



## A NARRATIVA NA LITERATURA E NO CINEMA THE NARRATIVE IN LITERATURE AND CINE

Rosemari Sarmiento<sup>1</sup>

**RESUMO:** o artigo situa-se na intersecção da literatura e do cinema; investiga suas naturezas, seus desenvolvimentos e seus diferentes discursos. O objetivo é traçar um olhar sobre seus processos de criação e significação considerando suas especificidades. Pois mesmo quando parte de um texto literário, o cinema diverge, ultrapassa e atravessa a linha de partida, apresentando diferentes dimensões e processos. Procura-se, portanto, fazer um mapeamento e um olhar histórico a partir do diálogo entre as duas linguagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura, cinema, história.

**ABSTRACT:** This article is situated at the intersection of literature and cinema; investigate its nature, development and various interpretations. The objective of this work is to define a look on their creation process and signification considering their specificities. Even though cinema is partly or entirely constructed from a literary text, it exceeds and crosses the initial starting point, presenting different dimensions and processes. This paper does the mapping and a historic look from a dialogue between both languages.

**KEY-WORDS:** literature, cinema, history

A literatura está legitimada e consolidada, enquanto arte, como esteio secular da cultura universal. O cinema, uma das mais jovens das artes, constrói e reformula seu caminho em pouco mais de cem anos, não menos importante. Ambas, independentes e autônomas em suas naturezas e histórias, com reconhecimentos e trajetórias específicos, recebem influxo da evolução das demais artes e incorporam influências que receberam de outras manifestações artísticas. Consequentemente literatura e cinema acabaram por encontrar-se e de alguma forma modificaram-se mutuamente.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras e Cultura Regional, da Universidade de Caxias do Sul. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (E-mail rosemari\_sd@yahoo.com.br)



A literatura, em especial o romance, sempre foi uma forma artística propensa ao diálogo com outras linguagens, principalmente com o cinema, pois há entre ambas um parentesco originário. Entre as páginas e as telas há laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam, na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras. Ambas propiciam indagações e reflexões sobre esses diálogos nos mais diversos âmbitos, entre elas destacam-se as observações de Godard:

Os escritores sempre tiveram a ambição de fazer cinema sobre a página em branco: de dispor os elementos e deixando que o pensamento circule de um a outro. (JEAN LUC GODARD, Cahiers du Cinema, 171, out. 1965).

A arte cinematográfica tem como segunda natureza a vertente literária. Traz, a princípio, embutido o processo narrativo da literatura, mesmo que no sentido oposto, numa lógica contrária, posto que aquilo que na literatura é visado como efeito (a imagem); no cinema é dado como matéria narrativa. Relações, aproximações e influências são historicamente comprovadas.

O artigo, portanto, discorre sobre a intersecção da literatura e do cinema, suas naturezas, seus desenvolvimentos e seus diferentes discursos. Apresenta um mapeamento e um olhar histórico a partir do diálogo entre as duas linguagens considerando seus processos de criação e significação assim como suas especificidades. Busca apontar questões pertinentes ao universo repleto de significações no trânsito das duas linguagens. Visto que ambas, independentes e autônomas em suas naturezas e histórias, com reconhecimentos e trajetórias específicos, recebem influxo da evolução das demais artes e incorporam influências que receberam de outras manifestações artísticas. Consequentemente literatura e cinema acabaram por encontrar-se e de alguma forma modificaram-se mutuamente

### **Um diálogo possível**



O cinema dominou e potencializou os efeitos da literatura na construção do imaginário coletivo do séc XX, com recursos tecnológicos que cativaram massas de espectadores transpondo tempos e espaços, alcançando uma dimensão além do até então possível pela literatura. Segundo Bazin (1985) o cinema teria realizado, no século XX, o que nenhuma atividade artística conseguiria ao longo da história moderna, que foi “reacender a popularidade da arte”, pois o “boom” do romance nos séculos XVIII e XIX ficou praticamente restrito à classe burguesa, ao passo que o cinema atingiria todas as camadas sociais. “No século XX, nem todos podem ter acesso aos grandes escritores, porém quem é que deixa de ver Carlitos?” (BRITO, 2006, p.148).

Ao contrário do que geralmente se pensa, o filme não matou a literatura, a transformou em aliada, fazendo dela sua principal fonte de inspiração, tendo assim, de forma inexorável, construído um devir entre essas duas linguagens numa dialética na qual transformações e construções estruturais foram mútuas e provocadas justamente por esta dialética.

Assim foi necessário buscar, e é possível perceber, profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema, que alteraram antes de tudo a maneira de olhar o mundo e hoje se apresentam impressas no texto literário.

### **Ultrapassando o diálogo e influenciando-se mutuamente**

É inquestionável a dívida histórica do cinema com a literatura, pois, na verdade, foi com ela que o cinema aprendeu a falar. O *pai* do cinema clássico, o americano D.W. Griffith, no início do século XX, foi buscar nos processos narrativos do romancista inglês Charles Dickens a inspiração para construir uma nova linguagem. Griffith admitiu ter se inspirado na obra *Grandes Esperanças* (1861) para conceber e consumir na tela os recursos de linguagem elementares para sua produção cinematográfica. Griffith ansiava por avançar sobre a pobreza da câmera fixa, que mantinha o cinema num patamar precário de “teatro filmado” (BRITO, 2006, p.137).



Não se pode esquecer que o cinema nasceu destinado a um público iletrado, na emergência de um discurso para as massas, associado ao mundo da diversão popular. Neste momento o cinema era visto como “atração, isto é, como uma técnica que encantava as platéias pelo seu poder fotográfico de copiar o movimento das coisas” (BRITO, 2006, p.138). No entanto na primeira década do século XX essa visão se apresentava desgastada junto ao público que, já acostumado com a novidade, não via mais o cinema com fascinação. Neste período surgiram os efeitos especiais *mágicos* de Méliès que, unidos ao cinema ficcional e narrativo dos jovens cineastas como Griffith deram os primeiros passos para interpretação do cinema como linguagem artística, com importância no plano da comunicação social. É evidente que a influência da literatura sobre o cinema tinha seus limites, porque, além dos recursos alcançados somente na narrativa literária, existiam impossibilidades técnicas: como conseguir, por exemplo, a variação de angulação existente na narração de Dickens. No entanto a invenção da câmera móvel resolveu essa questão. Uma vez conseguida essa mobilidade, todo um leque de possibilidades semióticas, ou seja, propriamente fílmicas e não só técnicas, se abriam. A imaginação do cineasta se estendia agora não só com capacidade de narrar com a desenvoltura e a fluidez do escritor, mas também, de o fazer diferentemente dele, criando efeitos que a literatura jamais sonhara com especificidades próprias. Consolidou-se então a filmografia Griffith via Dickens.

Benjamin (1992) apresenta a invenção da fotografia como um processo de extrema importância por alterar a própria natureza da arte. Através da reprodução técnica o *status* da arte como única, sua *aura* e o culto a essa *aura* e suas representações foi desmistificado. Depois, e através, da fotografia veio o cinema, trazendo agregado a si as outras artes: a imagem da pintura, o realismo visual da fotografia, o som da música, o movimento da dança, a suposta tridimensionalidade (ainda que virtual) da escultura e a narrativa apoiada na ação da literatura. Um público até antes não alcançado foi atingido, estendendo as diversas manifestações artísticas às massas.

A natureza da literatura não passou incólume às gradativas e profundas transformações que se efetivaram como resultado das técnicas introduzidas pelos novos modos de produção e reprodução da cultura, baseados, sobretudo, na imagem. É consenso



histórico que a invenção do cinema teria provocado no romance do século XX o mesmo impacto e transformação estrutural que o surgimento da fotografia desencadeou na pintura.

Tanto a literatura provocou, inspirou e transformou a linguagem cinematográfica quanto o cinema transformou e influenciou a literatura. Tanto a literatura provocou, inspirou e transformou a linguagem cinematográfica quanto o cinema transformou e influenciou a literatura, através de suas novas formas de percepção e representação, principalmente nas suas categorias narrativas. Essas mudanças efetivadas no modo de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema, alteraram a maneira como se olha e percebe o mundo, imprimindo marcas no texto literário.

Portanto a invenção da imagem mecânica mostrou-se um processo crucial e decisivo, pois antes de sua invenção a noção de perspectiva, que vinha do século XVI e organizava o campo visual a partir do olho humano, como único centro do mundo foi desmontada. Desta forma a literatura nunca mais foi a mesma: “desde que o cinema surgiu não sonhamos mais da mesma maneira” afirma Jean Duvignaud, pois “esta mudança na paisagem psíquica da humanidade tinha de ter suas conseqüências no fenômeno literário” (*apud* BRITO, 2006, p.143). imprimindo marcas no texto literário.

Os americanos da primeira metade do século XX, como Hemingway e Faulkner, passaram a recusar a onisciência na narração herdada do romance clássico. Privilegiaram o diálogo e o centramento do foco narrativo no protagonista de visão limitada, aproximando seus textos dos roteiros de cinema. Borges, no prólogo da *História Universal da Infâmia* (1935), reconhece que seus primeiros exercícios de ficção derivam do cinema de Von Sternberg; em *Antologia da Literatura Fantástica* (1940), uma das sete linhas informativas sobre Borges anunciava: “Escreve em vão argumentos para o cinematógrafo” (COZARISNKY, 2000, p.11). No Brasil essa influência aconteceu um tanto atrasada, mas hoje em dia ninguém nega que ela se apresenta em ficcionistas como Raduan Nassar, Ignácio de Loyola Brandão, entre outros. Em certos casos como Rubem Fonseca e Patrícia Mello o despojamento da linguagem atinge um ponto em que temos apenas uma seqüência de *tomadas* em séries. Pode-se ainda encontrar autores como Guimarães Rosa, que ousou passear e brincar escrevendo determinados textos como *roteiros cinematográficos*,



especialmente o conto *Cara de Bronze* na obra *Corpo de Baile* (1956). Na Europa é possível citar Camus, Gide e Virginia Woolf. Agora que o cinema de Hollywood descobriu Jane Austen, percebem-se os verdadeiros roteiros de filmes que constituem seus romances.

### **Enfrentando a crise da representação**

Histórica e sociologicamente falando, e como já foi dito, o cinema representou para o século XX o que a ficção literária teria representado para o século XIX, justamente por terem afinidades estruturais inegáveis. Romance e filme, “ambas grandes narrativas, que dentro de um dado momento, conquistaram o público e o fizeram cativo” (BRITO, 2006, p.158). O “literário detendo o estatuto do documento escrito, cartorial” (BRITO, 2006, p.163), o cinema, ao contrário, não para ser lido, mas visto, presenciado. As duas linguagens embasadas na narrativa ficcional, mas de especificidades diferentes e inerentes a suas próprias naturezas.

Cabe falar na “crise da representação” (BRITO, 2006, p.165) que as artes se sofreram no final do século XIX e início do século XX. Tradicionalmente pintura, teatro, dança, escultura, literatura foram sempre *representacionais*, ou seja, mostravam da realidade uma imagem *tal qual*, imitativa, copiadora, mimética, simulacro da sociedade. Os movimentos modernistas, que aconteciam nesse determinado momento, começaram a questionar essa representação e investir no sentido oposto, na impossibilidade de representar de forma mimética, alterando o conteúdo da obra. Exemplos disso são os movimentos mais radicalmente conhecidos como abstracionistas de Malevith e Mondrian, e os dadaístas como Marcel Duchamp e Tzara. No romance o grande exemplo está em James Joyce com *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake/ Finnicus Revém* (1939). Todos apresentavam a desconstrução narrativa como proposta.

No entanto o cinema ainda era uma arte nova, engatinhando, construindo e consolidando sua linguagem e assim preferiu ficar com o modelo narrativo literário tradicional do século XIX (com começo, meio e fim) como base geral de sua representação. “A arte do movimento que imita a vida, representacionista, é sua essência



semiótica” (BRITO, 2006, p.166). Evidentemente que alguns cineastas mais ousados criaram obras com teor experimental. Luis Buñuel, por exemplo, e hoje em dia Alejandro González Iñárritu e Gaspar Noé, mas são casos isolados. A rigor, seguindo contra a corrente das vanguardas modernistas, o filme se consagrou e consolidou com uma estrutura mimética, porém não somente como cópia das aparências, no sentido grego. O cinema é uma representação fictícia de situações humanas, o que significa não servir como cópia fiel da realidade, e sim usá-la como código estrutural de sua linguagem, como representação da existência humana. O filme encontrou assim um caminho narrativo todo seu, próprio de sua especificidade semiótica.

### **Repensando a adaptação: traição ou homenagem?**

A adaptação é uma questão polêmica e não necessariamente nova. Diria que o princípio dessa polêmica não está somente na adaptação da linguagem literária à cinematográfica, mas na influência das artes na adaptação em geral, posto que as diversas artes não foram só influenciadas, mas intrinsecamente linguagens transformadoras de outras linguagens. Sempre houve intrincadas relações entre as artes com produções estéticas impregnadas por essas influências, haja vista as tantas variedades de experimentos que até o século XIX ocorreram principalmente entre literatura e artes visuais<sup>2</sup>, que desde os tempos mais remotos mantiveram uma mútua compreensão e correspondência. Diderot, numa carta endereçada a Abbé Batteux, demonstrando que o olhar sobre a correlação artística não é reflexão que se mostra somente hoje, já escrevia:

Comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta é coisa que já se fez milhares de vezes. Mas congregar as belezas comuns da poesia, da pintura e da música; mostrar-lhes as analogias; explicar como o poeta, o pintor e o músico representam a mesma imagem; surpreender os

---

<sup>2</sup> Mario Praz, no livro *Literatura e artes visuais* traz uma extensa e detalhada pesquisa, delineando um vasto painel das escolas de literatura, pintura e arquitetura e das semelhanças estruturais entre e dentre estes sistemas artísticos, estabelecendo ainda relações nas diversas épocas e contextos sócio-culturais, chegando, de certo modo, a uma tipologia de temas.



emblemas fugitivos de sua expressão; examinar se não haveria alguma similitude entre esses emblemas, etc., eis o que resta fazer, e o que vos aconselho a acrescentar ao vosso *beaux-arts réduits à un même principe*. (PRAZ, 1970, p. 23).

A possibilidade de explorar as influências, trocas, correspondências entre as várias artes era evidenciada principalmente por artistas. Essas relações se davam entre literatura e artes plásticas, literatura e música e vice-versa, mas a partir das conquistas técnicas da fotografia, que afetou praticamente todas as artes, mesmo que recente historicamente, o cinema passou a ser bastante considerado na evolução das relações e no modo de produção das artes. Se o cinema apresentasse já uma história secular, veríamos mais claramente que ele não escapa das leis comuns das artes, pois como nos alerta Bazin, é jovem, a mais nova das artes. No entanto a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história, mas se mostram também como resultantes da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre elas pelas outras artes já evoluídas. Segundo ele “Talvez os últimos vinte anos do cinematógrafo contenham em sua história como cinco séculos em literatura: é pouco para uma arte, muito para nosso senso crítico”. (BAZIN, 1985, p. 84).

A adaptação apresenta-se como uma constante na história da arte, Malraux mostrou que o Renascimento pictorial devia sua origem à pintura gótica. Giotto pinta em relevo sob a influência direta da escultura arquitetural. Michelangelo recusa os recursos da cor a óleo também buscando a conveniência da pintura escultural, opondo-se a Raphael e Da Vinci que o viam buscar uma arte radicalmente autônoma. Já na Idade Média, os grandes temas cristãos são encontrados no teatro, na pintura, nos vitrais, etc. (BAZIN, 1985).

Pode-se pensar da adaptação como lugar comum na história literária até o século XVIII, quando a noção de plágio começava a aparecer. O conceito de arte pura, propriamente dita, não existe, visto que as diversas artes não evoluíram herméticas, fechadas no seu processo, mas também como forma de reagir uma sobre as outras. O polêmico em relação à adaptação no cinema é que diferentemente do usual e recorrente no ciclo evolutivo das artes, a adaptação, o empréstimo, a influência não se situam na origem,



eles não só se transformam em linguagem, mas na maioria das vezes literalmente pretendem o simulacro da outra linguagem, e aí o drama da *vulgarização* (BAZIN, 1985, p. 93) da adaptação.

No momento em que o cinema surge como linguagem, como expressão artística, vai alimentar-se da literatura como fonte de inspiração. Não que isso aconteça necessariamente, pois, sabe-se que grandes filmes se tornaram verdadeiras obras-primas, consideradas uma contribuição insubstituível ao patrimônio da arte. Roteiros originais como: *Encouraçado Potenkim* (1925) de Sergei Eisenstein, *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles, e *Scarface* (1983) de Brian De Palma são alguns exemplos. Mas na maioria das vezes o que de melhor o cinema contemporâneo produziu, deve-se a romancistas modernos, sobretudo em *Ladrões de Bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica, baseado no romance de Luigi Bartolini. Sem generalizações Bazin afirma que assim há garantia de trabalhos de qualidade no cinema.

Bazin (1985) apresenta elementos favoráveis à adaptação, um de ordem social e histórica e outro de ordem prática. O cinema teria conseguido no século XX reacender a popularidade da arte como nenhuma outra atividade artística conseguira na modernidade. Sobre a adaptação, não a vê como problema, pois parte do princípio de que “estilo se define pela fusão de forma” (BAZIN, 1985, p.148). Assim buscar a fidelidade é uma ilusão. Cabe ao cineasta encontrar os elementos cinematográficos equivalentes aos literários, pois se o filme é uma “tradução estética do romance para outra linguagem” (BAZIN, 1985, p.148), calcada na empatia do cineasta pela obra literária, há que respeitar-se o espírito do romance adaptado, a fidelidade ao autor, inventando e articulando apenas os elementos audiovisuais ao texto.

Para Xavier (2003) o catalisador dessa discussão é a questão da fidelidade; em que momento essas duas artes se tocam ou se repelem. Ser fiel à forma do romance é provavelmente ficar aquém deste por não alcançar a abstração da literatura, ou tentar ser fiel ao seu espírito e utilizar transposições e transformações adequadas a especificidade do cinema, como a mobilidade plástica, que o livro não atinge, e novamente traí-lo.

Brito aborda a questão da fidelidade através do comentário de Alain Garcia:



“A adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente a ‘transposição’ não trai nem um nem outro, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística.” (BRITO, 2006, p. 29).

Questiona ainda não só a concepção de fidelidade, mas o termo, já que etimologicamente a origem do termo adaptação parece remeter ou sugerir acomodação, adequação, o que de certa forma implica uma situação hierarquizante. Mas a redução desse assunto não é só semântica, cinema e literatura correm em direções opostas justamente por suas diferenças, especificidades. O óbvio é a distância semiótica entre essas duas linguagens, conseqüentemente, quem adapta só pode utilizar a obra literária como matéria-prima, considerando a natureza de cada arte.

O importante segundo Mítry é partir do princípio de que os “valores significados existem independentemente da expressão que os dá a ver entender” (BRITO, 2006, p.145). Objetivando exprimir exatamente a mesma coisa que o romancista, o adaptador deturpa a forma romanesca e na tentativa de respeitá-la se contenta em pôr em imagens um mundo já significado ao invés de criar suas próprias significações.

O romance, alerta Mítry, “é uma narrativa que se organiza em mundo, o filme um mundo que se organiza em narrativa” (*apud* BRITO, 2006, p.146), e deste fato diferenças estruturais óbvias dificultam esta, mas não impossibilitam essa interseção. Um exemplo de oposição básica é o uso do espaço e do tempo nas duas formas de arte, sendo no “romance conceitual e mediatizado, e no filme espetáculo presentificado, o espaço aparece sempre no primeiro como temporalizado, e o tempo, no cinema, sempre como espacializado” (BRITO, 2006, p.146). Isso porque a literatura é resultado da construção mental a partir da decodificação do discurso verbal, e no cinema a imagem concreta é um ponto de partida. O tempo é condição da narrativa, pois esta repousa justamente na representação da ação. Advém de um dum discurso construído num movimento sequencial, no qual os fatos estão articulados, de forma linear ou não. A diferença da literatura para o cinema é que na primeira as sequencias se fazem com palavras e no segundo com imagens.



Já alguns escritores se colocam em posições diferentes e bem radicais. Entre eles está Virginia Woolf que criticando enfaticamente a adaptação dirigida por Clarence Brown (1935) do romance *Anna Karenina* de Tolstói (1877) e como o signo icônico do cinema nunca estará a altura da riqueza de significação do signo verbal, condenando o cinema a ser defeituoso por sua natureza. Cabe lembrar que a linguagem cinematográfica é completamente diversa da literária e, como afirma Bazin, é errôneo apresentar a pretensa fidelidade da adaptação como uma sujeição, necessariamente negativa as leis estéticas alheias.

Não é porque a fotografia é sua matéria prima que a sétima arte está fadada a dialética das aparências e à psicologia do comportamento. Se é verdade que ela só pode apreender seu objeto exterior, há mil maneiras de agir sobre sua aparência para eliminar equívoco e fazer dela o signo de uma, e apenas uma, realidade exterior. (BAZIN, 1985, p. 90).

Justamente nas diferenças estruturais estéticas é que repousa a procura e a riqueza das equivalências entre as duas linguagens, ou na tradução de uma para a outra, por requerer uma maior invenção e imaginação no domínio da linguagem e do estilo da criação cinematográfica do cineasta, que almeja realmente a semelhança ou fidelidade proporcional da literatura à especificidade do cinema.

Mas esse tipo de reação literária, negativa às adaptações da literatura para o cinema não é regra, muito pelo contrário. Muitos escritores reconhecem que de certa maneira uma adaptação cinematográfica do seu livro virá não só como transcrição da obra para outra linguagem, mas como instauradora de novos significados. Justamente por se apresentar numa linguagem diferente talvez haja uma perpetuação maior de sua obra, já que vivemos numa época em que a imagem tem uma instância de poder consagrado.

### **Definindo o tempo na narrativa**

A imagem é para o cinema um ponto de partida, enquanto que, para a literatura é um ponto de chegada, justamente porque cada linguagem tem recursos de expressão específicos de cada uma delas. Assim a narrativa fílmica mostra para narrar, mas recorre necessariamente à decodificação de imagem em palavras. A narrativa literária narra para



mostrar e, ainda que não tenha como suporte a imagem visual, é produtora de representações que o leitor vê como os olhos da mente. Duas linguagens afins, com processos opostos; na aproximação delas, pela intencionalidade da adaptação, as diferenças são evidentes e devem ser trabalhadas pelo adaptador.

Normalmente um romance é quantitativamente maior que um filme, não apenas porque se gasta mais do que duas horas, média de tempo de uma projeção cinematográfica, para ler um livro, mas, principalmente porque a linguagem verbal é mais extensa, prolixa, analítica. O aspecto dissertativo desempenha o aprofundamento específico da linguagem literária não é equivalente à linguagem cinematográfica, icônica, imediata, no qual o espectador apreende mais pelos sentidos.

Toda narrativa está embasada na representação da ação. Envolve um enredo, ao longo de um tempo, portanto o tempo é a condição da narrativa que se confirma através da linearidade do discurso que compõe seu tempo com fatos normalmente, mas não necessariamente, em seqüências. É essa matéria de fatos que constitui o movimento da ação em todas as formas narrativas, sejam as literárias ou as visuais.

É consenso geral que o movimento da imagem, ou a imagem em movimento, por meio do cinema, revela de forma concreta a impossibilidade de separar tempo e espaço. Institui uma existência na qual estruturas narrativas e visuais relacionadas com o espaço e o tempo se articulam e lidam com o real, ou a ilusão e a representação deste. De fato no cinema o tempo é invisível. É preenchido com o espaço ocupado por uma seqüência de imagens visíveis, misturando o visível e o invisível, sintetizando o espaço percebido imagético com o tempo sentido ou imaginado. O visível e o invisível não se distinguem mais. Mostram que a noção de tempo apresentada no cinema é uma experiência perceptiva visual embasada na montagem da imagem-movimento que constitui a narrativa. Para Deleuze<sup>3</sup>, a própria montagem constituída como o todo é o ato principal do cinema, pois se o tempo é uma representação indireta, resultante da montagem que liga uma imagem-movimento a outra.

<sup>3</sup> O tema tempo foi amplamente desenvolvido por Deleuze nos seus estudos sobre cinema, a partir da filosofia de Bergson que propôs que o tempo passa a se apresentar como uma coexistência, não mais uma sucessão (1983; 2005).



O cinema mostra que a noção de tempo, diferentemente da literatura, é inseparável da experiência visual. Como um “olho mecânico”, com mobilidade quase ilimitada (alcançada por técnicas de montagem, colagem, justaposição), não está mais presa a um ponto de vista único.

Essa fundamental conquista do cinema (deslocar mecanicamente, através da câmera cinematográfica a percepção e o ponto vista não mais único, mas sim irrestrito, capaz de convergir de diversos focos) refletiu na narrativa moderna que já se deparava com um momento de transformação e amadurecimento no final do século XIX. Até então, as narrativas realista e naturalista eram baseadas nos efeitos corrosivos do tempo, ancoradas numa linguagem referencial, minuciosa, detalhista justamente para perpetuar aquele momento único, irrepitível, imprimindo e referindo-se “à temporalidade, como que acompanhando o ritmo dos ponteiros do relógio” (PELLEGRINI, 2003, p.20).

A narrativa moderna se transforma no início do século XX. Não importa mais a somatória dos momentos individuais da vida de cada um, mas o resultado da constante transformação de que se pode sofrer a qualquer instante. Percebe-se na escrita moderna as influências desses conceitos, principalmente em Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce.

Essas novas concepções de tempo, não por acaso, têm grandes afinidades com a linguagem cinematográfica. Na literatura, assim como no cinema, as noções de tempo adquirem uma nova formatação. Não é mais linear, contínua e irreversível; pode-se jogar, inverter, repetir, avançar ou retroceder na narrativa.

Deleuze defende uma idéia bastante clássica de montagem, precisamente porque seleciona e coordena os *momentos significativos*, a montagem tem a propriedade de “tornar o presente passado’, de transformar nosso presente instável e incerto em ‘um passado claro, estável e descritível’, em suma, de realizar o tempo” (DELEUZE, 2005, p. 49). Acredita na montagem, através da síntese e seleção de imagens, que são sempre presentes em virtude da natureza da imagem, mas representacionais de outros tempos, já que o tempo é dado como percepção.



Portanto a presença de um antes e um depois não poderá ser reduzida à representação. Passado e futuro precedem e são subsequentes à narrativa, pertencem a ela própria, ocupam um lugar no tempo mais que no espaço, que se traz exposto como representação desse tempo proposta na linguagem cinematográfica e refletida na linguagem literária. As artes se reportam. Até o século XIX a narrativa literária tinha uma proximidade com a pintura e a fotografia, imagem fixa, detalhista, minuciosa, um tempo longo de fruição. Já no século XX a concepção e apreensão da arte é outra; é o tempo do movimento, um outro tempo, que pode ser construído, manipulado e desenvolvido a partir das leis não mais estabelecidas pelo senso comum, mas pelo criador da obra de arte.

### **Pensando na construção do espaço na narrativa**

Já que o cinema traz uma nova concepção de tempo, traz, conseqüentemente uma mudança em relação ao espaço. Este perde sua condição estática, fixa, tornando-se dinâmico, pois se funde com a temporalidade. A autonomia que procede dessa relação de coerção espaço-temporal é produto de uma transformação gerada pelo cinema, a imagem-movimento e a própria concepção do homem a partir dessa nova postura que se apresenta.

Espaço e tempo estão indissociáveis e se pode perceber que o novo pensamento constituído a partir da técnica cinematográfica, no qual existe a possibilidade da subversão da ordem linear e cronológica da narrativa construída pela montagem, produziu transformações na forma de perceber o espaço representado.

A dinâmica do movimento das imagens, constituída na narrativa fílmica essencialmente pelo processo de montagem que determinou a articulação do todo, permite que se ganhe sentido a partir do tensionamento das imagens para ter acesso direto ao tempo, construindo a representação do espaço, de forma indissociável.

Historicamente a narrativa literária está fundada na linearidade do discurso, no estilo contínuo da linguagem verbal, com a influência significativa que a literatura sofreu a partir das novas concepções da narrativa cinematográfica, foi preciso criar estratégias e artifícios como recursos de composição e modos narrativos para dar conta dessa nova



forma de ser literária. Buscando a ilusão do simultâneo, a literatura tentou fazer com palavras o que o cinema faz com a imagem, numa tentativa de capturar e corporificar o tempo e o espaço, direcionar a representação desse tempo-espaço que se apresenta na literatura moderna, um vínculo inquestionável com o cinema.

Deleuze nos fala das novas concepções que devem ser encontradas pelo espaço e pelo tempo, na forma de configuração da mudança e do movimento que repercute em todas narrativas modernas. Na verdade agora se busca uma nova espacialização do tempo, em que o seu principal elemento é a simultaneidade, quase uma bidimensionalidade, tornada possível pelos recursos da montagem cinematográfica. Essa relação tempo-espaço definida a partir da câmera cinematográfica foi que possibilitou nas narrativas contemporâneas, inclusive nas literárias, realidades ficcionais plurais, de representações múltiplas. Incluem-se aí os fantásticos mundos possíveis, em tempo e espaço, dos escritores Jorge Luiz Borges e Ítalo Calvino que romperam com antigas convenções realistas da literatura circundaram novos universos e realidades espaço-temporais. Nota-se então a caracterização de uma suposta “bidimensionalidade” (PELLEGRINI, 2003, p.24), no qual esses mundos possíveis nos são colocados revertendo todas as ordens, numa transposição literária de colagens e montagens, num novo tipo de espaço presentificado.

Nos textos realistas e modernos, o espaço se organiza em torno de um sujeito que o percebe. Nos textos contemporâneos, isso não acontece necessariamente, pois o espaço pode ser construído e reconstruído simultaneamente. Esses textos envolvem diferentes possibilidades, como deslocamentos e justaposição geográficos ou territórios fantásticos. Além da integração ao tempo, o espaço pode ser associado aos personagens, do narrador com seus pontos de vista e seus olhares que recortam a realidade.

Nas narrativas realistas do século XIX a obsessão pelas minúcias era fruto ou influência das técnicas fotográficas ou pictóricas. A verossimilhança servia para enfatizar esse estado de representação artística estática, fixa, sujeita a um tempo possível para a total observação detalhista, minuciosa. A narrativa moderna rompe com essa imobilidade trazendo a impressão de movimento e descontinuidade, reflexo das novas técnicas cinematográficas. Até então a forma para dar vida ao espaço era a descrição, já utilizada



para mimetizar a pintura e a fotografia. A narrativa literária moderna e contemporânea, muitas vezes assume outra dimensão, utilizando recursos quase cinematográficos. Pode ser dispersa em fragmentos descritivos, descartando totalmente a representação detalhada e podendo atingir o plano muitas vezes de panorama interior. O narrador pode assumir o “olho da câmera” (PELEGRINI, 2003, p. 28), realizando *travelings*, aprofundamentos de luzes, campos e planos, num fluxo de ação que envolve tempo e espaço característicos da linguagem fílmica.

Pode-se pensar que essa nova dimensão espacial e temporal na narrativa moderna e contemporânea está também envolta numa espacialidade e temporalidade que Deleuze define como exterior e interior, justamente porque suas formas de representação estão tencionadas nesse plano.

Essa exterioridade e interioridade as quais as relações espaço-temporais estão relativizadas por Deleuze oferecem pela narrativa cinematográfica (e conseqüentemente esta oferece à literatura) uma suposta imparcialidade ou neutralidade no processo fisiológico da visão. A câmera cinematográfica, a princípio, pode captar realidades com a liberdade de interpretação da mente humana, ou seja, com uma perspectiva bem mais objetiva e livre da emoção humana. No entanto sabe-se que a câmera não é neutra nem imparcial, pois está a serviço daquele que a conduz:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (BENJAMIN, 1985, p. 94).

Essa suposta imparcialidade do olhar que é vista pelo cinema é equivocada, pois sempre há atrás desse olhar cinematográfico uma autoria que monta, recorta, extrai, direciona com a perícia técnica da lente. Organiza sua narrativa e influencia também a mesma postura na narrativa literária; em ambas, por meio da montagem, a orientação espaço-temporal é problematizada. O que é exterior e interior, aquilo que é visto e ao mesmo tempo dito; tanto pelo olho da lente do cineasta, quanto pela mente do escritor e, por conseguinte, do leitor.



### **Processando novas representações**

Observa-se que as mudanças na narrativa literária se deram a partir da incorporação de técnicas visuais e tecnológicas. Pode-se dizer que houve a construção de uma nova e crescente sofisticação nas técnicas de representações: monólogo interior, desarticulação do enredo, desaparecimento do narrador, fragmentação e descontinuidade que, paradoxalmente, repercutem numa simplificação da linguagem, aproximando a linguagem literária da objetividade da representação visual. Muitas vezes na literatura, o olho por traz da câmera é o do narrador e a mudança no estatuto deste, a partir da narrativa realista, é indicativa das mudanças que ocorreram em todos os níveis com o advento da modernidade.

As transformações na narrativa literária, influenciadas pelas linguagens visuais, principalmente, a cinematográfica, têm uma dimensão maior do que as até aqui citadas. É possível, por exemplo, também pensar sobre a objetividade da narrativa que sem a intervenção de um narrador caracteriza o realismo. Posteriormente houve o emprego da fragmentação, novo traço expressivo da modernidade. A quebra da cronologia, a união do tempo e dos planos de consciência e os deslocamentos do espaço baseados nas interpretações do real e do onírico constituíram novas estruturas narrativas.

Segundo Pellegrini a câmera, primeiro a fotográfica e depois a cinematográfica, desempenhou papel decisivo na ação do homem sobre a realidade, repercutindo em suas produções. A câmera fotográfica retirou o homem do centro focal, e a câmera cinematográfica demonstrou que esse centro não existia mais. Esse aspecto técnico foi determinante para o “subjetivismo impessoal” que era a base do narrador onisciente do século XIX e que deu lugar a um “subjetivismo pluripessoal” (PELLEGRINI, 2003, p. 30), propiciando o surgimento de uma voz ou diversas vozes envolvidas diretamente na narração. Uma nova noção de personagem, não mais como o pólo centralizador que resumia elementos característicos de um determinado grupo foi apresentada. Também há a ruptura do “herói problemático” que se transforma em um novo “anti-herói” (2003, p. 31),



passível de imperfeições, que percebe o mundo de outra forma, na sua complexidade, canalizando transformações desse mundo.

### **Considerações finais**

O que se vê é que, nas narrativas contemporâneas, o diálogo com as novas formas visuais, artísticas e tecnológicas é moldado à imagem e semelhança de um novo sujeito que se apresenta; o processo das relações sociais construídas numa nova realidade. É um novo momento da história, no qual as interferências dos meios de comunicação de massa são visíveis e as inter-relações artísticas não podem ser ignoradas nem no nível da produção nem no da recepção.

Esse exercício de movimentar-se entre as linguagens da produção, do olhar e da leitura se faz presente para o artista e para o espectador, leitor e fruidor. A partir de sua bagagem cultural, permite criar relações e correspondências que dialogam com todos os textos, literários ou não, que o precedem. Nessas produções e leituras, as linguagens e a apreensão destas também se cruzam e se reportam. O homem contemporâneo apresenta uma interação possível e procedente de leituras interdiscursivas, dialógicas, tornando mais abrangente a inter-relação que se estabelece nos diferentes níveis de leituras (sensorial, emocional e racional); conseqüentemente a fruição se faz na sua essência interdisciplinar. Ser contemporâneo ao seu tempo implica pensar e fruir a partir de como nesse tempo as suas produções e representações se apresentam; numa mobilidade que é na verdade, uma dinâmica de atualização e de fruição das formas de aquisição de conhecimentos que partem do literário e alcançam outras diversas formas de expressão, aqui o cinema como a escolhida para pensar esse diálogo.

Literatura é arte, cinema é arte, independentemente de suas trajetórias históricas e sociais, independentemente de suas naturezas e especificidades, sem questionamentos ou juízo de valor. Em ambas há mediocridades e verdadeiras obras primas, por isso são expressões concretas da condição humana. É importante pensar a partir desse complexo jogo de relações entre essas formas representativas do sentir, criar e fazer do homem. Não



importa se uma está consagrada e legitimada e outra ainda se constituindo e tendo que provar seu valor como arte; ou se uma está à altura da outra ou vai substituí-la. O que importa saber que “marcas deixarão entre si, na película viva das linguagens dos quadros, dos filmes, dos textos; mas sim saber se determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal continuarão a ter o mesmo sentido” (PELLEGRINI, 2003, p. 34).

### Referências bibliográficas

- BAZIN, André. *O que é o cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, primeira versão\* in *Obras Escolhidas Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. São Paulo, UNIMARCO, 2006.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/ e/ sobre cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cinema. L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003.
- PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1970.