tanto

poemas como artigos políticos, muitas vezes entrando em polêmicas, o que seu pai esperava era que isso tivesse a continuidade que lhe parecia natural: que seu filho ocupasse um lugar de destaque e poder na sociedade, como um cargo político. Há alguns trechos do romance em que ficam claros alguns dos ímpetos que movem o protagonista:

Vivia; deixava-me ir ao curso e recurso dos sucessos e dos dias, ora buliçoso, ora apático, entre a ambição e o desânimo. Escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas, e cheguei a alcançar certa reputação de polemista e de poeta.¹⁹¹

Está claro que as ações do Brás Cubas do romance são sempre incompletas ou estéreis. Ele mesmo parece desacreditar em qualquer coisa que faça; não é incomum nele um sentimento de inutilidade. No entanto, sua atitude é, segundo suas palavras já como defunto, filosófica. Seu tédio é consciente, seu distanciamento dos compromissos sociais é justificado por uma falta de interesse nos desdobramentos desses compromissos, pela certeza da inutilidade ou esterilidade dessas ações. Mas dificilmente o protagonista do romance parecerá um imbecil, um incapaz, como dá a entender o retrato feito de Brás Cubas no filme.

Atentar para essas diferenças serve para mostrar como o diretor operou essa tradução, que opções tomou e a que resultados chegou. Há outro momento em que o protagonista do romance também mostra atitude firme: quando tenta convencer a amante de fugirem juntos. Porém, no filme, a opção de Bressane foi clara: construiu um personagem caracteristicamente indolente e imbecilizado, e optou por compará-lo ao Brasil, o que fez explicitamente na cena já referida.

¹⁹¹ ASSIS, Machado de. *MPBC*, cap. XLVII, p. 81.

Outro filme que focaliza um personagem que representa o espírito de uma identidade brasileira, o *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade – baseado no romance “rapsódia” de Mário de Andrade (1926) – também há uma modificação visível do livro para o filme na linha de ação do protagonista. O diretor confirma essa mudança de comportamento do personagem na adaptação e explica que pretendia aproximar o enredo do filme do contexto da sociedade brasileira dos anos 1960.¹⁹²

Transformações nas *dramatis personae* podem ocorrer nas recriações dos relatos básicos, como os contos fantásticos fundadores¹⁹³, e geralmente estão ligadas ao contexto externo ao conto, no qual o artista está vivendo. As modificações do comportamento de Macunaíma e de Brás Cubas dos respectivos romances para os filmes tem um traço comum; ambas tornam os protagonistas mais negativos. Randal Johnson indica que as modificações do caráter do Macunaíma adaptado estão ligadas a uma tentativa de alegoria política das relações complexas que se estabelecem na sociedade brasileira partir do Golpe de 1964¹⁹⁴.

O personagem Brás Cubas no filme não está ligado a um contexto específico dos anos 80, mas seu retrato como homem de elite alienado e estéril pode estabelecer uma referência, ainda que indireta, com o espírito de uma elite que se afastou propositalmente do jogo político nos anos 1970 e 80. Ainda assim, as relações sociais e códigos de comportamento mostrados no Brás Cubas de Bressane estão mais ligados

¹⁹² JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, p.110. Aqui, Joaquim Pedro de Andrade afirma: “Na minha concepção, o herói da película é um herói sem causa, um herói sem destino. Ao contrário da obra original, onde é um personagem bom, com caridade cristã, na minha visão é um personagem mau.

¹⁹³ PROPP, Wladimir. “As transformações dos contos fantásticos”, in *Teoria da Literatura: os Formalistas russos*, p. 248.

¹⁹⁴ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, pp. 137-182.

a uma genealogia do homem brasileiro, na qual estão presentes exemplos de cordialidade, apadrinhamento e bacharelismo.¹⁹⁵ No romance, esses códigos de comportamento já estão presentes. A diferença entre eles é a maior impotência do protagonista do filme em relação ao original de Machado de Assis.

A ironia está presente no filme sob várias formas, entre elas, como imagens inseridas: em forma de comentários (como na montagem de atrações eisensteiniana) entre os diálogos, como a imagem dos vermes entre dois planos de um diálogo de Brás com seu pai. Está presente também em forma de imagens isoladas, como a da caveira usando uma cartola, “à moda do tempo”, sentada ao lado de um relógio bastante eloquente, marcando o fluxo inexorável do tempo.

A ironia sempre acompanha a conversa com o leitor, adaptada no filme por meio de diversos recursos. Há uma cena em que a filmagem é interrompida, desnudando o filme como filme, deixando à mostra a equipe, a câmera, os refletores e o diretor. Essa cena sem dúvida tenta traduzir o diálogo com o leitor, empreendido frequentemente por Machado de Assis em seu romance.

O diálogo com o leitor, interrompendo muitas vezes o fluxo narrativo do relato, é um procedimento que desnuda a ficcionalidade do texto, provoca a queda da ilusão ficcional, lembrando ao leitor sua condição de leitor e a natureza do objeto que tem em mãos: um texto ficcional que foi escrito por um autor. Mais do que explícito, o narrador machadiano é desestabilizador e problemático. Insere-se em uma tradição moderna que, mais do que “conversar” com o leitor, provoca-o e até o insulta; “O maior defeito deste livro és tu, leitor”, diz o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no

¹⁹⁵ Conceitos presentes em HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, especialmente capítulos V e VI, pp. 101-125.

capítulo LXXI, “O senão do livro”¹⁹⁶. O narrador problemático mostra-se ele mesmo plural e multifacetado: descarta suas próprias metáforas logo depois de usá-las em uma descrição e critica suas próprias opções narrativas.

A cena que tenta traduzir tal operação metalinguística é a do namoro de Brás com Marcela. Subitamente, a cena ficcional é interrompida pela equipe de filmagem, com a alegação da atriz (então uma atriz, não mais a personagem) de que a cena não havia sido preparada daquela maneira, pois o filme é de época e seu figurino íntimo não é de época. O espectador é surpreendido com essa radical quebra da ficcionalidade do filme, bem mais rara no cinema do que na literatura. Pelas características de suporte material radicalmente diferentes, no cinema raramente se optou por esse procedimento utilizado por Bressane no *Brás Cubas*. Isso porque o cinema, em sua deriva majoritária, tem no ilusionismo seu maior suporte, fonte de identificação e envolvimento do espectador com a obra.

Mesmo nos filmes que usam metalinguagem ou formas de auto-referencialidade, o ambiente em que está inserido o processo de fruição no cinema é o da entrega ao ficcional, no sentido de que as imagens são vistas como se fossem fatos presenciados. Uma vez naturalizada a linguagem e a gramática das imagens, o espectador abstrai aqueles aspectos que, para os espectadores do primeiro cinema, representavam dificuldades – os cortes que modificavam bruscamente o ponto de vista, as diferenças de enquadramento, a alteração do tamanho “natural” das coisas com o uso do close-up aumentando um detalhe, etc.

¹⁹⁶ MPBC, cap LXXI, p. 112.

Na cena descrita, em que a equipe invade a ficcionalidade do filme, o espectador é tão surpreendido por essa total quebra da linearidade porque esta é a única vez que o desnudamento se realiza tão cabalmente. Outros momentos do filme tentam, de modo mais sutil, traduzir o diálogo do narrador de Machado de Assis com seu leitor. São vários momentos, dispersos no filme, em que o protagonista olha e fala para a câmera, encarando o espectador. Isso ocorre nas seguintes cenas: com a câmera em *contra plongé* mostrando apenas seu rosto, o protagonista olhando para o próprio nariz, pergunta: “Já meditaste alguma vez no destino do nariz, caro espectador?”. Em outra cena: “Talvez espante ao espectador a franqueza com que realço e exponho a minha mediocridade. A franqueza é a primeira virtude de um defunto. Não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.” Essas passagens estão presentes no romance, em forma de diálogo com o leitor, sendo que no filme a palavra leitor é substituída por espectador.

A concepção de adaptação de Bressane está mais ligada a uma idéia de forma, de pensamento, do que de encadeamento de elementos de enredo. Ele evidentemente se recusa a tratar um romance forte como este de Machado de Assis como um enredo a ser filmado. As obras fortes – conforme os *poetas fortes* da terminologia de Harold Bloom¹⁹⁷, e os *inventores*, do *paideuma* de Ezra Pound¹⁹⁸ – são irredutíveis, intraduzíveis, inadaptáveis. Bressane parte deste pressuposto de irredutibilidade da obra forte e aposta na possibilidade de indicar, referir-se ou dialogar com ela. Por isso, constrói seu filme partindo de uma visão plástica do cinema, como *música da luz*, formulação de Abel Gance que está na base da filmografia de Bressane. Antes de

¹⁹⁷ Conceito desenvolvido em BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*.

¹⁹⁸ Conceito desenvolvido em POUND, Ezra. *ABC da Literatura*.

qualquer assunto ou idéia, antes dos significados e de qualquer possível enredo, um filme se constitui de impressões de sombras sobre uma película, movimentos de luz. No *Brás Cubas*, essa idéia se percebe no cuidado extremo com a construção de enquadramentos não convencionais, planos inclinados ou compostos de cenas combinadas na profundidade de campo, com a câmera fora da altura do olho, ou movimentos de câmera que levam a uma abstratização progressiva da imagem.

Bressane se encanta com os procedimentos cinematográficos que percebe no romance de Machado e toma a visualidade premonitória de algumas passagens como fonte de inspiração para sua montagem caleidoscópica. Um exemplo da visualidade no romance é o já citado capítulo CXXV, “Epitáfio”, no qual, ao invés do texto em prosa da voz narrativa do romance, vemos o texto direto de uma lápide, como um *ready-made*, achado posterior da arte moderna, o capítulo apresenta uma espécie de imagem fotográfica do objeto. Essa passagem é traduzida no filme de forma duplamente metalinguística: é a própria página do livro filmada com câmera na mão, mostrando o capítulo do epitáfio.

Outro ponto alto da visualidade do livro – fartamente citado no filme – é uma assinatura manuscrita em um bilhete de Virgília para Brás, no capítulo CXLII. A assinatura é apenas uma letra, um ‘V’ manuscrito. A caligrafia traz a idéia de visualidade ligada à materialidade do objeto bilhete e também aponta para o universo dos ideogramas. É inspirado nessas referências sugeridas pela letra manuscrita impressa no romance que Bressane expande as interpretações do ‘V’, que se transmuta em ícone de Virgília. No filme, porém, a letra não é apresentada em sua localização inicial, como assinatura de um bilhete. Há quatro momentos dispersos em que a imagem aparece. No primeiro deles, a imagem da letra escrita num vidro assume

ares de incógnita para o espectador, ainda que por trás daquele vidro se possa divisar a imagem de Virgília. Mesmo considerando espectadores que tenham lido o romance de Machado de Assis, não se pode esperar que recordem da assinatura abreviada de Virgília. Tendo em vista espectadores que não tenham lido o romance, é difícil que atinem o sentido daquele sinal, que nem sequer é claramente uma letra 'V' manuscrita, mas antes um desenho, um fragmento de ornamento isolado de seu contexto. Em sua segunda aparição, aparece traçada em branco sobre o azul; na terceira, o traçado do 'V' é espelhado e nele se vê, mais à frente, o olho de Virgília e, mais atrás, Brás em plano médio; na última, vê-se apenas uma sombra da letra. Embora seja bela, a imagem parece não acrescentar nenhum sentido novo à narrativa do filme. Talvez mesmo a repetição da imagem não forme um conjunto na imaginação do espectador.

Este exemplo nos leva a pensar que o filme de Bressane não pertence à categoria de filmes aos quais se exige autonomia em relação à obra original. Sua forma narrativa distende ao máximo as possibilidades e os limites da citação e da referência. É por meio de cruzamento de referências que o filme se constrói. Não por acaso, há citações de outros filmes inseridos no próprio corpo do filme. Mais do que citações, trechos longos, como o de *Viagem ao fim do mundo* (1967), de Fernando Cony Campos: são as imagens que representam a Pandora do delírio de Brás, a mulher nua na praia filmada em tom amarelado e com a câmera fora da altura do olho.

Outra citação feita por Bressane é de trechos de filmes do pioneiro Major Reis, cinegrafista de Cândido Rondon, que começou a filmar as expedições pelo interior do Brasil em 1914; citação que aparece também na sequência do delírio. Uma terceira citação conhecida é a de alguns planos do filme *Capitu* (1967), de Paulo César Saraceni. Deste, em preto-e-branco, vemos um plano de pessoas chorando, como em

um velório, e outro de um escravo vestido com luvas brancas acertando os ponteiros de um relógio de parede. Um filme que traz em si tantas citações precisa de espectadores que o saibam decifrar para melhor o fruir. Há, por exemplo, uma citação literária bem mais complexa: na cena em que o personagem Viegas morre, logo após seu último instante de vida, a câmera gira no quarto e mostra um trio de músicos — que não pertencem ao universo ficcional daquela cena — e uma cantora fala o poema concreto “nascemorre”, de Haroldo de Campos¹⁹⁹. Apesar de não fazer parte da ficcionalidade da cena, a citação integra-se ao filme pela música e pelo tema do poema. Em outra cena, relativamente independente, já que está inserida em uma sequência em que Bras Cubas encontra-se no Teatro Municipal, um personagem leva o “doutor Machado de Assis” para conhecer quatro meninas: “as senhoritas Tarsila, Pagu, Anita e Cecília, jovens e modernas, a combinação explosiva”. Essa interferência em forma de homenagem às quatro artistas do modernismo funciona como mais uma alusão de Bressane a um *paideuma* no qual sua estética se insere.

Outro aspecto da recepção do filme *Brás Cubas* é a ausência de advertência em relação ao início do delírio de Brás. No livro de Machado de Assis, o capítulo VII, “O delírio”, é anunciado enfaticamente pelo autor. Há, inclusive, uma sugestão expressa para “saltar” o capítulo anunciado caso o leitor “não seja dado a contemplação destes fenômenos mentais”. Mesmo assim, o autor anuncia o interesse da descrição de seu delírio e demarca seu começo. Antes de iniciar o capítulo que tem justamente o nome de “O delírio”, há a frase; “Era o meu delírio que começava”. Ou seja; há indicações explícitas de que aquilo que se segue é um delírio do personagem moribundo. Há

¹⁹⁹ Do livro *Fome de Forma*, incluído em CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de Estrelas*.

inclusive a indicação de que ele teria durado “uns vinte a trinta minutos”. Da mesma forma, o final do delírio é evidenciado: a figura do hipopótamo que havia carregado o personagem na fantástica viagem lentamente dá lugar à figura de um gato, agora visto por Brás, segundo o texto, já fora do delírio.

(...) — menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel...²⁰⁰

A insistência na delimitação do início e do final do trecho do delírio de Brás no romance de Machado de Assis destoa radicalmente da opção feita pelo cineasta. No filme, não há nenhuma espécie de anúncio a respeito de delírio algum. Aliás, provavelmente um espectador que não tenha lido recentemente o romance de Machado de Assis nem sequer suspeitará que aquela longa sequência de imagens esteja relacionada com o delírio descrito no romance. Devido ao fato de que a forma do filme já é muito fragmentária – algo que se poderia comparar a uma coleção de imagens, um móbile, um mosaico – quando o delírio supostamente inicia, o ritmo e a estranheza da sequência de imagens não se modificam. Nesse trecho, tudo parece pertencer ao mesmo relato. E, por isso, torna-se mais difícil relacionar os sentidos apresentados. E talvez seja lamentável essa indistinção, pois há um achado belíssimo na adaptação que Bressane faz do delírio machadiano. Achado que, inserido no filme sem aviso nem indicação de motivo, acaba ficando enfraquecido.

No romance, o delírio é basicamente uma viagem à origem dos séculos que Brás faz nas costas de um hipopótamo; quando chega à origem, encontra Pandora, ou Natureza, que o encaminha a uma viagem de volta, dessa vez para o final dos séculos.

²⁰⁰ MPBC, cap. VII, p. 16.

Durante o trajeto, podem ser vistos os acontecimentos de cada século. Pois bem: Bressane baseou sua sequência do delírio em trechos dos primeiros filmes feitos no Brasil. Tomou partes de filmes do Major Reis, que são tecnicamente rudimentares, como não poderia deixar de ser, mas de grande valor tanto estético quanto documental. Combinou essas imagens de alto grau expressivo com outras que tentam concretizar dados do delírio machadiano: um barbeiro chinês escanhoando Brás; um homem-sanduíche vestido de *Suma Teológica*, uma mulher nua na praia representando Pandora, imagens do filme *Viagem ao fim do mundo*, um hipopótamo só com a cabeça fora d'água etc.

Fica difícil para o espectador concatenar esses elementos. Por exemplo, a *Suma Teológica*, no romance aparece da seguinte forma:

Logo depois, senti-me transformado na *Suma Teológica* de S. Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampa; idéia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto.²⁰¹

Já no filme, o delírio começa com Brás sozinho, recostado em um sofá, e não se pode perceber se a cena se passa antes ou depois de ele envelhecer e ficar doente. Após o plano que mostra Brás recostado no sofá, com uma voz *off* – que não é dele – dizendo: “Ele mofa-se da morte do mundo porque sabe que não deixa nada”, segue-se a sequência que começa mostrando um barbeiro chinês escanhoando Brás, que lhe dá pequenos beliscões. Depois, a câmera se move lateralmente e, perto dele, em pé sobre

²⁰¹ *MPBC*, cap. VII, p. 11.

uma cama, aparece o “homem-sanduíche” vestido de *Suma Teológica*. O plano posterior já é o do hipopótamo emergindo de uma água turva.

O espectador enfrenta dificuldades para atribuir sentidos ao que vê, mas ainda assim é possível que seja capaz de fruir o desenrolar do filme sem concatenar essa sequência com a idéia do delírio de Brás Cubas descrito no romance. De qualquer modo, os trechos dos filmes antigos aparecem como uma forma eloquente de adaptar a idéia de origem dos séculos; é a origem da civilização brasileira, em forma de índios e exploradores. E, ao mesmo tempo, é a origem do cinema, da captação das imagens em movimento. Pode-se dizer ainda que é a origem do cinema brasileiro. As imagens são de uma beleza comovente, além do valor documental que evidentemente possuem. No entanto, são lançadas ao espectador de forma um tanto quanto dispersiva, o que mais uma vez indica que o filme de Bressane funciona como comentário ao livro, isto é, como uma obra para ser vista com a perspectiva da leitura do romance. Partindo de uma leitura recente, que prepare o espectador com algumas chaves de compreensão do *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a possibilidade de fruição do filme será bastante ampliada.

Se Gerd Bornheim está certo quando afirma que todo o empenho do cinema de Bressane está na construção de uma linguagem e que seus filmes consistem num anticinema que quer deslocar o espectador de seus hábitos visuais²⁰², então temos que interpretar filmes como o *Brás Cubas* sob uma ótica diversa daquela que utilizamos para analisar a maior parte das adaptações literárias realizadas até hoje, e mesmo de qualquer filme com roteiro original. Por estar continuamente experimentando – no

²⁰² BORNHEIM, Gerd. “Um filme: *Miramar*, de Júlio Bressane”, in: *Páginas da Arte*, p.167 and 168.

sentido em que a modernidade inaugurou o ato de experimentar e o legou à nossa contemporaneidade –, Bressane ocupa uma posição de destaque porque força os limites da linguagem do cinema. Seus filmes situam-se em um entre-lugar que relativiza tanto o cinema que tem no movimento seu princípio básico, quanto a narração entendida como encadeamento progressivo de sentidos.

Memórias Póstumas, de André Klotzel

O filme *Memórias Póstumas* de Andre Klotzel aparentemente procura mostrar o que o *Brás Cubas* de Bressane não mostrara, pelo menos não claramente: o enredo contido no romance de Machado de Assis. A estratégia básica usada nesta adaptação é a presença constante de um narrador, não só como voz narradora sonora, mas como presença física visível, corporificada na forma do recém-morto Brás Cubas. O corpo revivido para contar a história de sua vida age e move-se mais ou menos como quando em vida, com a diferença de que é invisível aos vivos, e a ele mesmo jovem, que vemos simultaneamente ao narrador em diversas cenas do filme. A forma narrativa usada por Klotzel visa uma clareza e um detalhamento do curioso método que Machado faz seu “autor-defunto” explicar, ou melhor, não explicar, no capítulo I do romance. Também estão presentes no filme as passagens de tempo similarmente ao livro, iniciando pelo enterro do protagonista, seguindo com a explicação do seu método, que no filme acaba sendo a explicação da recorporificação do personagem morto, e prosseguindo com o comentário sobre o último suspiro e sobre Virgília, que permite o salto temporal para o nascimento de Brás. Daí em diante, segue o relato pela sequência de sua vida, dando

saltos na época de escola, “a enfadonha escola”, e na época da faculdade em Coimbra, até o momento em que conhece Virgília. Daí em diante o relato é quase todo embalado pela relação de Brás com Virgília.

Outra grande diferença entre os dois filmes é que o de Klotzel é de fato um filme de época, que reconstitui cenários internos e externos de acordo com a época em que o enredo do filme se passa. Seu esforço é mais efetivo nesse aspecto porque procura dar um retrato mais completo e didático do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. O filme de Bressane não se furta a uma reconstituição de época nos figurinos e cenários, mas não tenta abranger uma iconografia geral da cidade e da paisagem da época, como faz o filme de Klotzel. Vemos um sinal de seu esforço por situar o filme logo no início, com o narrador dizendo: “Morri há mais de cem anos, no Rio de Janeiro: mais precisamente às duas da tarde de uma sexta-feira de agosto de 1869”. No romance, lemos; “Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de *Catumbi*”.²⁰³

Este segundo filme adaptado do romance de Machado de Assis empreende uma série de tentativas de recriação dos procedimentos formais da obra literária original. A ironia decantada pelo narrador do romance está presente na fala do narrador onipresente do filme, na figura do ator Reginaldo Faria, que dá nuances variadas ao sarcasmo e à ironia do protagonista. A metalinguagem do romance é recriada no filme, por exemplo, na imagem em que o protagonista, na forma de morto renascido, começa a narrar as circunstâncias de sua morte e, enquanto vai andando pelo ambiente, há um descompasso entre o movimento da câmera e seus passos, de modo que ele fica fora

²⁰³ MPBC, p. 1.

de quadro; imediatamente o ator acelera o passo, consciente que saiu de quadro, e encontra de novo o “contato visual” com o espectador. Esta é uma brincadeira metalinguística que não está presente no filme por acaso, mas para traduzir o espírito auto-reflexivo da prosa machadiana. A própria fala do protagonista com o olhar direto para a câmera, para estabelecer o contato “direto” com o espectador, é uma forma de recriação do diálogo com o leitor.

Há algo curioso, porém, nessa opção clara e dominante do filme em estruturar a narrativa no diálogo do protagonista com o espectador. No livro, a conversa com o leitor soa sempre um tanto áspera e por vezes ofensiva. Há altos e baixos no relacionamento do narrador com o leitor. Já no filme de Klotzel, a narração neutralizou essas possíveis arestas e desentendimentos, estabelecendo antes um tom conciliatório. A narração cria uma continuidade nas peripécias do personagem, mesmo quando tenta encenar o vai-e-vem da estrutura do romance. Na sequência em que Brás jovem conversa com seu pai a respeito de Virgília, antes de conhecê-la, Brás defunto, que está ouvindo a conversa, sai do ambiente e entra em um salão onde está Virgília, arrumando-se em frente a um espelho. O narrador antecipa sua apresentação, mas diz que ainda não será naquele momento que conheceremos a futura noiva de Brás. Dizendo isso, volta para a cena anterior, onde pai e filho falam de Virgília. No livro, o narrador também anuncia certo assunto e volta ao tema anterior. Ou anuncia o assunto novo e interrompe seu relato dizendo que precisa antes explicar algum detalhe. Às vezes, tal detalhe pode não ter relação alguma com o assunto interrompido, de modo que a forma intercalada é mais um andamento da prosa que um encadeamento lógico e sucessivo das peripécias do protagonista.

Outra forma de recriar a escrita do romance no filme de Klotzel aparece na cena em que Brás, já como amante de Virgília, está visitando-a quando chega o marido dela em casa. Chega e encontra Brás, que avança sobre ele e o estrangula. Nesse momento, o narrador intervém e diz que esta era a sua vontade, mas que entre vontade e ação há uma grande diferença. Então a cena se repete: recomeça e, quando se encontram, os dois homens, o marido e o amante, cumprimentam-se cordialmente.

A importante sequência do delírio de Brás é bem delineada no filme de Klotzel. Há, como no romance, um aviso de que a partir de então serão narrados acontecimentos que ocorreram em um devaneio do personagem. Logo que começa, a imagem onírica é bastante evidente pela sua construção feita com inspiração em filmes de Méliès, como “Viagem a Lua” (1902). O personagem concretamente monta em um hipopótamo e voa pelo tempo infinito, até que chega na origem dos tempos, também representado de modo claramente teatral, com cenografia e iluminação não realistas. Lá, encontra-se com Pandora ou Natureza, no filme apenas auto-denominada Natureza, que lhe faz ver o passar dos séculos. Brás assiste essas imagens suspenso pela mão gigante de Natureza que o segura pela roupa, em uma espécie de tela, onde se sobrepõem imagens de filmes antigos. Mesmo para retratar os séculos do futuro, as imagens são de filmes tecnicamente toscos. Essa representação parece tentar indicar a impressão que Brás sente, de que tudo na história da humanidade parece repetir-se absurdamente. Mas aqui o delírio acaba rápido, interrompido logo depois dessa demonstração da inutilidade de mais uns anos de vida, que era o que Brás pedira inicialmente à Natureza. A representação dessa mulher como a força superior da existência humana tem um dado desconcertante no filme de Klotzel: ela tem uma leve semelhança com os traços de Virgília.

No filme *Memórias Póstumas* de Klotzel, em razão da presença constante do narrador presentificado, seja por sua voz, seja pela presença física, muitas vezes a cena é redundante, isto é, coincidem o relato verbal e sua ilustração na imagem. Tal coincidência torna o filme em alguns momentos um tanto didático, talvez excessivamente bem explicado. E, como foi observado pela crítica à época do lançamento do filme, essa redundância pode ser fatal na perda do humor, ingrediente tão caro a Machado de Assis.²⁰⁴ Entretanto, a presença do duplo permite o recurso mais usado no filme; o do narrador interrompendo o fluxo da cena para explicá-la melhor, ou para dar algum detalhe, ou ainda para mudar de assunto, deixando a cena inconclusa. A tentativa de, com isso, traduzir o zigue-zague da prosa machadiana esbarra no problema da redundância, já que a presença do narrador se faz, quando ele não está em imagem, por sua voz off. A redundância ocorre porque a voz off e o relato apresentado pelo protagonista, embora tente demonstrar esses descaminhos, é sempre convergente, está sempre de acordo com a imagem.

É com tais procedimentos que o filme *Memórias Póstumas* se constrói, não propriamente dialogando com o original no qual se baseou, mas dispensando-o para efeito de sua recepção pelo espectador. Nesse sentido, o filme é inteiramente autônomo, se se considerar que o enredo veiculado pelo filme é de fato o tecido de acontecimentos que pode ser apreendido do romance. Assim, para um espectador que não conheça o livro, o filme não será difícil, ao contrário, será bastante fluido, leve e claro. Mas a grandeza e a contundência da criação de Machado de Assis estará apenas

²⁰⁴ COUTO, José Geraldo. "Intenção didática reduz contundência da obra", in: "Ilustrada", Folha de São Paulo, 17/08/2001.

palidamente refletida nos traços de ironia do protagonista narrador e, mais difusamente, sugerida pela elegância da câmera e da fotografia do filme.

Considerações Finais

A oposição entre a idéia de coleção de imagens — montagem como justaposição — e a de integração narrativa — montagem como efeito de continuidade — surge já nos primeiros tempos do uso do aparato cinematográfico. Essa oposição há muito tempo pauta, em última instância, as discussões sobre a estética do cinema.

Bressane, quando tenta traduzir o romance de Machado de Assis, empreende uma versão cinematográfica cujo maior esforço é encontrar, entre os recursos do cinema, modos de tradução do que na origem era literário. Em tal esforço de transcrição, o cineasta tenta encontrar equivalências cinematográficas para o estilo, a forma e o espírito do texto.

O fato decisivo na forma de adaptação feita por Bressane é que o filme não tenta se distanciar do romance e criar uma obra autônoma, mas se constrói a partir da perspectiva da leitura do romance. Bressane não tentou distanciar-se do original na criação do filme, tentou através dele encontrar formas de filme, formas de luz em movimento. O resultado é que o filme *Brás Cubas* depende mais do livro do que o filme *Memórias Póstumas*, de Klotzel, que segue passo a passo o enredo do romance. Neste, o espectador compreende absolutamente tudo que lhe é proposto, já que estende-se uma linha ininterrupta que leva a narrativa do início, como no romance, com a morte do protagonista, saltando rapidamente toda a sua vida e retomando o relato por seu nascimento, infância e assim por diante. Tudo fica explicitado pois vemos sempre o “defunto autor” assistindo ao transcorrer de sua própria vida enquanto a narra em paralelo.

A maior diferença entre os dois, entretanto, reside no fato de que o filme de Klotzel transfere para a tela o enredo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e o filme de Bressane transcreve a impossibilidade de linearizar uma narrativa que é invisível fora

de sua forma fragmentária, inconclusa, desviante e muitas vezes propositalmente truncada. Bressane recria as impossibilidades da tradução intersemiótica, enquanto Klotzel achata o que havia de enredo naquela forma complexa para estendê-lo ao longo de uma continuidade fílmica.

Geralmente, quando se fala em adaptação, espera-se que o filme exista como uma peça independente de seu objeto motivador. Neste horizonte de expectativa, o filme deve falar por si e responsabilizar-se por sua construção de sentidos. Ou seja, não deve pressupor a leitura do romance em que se baseou, nem o conhecimento de seu conteúdo. Se o *Brás Cubas* de Bressane fosse considerado por este viés, seria necessariamente enquadrado como um filme extremamente hermético em seu caráter fragmentário, um filme mais que elíptico, construído sobre um alicerce de difícil decifração e conseqüentemente difícil fruição. Entretanto, o filme *Brás Cubas* não pretende essa autonomia, mas sim uma posição dialogante com o original e com toda a sua cultura. O filme não só pressupõe a leitura do romance de Machado de Assis, como também a familiaridade do espectador com outros ícones do cinema e da literatura que configuram o seu referencial estético. Seu caráter fragmentário e polifônico pressupõe uma recepção sofisticada ou, no mínimo, livre — conforme o preceito modernista: “ver com olhos livres”²⁰⁵. Isso o torna, sem dúvida, uma obra hermética, um ‘biscoito fino’ oswaldiano de difícil fruição, que propõe o paradoxo da obra tirada da literatura que, ao mesmo tempo necessita dela para a mínima compreensão do filme e a relega a um segundo plano. Isto porque sua busca por uma estética própria está muito mais imbricada na filmografia do cineasta do que na obra na qual o filme foi baseado. O mote

²⁰⁵ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, originalmente publicado no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 1924.

de seus filmes são importantes, por outro lado, porque fazem parte de um *paideuma* consciente e decisivo para Bressane, e é a partir de seu horizonte que se pode tirar maior proveito e fruição da obra deste cineasta Bressane, a cada novo filme, força os limites de uma arte que está em constante mudança graças às modificações técnicas que progressivamente permitem novos usos da imagem e graças à imaginação dos que não se contentam em fazer o que o cinema mais banalmente convida a fazer, que é contar histórias, o mesmo que em outras épocas foi feito com outros suportes. A cada novo filme, Bressane traz à tona a acirrada e primordial discussão sobre coleção de imagens *versus* linearidade discursiva na montagem.

Por conter em si tais paradoxos, o *Brás Cubas* de Bressane talvez seja o filme mais complexo para se pensar a questão da adaptação literária para o cinema. A possibilidade de análise da segunda adaptação do romance, feita por Klotzel, em comparação com a anterior, aumenta as chances de desvendar as invenções nas traduções intersemióticas empreendidas pelos dois cineastas. Se, como sugere Gerd Bornheim, “o cinema é apenas o primeiro passo de uma arte totalmente outra, e Bressane cria nessa confluência das fronteiras”²⁰⁶, é possível que o filme *Brás Cubas* represente um dos exemplos mais ricos de uma forma pouco usual de relação entre duas linguagens, uma forma que aponta para um outro modo de ver que não podia ser vislumbrado com as formas tradicionais de adaptação entre linguagens.

²⁰⁶ BORNHEIM, Gerd. “Um filme: *Miramar*, de Júlio Bressane”, in: *Páginas de Filosofia da Arte*, p.171.

REFERÊNCIAS

- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.
- ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas"*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.
- ANDRADE, Ana Lucia. *O filme dentro do filme - a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- ANDRADE, Mario de. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- _____. *Obra imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Oswald de. "Pau Brasil". In: *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- ARMES, Roy. *The ambiguous image*. London: Seeker and Warburg, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf. *Film as art*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- ARTAUD, Antonin. *El cine*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Globo, 1997.
- ASSIS BRASIL. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, Papyrus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina – teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. 34; Edusp, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. Há uma gota de literatura em cada cinema. In: *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro. Alhambra, 1986.

AVELLAR, José Carlos. O chão da palavra — cinema e literatura no Brasil. In: *Literatur im brasilianischen Film – Brazilian Cinema and Literature — Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

AYCOCK, Wendell; SCHOENECKE, Michael. *Film and literature*. Lubbock, Texas Tech University Press, 1988.

BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Pontes, 1989.

BELLOTTO, Manoel L.; CORREA, Anna Maria (org.) *Mariátégui*. São Paulo: Ática, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *A tarefa do tradutor*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. (Cadernos da Pós/Letras)

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPE, 1998.

BRESSANE, Julio. *Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

_____. Entrevista. *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 6, jul./ago. 1997.

_____. BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; SALLES GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz - o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CARVALHO, Angela Materno. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Entourage Produções Artísticas, 1994.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. Homens e máquinas: metáforas de transporte. Por uma história nos períodos de transição. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de (org.) *Interseções: a materialidade da comunicação – VI Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago/EDUERJ, 1998.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris, Éditions Nathan, 1993.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

COSTA, João Benard da. *Cinema mudo italiano – 1905-1923*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, s/d.

COUTINHO, Angélica. *Todas as Lúcias do mundo - um estudo sobre a adaptação literária para cinema e TV*. Rio de Janeiro: MAMC, 2001.

COUTO, Jose Geraldo. Intenção didática reduz contundência da obra. In: "Ilustrada", Folha de São Paulo: 17/08/2001.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIXON, Wheeler Winston. *The transparency of spectacle - meditations on the moving image*. New York: State University of New York Press, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. *Film form*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1949.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

FOSS, Bob. *Filmmaking: narrative and structural techniques*. Los Angeles, Silman-James Press, 1992.

GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique – système du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

_____; JOST, François. *Le récit cinématographique*. Paris, Editions Nathan, 1989.

GOLDMAN, Melissa. Pigmalião como cineasta: o papel dos aparelhos de gravação na ficção francesa do fim de século. In: CASTRO ROCHA, Joao Cezar de (org.). *Interseções: a materialidade da comunicação - VI Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago/EDUERJ, 1998.

GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sergio Botelho; GOULART, Sonia. *Cinema brasileiro: três olhares*. Niterói, EDUFF, 1997.

GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa, Livros Horizonte. 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Jose Olympio/Embrafilme, 1978.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

JEANNE, René; FORD, Charles. *Le cinéma et la presse – 1895-1960*. Paris, Armand Colin, 1961.

JESIONOWSKI, Joyce E. *Thinking in pictures*. Berkeley. University of California Press, 1987.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: Quatro, 1982.

LABAKI, Amir (org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LAHUD, Michel. *A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Cia. das Letras/Ed. UNICAMP, 1993.

LEHMAN, Peter. *Defining Cinema*. New Jersey. Rutgers University Press. 1997.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz - Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro. Rocco, 1993.

_____. *Limites da voz-Kafka*. Rio de Janeiro. Rocco. 1993.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Prefácio. In: ANDRADE, Mario de. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

LYRA, Bernadette. *A nave extraviada*. São Paulo. Annablume. 1995.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo. Edusp. 1993.

MAGALHAES Jr., R. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1958.

MAN, Paul de. História literária e modernidade literária. In: *Blindness and Insight*, ed. brasileira deste ensaio. Rio de Janeiro: UERJ, 1996. (Cadernos da Pós/Letras).

MCFARLANE, Brian. *Novel to film - an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

MAMET, David. *On directing film*. New York: Penguin Books, 1991.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema – um zapping de Lumière a Tarantino*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORAES, Malú (org.) *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Embrafilme, 1986.

MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- MORICONI, Ítalo. Do simulacro ao inconsciente ótico. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de (org.) *Interseções: a materialidade da comunicação - VI Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago/EDUERJ, 1998.
- NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis - atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte. Editora da UFMG, 1999.
- NOBRE, F. Silva. *Shakespeare e o cinema*. Rio de Janeiro. Ed. Pongetti. 1964.
- OROZ, Sílvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da America Latina*. Rio de Janeiro. Rio Fundo Editora. 1992.
- OUBIÑA, David; AGUILAR, Gonzalo (org.). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires. Paidós. 1997.
- PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio no filme. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini - Escritos 1957-1984*. São Paulo: Nova Stella/Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1986.
- PASSOS, John dos. *1919*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine - uma aproximación comparativa*. Madrid, Catedra, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. PIRANDELLO, Luigi. Entrevista a Sergio Buarque de Holanda, republicada em: *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- PONGE, Robert (org.). *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo. Cultrix, 1977.
- PRIEUR, Jerome. *O espectador noturno - os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- PROPP, Wladimir. As transformações nos contos fantásticos. In: *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.
- QUEIROZ, André. *Tela atravessada: ensaios sobre cinema e filosofia*. Belém, Editora Cejup, 2001.
- QUIROGA, Horacio. *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires, Editorial, Losada, 1997.
- _____. *Anaconda*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1963.
- _____. *Más allá*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1954.

- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *O ano passado em Marienbad*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROCCA, Pablo. *Horacio Quiroga, el escritor y el mito*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ROSSELL, Deac. *Living pictures – the origins of the movies*. New York: State University of New York Press, 1998.
- SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada - a barulhenta história do cinema mudo*. São Paulo: Lemos Editorial, 1997.
- SEGER, Linda. *The art of adaptation: turning fact and fiction into film*. New York: Henry Holt and Co., 1982.
- SHARFF, Stefan. *The elements of cinema. Toward a theory of anesthetic impact*. New York: Columbia University Press, 1982.
- SILVA MELO, Jorge. *Actor/Actor*. Lisboa, Fundação Calouste-Gulbenkian, 1987.
- SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela - a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a "Central do Brasil"*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2001.
- STAN, Robert. *O espetáculo interrompido - Literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Pontes, 1998.
- TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. (Atualização brasileira de Goida). Porto Alegre: L&PM, 1996.
- VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris, Editions Nathan, 1989.
- _____. *Guiones modelo y modelos de guión – argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1996.
- _____; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, Papyrus, 1994.
- VIEIRA, João Luiz. "As vanguardas históricas: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico". Inedito, 1996, 18 pp.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.