

2

Linguagem e Narrativa – Os Perseguidores

Todo crítico, ai, é o triste final de algo que começou como sabor, como delícia de morder e mascar.

Julio Cortázar

Trataremos aqui do cinema e da literatura modernos em sua essência narrativa e o modo de construção do espaço-tempo, em seu âmbito de linguagem, abrangendo neste conceito também Cortázar enquanto tal. O aspecto moderno nos sugere o caótico e o fragmentário, zombando da coerência do próprio conjunto, mas deixando conexões seguras entre a parte e o todo, travando relações entre seus elementos estruturais, mantendo a tensão interna da obra, e ainda assim, garantindo uma eficácia estética. Com o moderno dá-se uma procura constante por novas formas de expressão, novos códigos e novas mensagens, numa espécie de “dissolução” dos gêneros clássicos, numa inventividade que rompe as fronteiras tradicionais. Tanto Cortázar quanto os diretores modernos aqui estudados criam universos ficcionais *porosos* e *abertos* a novas expansões, mas ao mesmo tempo coesos em seu interior, mesmo que uns se utilizem do moderno de maneira mais radical que outros.

A função do narrador nos contos de Julio Cortázar será fundamental na construção da narrativa para quem o adapta, pois é um narrador que propõe uma poética mágico-mítica de busca de participação do seu leitor, num processo que os roteirista/cineastas tentam reproduzir no meio cinematográfico, por caminhos diversos. Neste capítulo, apresentaremos alguns pontos fundamentais para uma maior compreensão da narrativa, narração e a figura do narrador moderno tanto no meio literário quanto cinematográfico. De acordo com Tania Pellegrini (2003) tratando-se do texto ficcional, seria a observação das modificações das noções de tempo e de espaço e a análise das questões sobre o espectador e o narrador, os elementos estruturantes básicos da forma narrativa. No que se refere à produção contemporânea há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diversos autores, que provavelmente se devem, entre outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo:

Essa multiplicidade [...] engloba desde a construção prolixa de personagens infinitamente díspares e planas, até a presença tradicionalmente marcante de heróis problemáticos em conflito com um mundo hostil; desde a perspectiva da pintura homogênea e realista de ambientes e atmosferas, até a refração de espaços múltiplos e simultâneos, *zonas* ou *territórios* antigeograficamente ilimitados, traduzindo a sensação do caos globalizado; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera pela memória, pelo sonho ou pelo desejo, até a experiência de um eterno presente, pontual e descontínuo, ‘esquizofrenicamente’ mensurado pelos tempos das novas mídias; desde a provalada *morte do sujeito* e o desaparecimento do narrador, até sua presença ainda soberana (PELLEGRINI: 2003, p. 16-17).

Podemos perceber então que, ao conviver no interior de um universo cultural colorido e cambiante, a narrativa vem sofrendo sensíveis mudanças. As profundas modificações realizadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema, alteraram as maneiras pelas olhamos e percebemos o mundo. E tratando-se do texto ficcional, a observação das transformações nas noções de tempo, espaço e do narrador, estes como estruturantes básicos da forma narrativa, nos ajudará a entender um pouco melhor como se dariam essas variações. Os meios artísticos não apenas tomaram de empréstimo elementos inerentes a outros campos, mas logo estabeleceram um rico intercâmbio com as diversas formas de expressão artística emprestando-lhes, inclusive, muitas de suas nuances técnicas. Por meio de recursos como o enquadramento, o *close-up* e a câmara lenta, tornou-se possível lançar um novo olhar sobre os objetos, vistos, em geral, até então, conforme sua utilidade e significados culturalmente adquiridos. Ao descobrir sua dinâmica capacidade de contar histórias, o cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajetória humana, de maneira especial romances e novelas, cujos enredos têm sustentado o sucesso de muitas produções perante o grande público. Notadamente a partir de sua adesão à narratividade, o cinema estreitou de forma intensa seu diálogo com a literatura, e o que antes poderia ser considerado dois campos distintos, passaram a ter muitos pontos em comum, conforme destaca Xavier:

Na sua organização geral, o espaço-tempo constituído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas essas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. [...] em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos

construída através de um processo de decomposição e de síntese de seus elementos componentes. (XAVIER: 2005, p. 32-33).

Com estas colocações Xavier (2005) traz à tona questões ligadas aos caminhos entre a representação e a narração que se deram a partir das aproximações entre a literatura e o cinema. O cinema, nessa perspectiva do autor, é uma arte narrativa que faz uso das imagens, mas isso não significa que apresente a realidade de forma mais elucidativa do que a literatura. A realidade que o cinema exhibe é uma impressão da realidade, pois o objeto que este revela, nunca será o objeto real, mas, uma determinada interpretação fornecida por ele. Dessa maneira, do mesmo modo que a literatura faz uso da narrativa para mostrar uma determinada realidade através das palavras, o cinema também a realiza, mediante as imagens. Podemos dizer que o elenco das tensões presentes incluem, essencialmente, as relações entre as palavras e as imagens, num processo que o cinema clássico tratou de domesticar com seu princípio de “transparência”⁴ e que o cinema moderno deixou expandir com a formação de “corpos heterogêneos, discursos opacos em que as bandas flutuam uma sobre a outra” (XAVIER: 2005, p. 178), numa espécie de “montagem vertical”, que produziria novos efeitos de sentido.

Segundo o crítico, o movimento que acabou por consolidar o cinema clássico teria bastante a ver com uma possibilidade de manter a atenção concentrada no encadeamento dramático, nas ações e reações, de modo a prender o espectador neste nível de experiência, tornando interessada de maneira seletiva a percepção das imagens, de modo a eliminar seus “excessos”⁵. No cinema clássico, os procedimentos e os olhares se subordinariam ao drama, num cinema “orientado para a personagem”⁶ que procuraria prender o olhar a motivos que teriam o drama como elemento central e impediriam que o espectador percebesse que “as folhas se movem” (ibid.). No cinema moderno, haveria um movimento de reposição de uma dimensão pouco ou nada explorada pelo clássico: renova-se a

⁴ Segundo Xavier (2005), não sem problemas.

⁵ Daí adviria a “afinidade do cinema clássico com o teatro de 1900 e o recalque, nele, daquela forma de relação da imagem cinematográfica com o espaço e o tempo que, segundo a tradição dos estetas, lhe seria mais própria” (XAVIER: 2005, p. 194).

⁶ De acordo com Xavier, expressão de David Bordwell.

atenção e pergunta-se “o que é o cinema?”. O central aqui é a ambigüidade do real, o lírico-poético e a imagem-tempo⁷.

Mas, clássicos ou modernos, cinema e literatura são construtores de enredo, e sem estabelecer a primazia de uma linguagem sobre a outra buscamos o ponto de convergência entre ambas: contar uma história. A narrativa, segundo David Bordwell (1996) pode ser abordada sob três aspectos: como uma *representação*, considerando o entorno da história, sua descrição da realidade e os seus significados mais amplos, como uma *estrutura*, numa forma específica de combinar as partes de um todo e como um *processo*, como a atividade de selecionar, organizar e apresentar o material da história de tal forma que se exerçam sobre o receptor efeitos específicos. Tal enfoque de aplicação é comum às narrativas fílmica e literária, no entanto será a partir dos diferentes procedimentos narrativos literários e fílmicos que a narratividade enquanto procedimento paradigmático é resgatada e ao mesmo tempo é traduzida em cada uma das narrativas.

A narratividade seria o elemento, que antes de estabelecer os limites entre o cinema e a literatura, é o que define a zona de liminaridade, isto é sob o regime de tudo o que vive sob fronteiras⁸ no espaço dialógico. A narratividade é caracterizada como fronteira entre os dois meios, a literatura e o cinema, a partir de seus elementos convencionais: personagens, espacialidade, sucessão dos eventos narrados e temporalidade. A narratividade, como ato de contar, cria a possibilidade de trânsito, daí a sua caracterização de fronteira. A narratividade é o eixo criador do espaço midiático que permite estabelecer o elo entre contar e ouvir. No ato de contar da literatura, o mundo contado é o mundo da personagem, que por sua vez é contado por um narrador que se utiliza de recursos textuais lingüísticos criadores, na literatura a imagem é construída com palavras. Já no cinema, os recursos sonoros, imagéticos e fílmicos contribuem para a construção de uma imagem que revela a sua realidade física. A imagem cinematográfica é construída no plano onde ocorrem simultaneamente os diálogos e o espaço-tempo da ação. Assim, no cinema, o mundo contado da personagem é realizado com os

⁷Para um maior aprofundamento destas questões, ver XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*, 2005.

⁸Entendemos aqui *fronteira* como designação de um todo que pode estabelecer contato, e não apenas de uma borda liminar, uma superfície liminar de contato. A liminaridade diz respeito à dinâmica do sistema que permite trânsito entre o externo e o interno.

meios do cinema, ou seja, esse contar, não reflete somente as leis gerais de qualquer narrativa, mas também os traços específicos, próprios da narração que se realiza com os meios do cinema: enquadramento, planos, movimentos de câmera, angulação, montagem e os elementos fílmicos não específicos, tais como a iluminação, os figurinos os cenários, etc.

A intenção de contar uma história a partir de uma outra já contada sempre proporcionará a criação de novas possibilidades de sentido, e esta questão será tratada mais aprofundadamente no próximo capítulo sobre adaptação. Assim, o que vai para a grande tela seria sempre um ponto de vista, ou outro olhar que transforma a narrativa escrita em narrativa audiovisual. Este novo ponto de vista desloca o sentido do original - da literatura - para outro, o da adaptação cinematográfica. A natureza do procedimento de adaptação não diz respeito apenas à relação que se estabelece entre a literatura e o cinema, mas do próprio procedimento do contar, isto é, a narratividade como eixo, uma vez que está presente tanto no modo literário de se contar uma história quanto no modo cinematográfico. O cinema e a literatura poderiam ser concebidos como um *dispositivo de representação*, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis. Um “mecanismo fílmico” que une narração e representação numa linguagem, e que se estrutura através de imagens, condicionando o olhar do espectador por meio da manipulação do tempo, jogando com seus desejos e seu imaginário.

A linguagem cinematográfica se desenvolve a partir do projeto, ainda que implícito, de contar histórias. Há a criação de estruturas narrativas que marcam uma relação com o tempo e o espaço. O fator básico para a evolução da linguagem foi o deslocamento da câmera, que deixa de ser fixa para explorar o espaço⁹. Além disso, a câmera não apenas se desloca pelo espaço como também o recorta: filma fragmentos amplos, pequenos ou detalhes. Desse modo, o ato de filmar pode ser visto como um ato de recortar o espaço em imagens, a partir de um determinado ângulo, com uma finalidade expressiva. Mas não se trata só do

⁹ Utilizando, quase que exclusivamente, dois tipos básicos de movimento: panorâmicas (a câmera não se desloca em relação ao chão) e *travellings* ou carrinhos (para frente/trás, laterais, acima/abaixo). Hoje em dia, a maioria dos movimentos de câmera é uma combinação desses dois tipos básicos de movimento, graças principalmente à leveza/mobilidade dos equipamentos modernos.

espaço, outro elemento manipulado pelo cinema é o tempo. O tempo científico - aquele que pode ser medido, cronometrado - torna-se diferente do tempo da percepção, do tempo psicológico. A câmera lenta em oposição à rápida, a interrupção ou a inversão do movimento, a contração e a dilatação do tempo (*flashback/flash-forward*) são mecanismos narrativos imagéticos que modificam nossa percepção do fluxo temporal. Portanto, se o *tempo* é a condição da narrativa, e, como coloca Pellegrini (2003), se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas — sejam as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, sejam as formas visuais, como o cinema e a televisão — estão direta ou indiretamente articuladas em seqüências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. Existiriam, assim, diferenças básicas na representação do tempo (e das demais categorias) nas narrativas modernas e contemporâneas, desde que sua percepção e representação estão mediadas, como sugerimos, pelos recursos tecnovisuais de cada época.

De acordo com Pellegrini (2003), já seria lugar-comum dizer que o movimento da imagem, ou a imagem em movimento, por meio do cinema, revelaria, de forma *concreta*, pela primeira vez, a inseparabilidade de tempo e espaço, mostrando a relatividade das duas categorias, o que exerceria enorme influência nos modos literários de narrar. De fato, no cinema, o tempo, seria preenchido com o espaço ocupado por uma seqüência de imagens visíveis, desse modo, ainda segundo a autora, o tempo condensaria o curso das coisas, pois conteria o *antes* que se prolongaria no *durante* e no *depois*, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas¹⁰. Desta maneira, os domínios do percebido (o espaço imagético) e o do sentido ou imaginado (o tempo), o visível e o invisível, não se distinguiriam mais, pois um não existiria sem o outro. Como coloca a autora, essa fundamental conquista do cinema, que se refletirá na narrativa moderna, através das técnicas da montagem e da colagem (justaposição), foi o ápice de um longo processo de amadurecimento anterior, de mudança do conceito de tempo e da experiência da realidade, em virtude das condições econômico-sociais e culturais específicas que se deram a partir do fim do século XIX.

¹⁰ Não mais capturado em um instante pontual, estático, como na fotografia.

Um dos desafios, ao se realizar uma adaptação fílmica de uma obra literária, é esta questão da temporalidade. Diferente do texto literário, que se apresenta sob forma de livro, podendo ter o número de páginas que se julgar necessário, o texto fílmico está inserido a uma engrenagem da indústria cinematográfica que estipula um tempo médio de exibição. No caso das adaptações dos textos de Julio Cortázar, os diretores e seus filmes aqui analisados tomaram diferentes rumos em relação a esta questão da temporalidade. Aqui apresentaremos resumidamente este conceito, mas voltaremos a ele no capítulo de análise fílmica. Em *Blow-up* (1966), Antonioni optou por concentrar o eixo narrativo na principal história do texto-fonte. A narrativa do filme inicia-se no presente com o fotógrafo Thomas, protagonista da história, no parque tirando as fotos que suscitarão as dúvidas em relação ao que realmente aconteceu. Já em *Weekend* (1967), de Godard, os acontecimentos não se articulam cronologicamente, resultando na desconstrução da narrativa cinematográfica e na decomposição do fluxo narrativo. Luciano Moura, com *Os moradores da rua Humboldt* (1992) trabalha com a mistura dos tempos passado/presente/tempo futuro, intercalando a narrativa clássica, no presente, com *flashbacks* e *flash-forwards* para narrar a história. A partir de então, a narrativa se desdobra em eixos paralelos, o do narrador que narra a história no presente e da história contada pela narração que se dá no passado e no futuro.

Outro ponto de grande importância a ser considerado, quando se analisa uma adaptação cinematográfica, é o espaço. No romance, a construção do espaço é baseada principalmente na descrição, às vezes minuciosa, dos objetos, situações, ações, reações ou comparações, de acordo com a visão do narrador – que pode inclusive ser um dos personagens – como afirma Gancho (2003, p. 23): “Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração.” Esteja então descrita ou diluída na narração, no cinema, a apresentação do espaço é feita inicialmente através do narrador, que, em geral, não necessariamente é uma voz, mas um *agente* que nos mostra o filme. E, como coloca Pellegrini (2003), as mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alterariam também o caráter e a função do *espaço*, o qual perderia sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo,

assumindo a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. Em certos casos, pode-se até dizer que o espaço no filme tem uma maior facilidade de ser *construído*, devido ao poder de síntese ou à plasticidade do cinema, que num só momento é capaz de apresentar ao espectador vários eventos, inclusive os vários elementos que compõem uma *mise-en-scène*¹¹.

Na relação com a literatura, a técnica cinematográfica e a dinâmica de suas imagens de celulóide em movimento invadem a técnica literária e suas palavras estáticas no papel. Há entre o desenvolvimento do romance — relacionado, sobretudo com a subversão da ordem cronológica da narrativa — e a conquista pelo cinema de uma linguagem própria (cortes, planos, angulações), numa convergência bastante acentuada. No entanto, a narrativa literária estaria, de maneira irremediável, presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só poderia representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Deste modo, como coloca Pellegrini, o que ela cria seria uma “série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear), destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com as imagens” (2003, p. 23). A espacialização do elemento temporal operada pelo cinema irá produzir profundas alterações nas formas de perceber o espaço e de representá-lo. A “espacialização do tempo” ou a “temporalização do espaço”, empreendidas pela câmera, permitem que nas narrativas modernas as realidades ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas plurais, incluindo “mundos possíveis” no tempo e no espaço — como fizeram, dentre outros, Cortázar. O tipo de representação da realidade destes escritores acomodaria vários mundos possíveis, fragmentos de diferentes ordens colocados lado a lado, os quais, aparentemente, nada teriam em comum, mas seria uma espécie de transposição literária da colagem e da montagem.

Nos textos modernos, como os de Julio Cortázar, o espaço é, ao mesmo tempo, construído e desconstruído através de uma série de estratégias que podem envolver desde a introdução de espaços estranhos no território familiar (como no fantástico de Cortázar), até a justaposição de espaços paralelos¹². De acordo com

¹¹ O cenário, as vestimentas, o mobiliário, a iluminação, as expressões e os movimentos dos atores etc., tudo isso compõe a *mise-en-scène*.

¹² Quer dizer, geograficamente não-contíguos.

Pellegrini (2003) a frequência, o ritmo, a ordem e a razão das mudanças espaciais garantiriam a unidade, o movimento e a veracidade do narrado, ao mesmo tempo que “tornam sensível o escoar do tempo, ritmando-o”¹³. Ainda segundo a autora, além de integrado ao tempo, o espaço associa-se, pois, em maior ou menor grau, as personagens e ao narrador, com seus pontos de vista, seu olhar, sua “câmera”, que enfoca e recorta a realidade. Em algumas das narrativas contemporâneas, como as de Cortázar, a linguagem atinge algumas vezes um ponto em que temos apenas uma seqüência de “tomadas” em série. Nada se descreve além da ação ou da continuidade delas; a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes*, *takes*, *shots*, num *estilo imagético* ligado à linguagem cinematográfica:

Bem que poderia chamar-se liberdade condicional. Toda vez que a zeladora lhe entregava um envelope, Luis reconhecia o minúsculo rosto familiar de José de San Martín e isso era suficiente para compreender que novamente seria preciso atravessar a ponte. San Martín, Rivadavia, mas esses nomes eram também imagens de ruas e coisas, Rivadavia nº 6.500, o casarão de Flores, mamãe, o café de San Martín esquina com Corrientes onde às vezes os amigos esperavam por ele, onde o marzipã tinha um leve gosto de óleo de rícino (CORTÁZAR: 2006, p. 10).

Podemos assim dizer que, pelo que apresentamos e discutimos ao longo desse tópico, que tanto o espaço *filmico* como o *literário* são perfeitamente suscetíveis de propiciar ao diretor/roteirista elementos que favorecem a expansão de suas fantasias. Tais espaços são igualmente importantes para a interação do público com o texto/filme ao fornecer aos apreciadores de uma obra, sejam eles leitores ou espectadores, elementos que podem levá-los a conjecturar sobre a ocorrência de determinados eventos, situações, comportamentos ideológicos ou comportamentos dos personagens, relacionando-os aos espaços em que estes se desenvolvem.

¹³ BOUMEUF, R. e OUELLET, R., apud PELLEGRINI, T., [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*, 2003, p. 25.

2.1

Narrativas ficcionais

O cinema, com pouco mais de cem anos de existência, é uma forma artística relativamente recente que surge como uma nova possibilidade de representação e construção do “real”, e, diferentemente da literatura, sua linguagem é marcada pelas imagens em movimento como forma de materializar a construção de um universo. De acordo com Jacques Aumont (2007), no texto literário distinguem-se três instâncias diferentes: a narrativa, a narração e a história. De grande utilidade para a análise do cinema narrativo, essas distinções exigiriam, contudo, algumas definições para esse determinado campo. A *narrativa* seria o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Mas, esse enunciado que, no romance, seria formado apenas pela língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música.

A narrativa fílmica, ainda segundo Aumont (2007), seria um enunciado que se apresenta como um discurso, pois implicaria, ao mesmo tempo, um enunciadador - ou pelo menos um foco de enunciação - e um leitor-espectador. Seus elementos estariam, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências. A primeira delas seria a “simples legibilidade” do filme, que exigiria que uma gramática¹⁴ seja mais ou menos respeitada, a fim de que o leitor-espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. Em seguida deve ser estabelecida uma coerência interna do conjunto da narrativa, ela mesma função de fatores muito diversos como o estilo adotado pelo diretor, tais como as leis do gênero no qual a narrativa vem inserir-se e a época histórica na qual ela é produzida. Finalmente, a ordem da narrativa e seu ritmo seriam estabelecidos em função de um encaminhamento de leitura imposto ao espectador-leitor, concebido também tendo em vista efeitos narrativos tais como o suspense, a surpresa, o apaziguamento temporário. Isso diz respeito tanto à organização das partes do filme (como o encadeamento de seqüências, a relação entre a trilha sonora e a trilha de imagem) quanto à direção.

¹⁴ De acordo com Aumont (2007), tratando-se aí de uma metáfora, pois ela não teria nada a ver com a gramática da língua.

Assim, não apenas o texto narrativo é um discurso, mas, além disso, é um *discurso fechado*, porque comportaria inevitavelmente um início e um fim. Esse fechamento da narrativa seria importante na medida em que, por um lado, desempenharia o papel de elemento organizador do texto, que é concebido em função de sua finitude, e, por outro, permitiria elaborar os sistemas textuais que a narrativa compreende. Podemos observar também que bastaria que um enunciado relatasse um acontecimento, um ato real ou fictício, para que entre na categoria da narrativa. Segundo Aumont a *narração* é o “ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia no qual ela toma lugar” (2007, p. 109). Refere-se às relações que existem entre o enunciado e a enunciação, tal como se revelam a leitura na narrativa: somente seriam analisáveis, portanto, em função dos traços deixados no texto narrativo.

A narração agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve. Como coloca o autor, essa definição implicaria pelo menos duas coisas: a narração colocaria em jogo funcionamentos (dos atos) e o quadro no qual eles acontecem (a situação). Nessa freqüente comparação entre as palavras da literatura e as imagens do cinema, entendemos que seria muito simplista a afirmativa categórica de que na linguagem literária há somente abstração e na cinematográfica há apenas o palpável. Esse raciocínio parte do princípio de que as palavras escritas têm maior poder de sugestão do que as imagens concretas, pois estas já estariam prontas em sua construção e síntese, não dando ao espectador o mesmo grau de imaginação que o texto escrito proporciona. Por outro lado, as imagens não se limitam apenas ao que está exposto na tela. Diante da imagem, o espectador pode apresentar uma visão particular e diferente daquilo que está modelado e estabilizado fisicamente no suporte.

O nosso entendimento é reforçado com o exemplo do conto de Julio Cortázar *As babas do diabo*. Por trás de um crime do qual nada se sabe nem saberá, a busca efetuada pelo fotógrafo levanta e problematiza as relações entre as imagens e as coisas, sejam elas fotografias ou filmes, propondo significados para seus fundamentos e perspectivas que muito os afastam das interpretações que as colocam como reproduções ou representações de um real pressuposto como íntegro e preexistente. A suposta verdade não é verdadeiramente visível, quando vemos uma imagem, ela nos fala diretamente, mas existe interpretação, nós

sempre construímos aquilo que vemos. A visão nasce em nossos olhos e em nossas mentes, mesmo que dependente de referências externas. Como coloca o crítico David Arrigucci Jr. (2003), Cortázar tem como tema recorrente em suas fábulas a *busca incessante*, e seus personagens perseguem, sem descanso, um objeto inalcançável, e por isso mesmo, *perseguidores*, assim como o é o próprio autor. Caracteriza os perseguidores uma oposição fundamental com relação ao mundo no qual lhes é dado viver, um mundo fragmentado e sem sentido. São rebeldes em face do que tomamos habitualmente por *realidade*. A narrativa do escritor argentino “se propõe a desmascarar essa aparência, transformando-se numa indagação metafísica, numa busca do ser, na ânsia do real absoluto [...]” (ARRIGUCCI, 2003, p. 23). Cortázar, em seu conto, parece expor esta complexa temática sobre o “real” numa busca constante por uma realidade. A narrativa de *As babas do diabo* começa questionando-se se a maneira de se contar uma história. Seu narrador, um aficionado que conta objetivamente a história que o comoveu, inicia seu relato questionando o próprio contar e questionando também o seu ponto de vista, através da confusão dos pronomes:

Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo (CORTÁZAR: 2006, p. 60).

A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou ainda, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca de sua própria essência, centrando-se sobre si mesma, a narrativa de uma busca se fazendo uma busca da narrativa. E ao tematizar esta busca essencial, tematiza-se a si própria. A partir desta questão sobre o “real” colocada por Cortázar, o filme *Blow-up* (1966), inspirado no conto e realizado por Michelangelo Antonioni, levanta a seguinte questão: o que de fato se vê quando se recorta uma fração da realidade, e se esta suposta limitação pode, ao mesmo, tempo, proporcionar uma expansão para uma realidade muito mais ampla. No filme, um fotógrafo, ao revelar algumas fotografias que ele havia feito em um parque e constatando a existência de um corpo por trás de uns arbustos, volta ao local, tentando confirmar

o que ele descobrira nas fotos. Mais tarde, quando novamente retorna ao local do crime, ele descobre que o cadáver desaparecera. Tal fato leva inevitavelmente o espectador a *imaginar* diversas possibilidades para explicar o ocorrido, numa espécie de “ausência de realidade” para além da imagem, representado pelo desaparecimento do cadáver e pela conseqüente impossibilidade de evidenciar sua existência efetiva, a não ser por uma fotografia na qual a presença do morto de confunde com uma mancha de luz. Trataremos desta questão no último capítulo de análise fílmica.

Por ora, o que nos interessa ao problematizar este tema é evidenciar que a arte cinematográfica dispõe fundamentalmente da câmera como elemento de mediação entre a realidade e o universo criado no filme. Mas dentro desse universo ficcional, surgem outros elementos importantes para a representação, como a montagem, que além de organizar a narrativa, determina a duração dos planos; a fotografia, que utiliza como recurso a representação através da luminosidade e procura dar maior expressividade plástica a uma cena; a cenografia, ou seja, os cenários que compõem um determinado espaço; e as personagens, que têm a função de representar as pessoas. Diante da imagem, o espectador pode apresentar uma visão particular e diferente daquilo que está modelado e estabilizado fisicamente. A narrativa ficcional vale-se da capacidade imaginativa, ou seja, da habilidade humana de construir representações de objetos que não existem no mundo “real” ou que não se fazem presentes materialmente. Neste sentido, os hábitos de ação consistem na continuidade entre os signos ficcionais e os signos da realidade, oportunizando ao espectador – inserido num contexto propício - o seu envolvimento na narrativa, a absorção de experiências não-familiares ao seu contexto. Trata-se de um simples acordo tácito entre o espectador e o contador de histórias e pode-se encarar a narrativa ficcional como uma “re-apresentação da realidade”.

Esse deslocamento da percepção possibilita ao ser humano a aquisição de novas idéias, novos valores, novos conceitos, portanto, novos signos; e favorece a projeção de um modo diferente de “estar-no-mundo”. Na tentativa de desvelar um mundo no qual a realidade não mostra, que a palavra não descreve, nasce a necessidade de se tratar do próprio ato de narrar. Linguagem de invenção e mistério da realidade são as duas dimensões do desafio que movem Cortázar, como coloca Davi Arrigucci Jr.:

O autor é um construtor hábil e caviloso, extremamente lúcido e lúdico com relação à própria obra. Joga com todas as possibilidades da linguagem, ao mesmo tempo que a ironiza, levando a crítica das suas insuficiências e falsidades até a beira do impasse. [...] Parodia ou incorpora modelos estrangeiros, muitas vezes integrando nos seus, textos alheios. Joga o tempo todo. Ilude nossa atenção com saídas humorísticas e ataca a própria literatura com carga demolidora e irracionalista, enraizada em certas poéticas de vanguarda (ARRIGUCCI: 2003, p.19-20).

Arrigucci (2003) explica que, desde uma primeira abordagem, ainda que se dê em um corte superficial, seria possível perceber a atitude característica do autor diante da estruturação do texto literário, seu modo peculiar de procurar constantemente por novas formas de expressão, de novos códigos e novas mensagens, que acaba por romper as fronteiras tradicionais, fundando um universo *poroso* e *aberto* a novas expansões, ao mesmo tempo em que uno e coeso internamente. Uma “literatura de invenção”, marcada em sua essência pela busca e experimentação contínua de novos rumos, numa motivação interna na busca retesa de sua linguagem em função de uma espécie de foco *transcendente*. Uma busca que vai além, que se apresenta nas várias camadas estruturais da obra e na organização destas camadas. A escrita de Cortázar nos parece como uma *aventura* no reino da imaginação, como um desejo constante de passagem para uma realidade inefável, a invenção como alvo permanente de sua construção literária.

Analizamos aqui como a obra de Cortázar desafia leitores e críticos, com cenas aparentemente banais que são rasgadas por um episódio insólito que altera a ordem estabelecida e expõe uma dimensão estranha do “real”. A fascinação perturbadora da obra de arte dentro da própria obra é um de seus temas e, para sua descrição, são utilizadas figuras geométricas e combinações de quadros, evidenciando seu caráter plástico e visual, numa combinação *hipertextual*. Através da construção da narrativa dentro da narrativa, é possível conhecer o próprio jogo ficcional. Esta busca de novos procedimentos e temas leva a obra e o leitor a uma nova experiência estética e a um constante questionamento de seus papéis e funções. Cortázar discute as questões de forma metaficcional quando constrói um texto que possui como tema a imbricação dos dois planos (ficcional e “real”) através da sobreposição de dois universos temporais e espaciais diferentes:

Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer. A perfeição sim, porque o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Contáx 1.1.2) e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela – a mulher loura – e as nuvens. Mas de bobo tenho apenas a sorte, e sei que se eu for embora, esta Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem. Então tenho que escrever. Algum de nós tem que escrever, se é isto que vai ser contado. Melhor que seja eu que estou morto, que estou menos comprometido do que o resto [...] (CORTÁZAR: 2006, p. 60).

Importante salientar, no tocante à narrativa, o narrador, pois uma de suas principais funções é gerar identificação com o leitor/espectador para que ele se interesse pela narrativa apresentada. O narrador sempre sabe de alguma coisa, pois ele só narra “aquilo que conhece” e a sua versão é dada pelo ponto de vista, pela maneira como nos conta e pelo conhecimento que ele possui da história. Ele conhece alguma história que se dispõe a nos contar, seja por tê-la vivido, estar vivendo ou por ter escutado de outra fonte. Ele tem informações e as repassa, mesmo que estas não sejam completas, como o narrador supostamente “morto” de Cortázar, ilustrado no trecho acima, que não revela nada mais além sobre sua suposta condição. E a maneira como ele decide contar a sua história, revelando ou escondendo suas informações, seja na literatura ou no cinema, é o que diferencia dos diversos narradores. Estas informações também podem ser diferentes ou não das que possuem público/leitor e os personagens. A literatura destaca dois tipos de narradores clássicos: o narrador em primeira (observador ou participante) e em terceira pessoa (parcialmente onisciente e dramático). À medida que o estudo da narrativa se desenvolve, a classificação da figura do narrador ganha importância e ele passa a ser definidos em maiores detalhes.

Robert Stam (2005) acrescenta que o narrador pode ser singular ou coletivo (um grupo narrador). Narradores *off-screen* podem ser anônimos ou conhecidos, vivos ou mortos¹⁵. Na vasta classificação dos narradores, eles também poderiam ser honestos ou mentirosos (em relação à história que contam), confiáveis ou não, e mesmo mudar seu ponto de vista durante a narrativa. Captar as nuances do narrador seria uma das dificuldades de uma adaptação, pelo menos, das que pretendem se manter mais próximas ao romance. Teóricos do cinema como Robert Stam consideram que a utilização de categorias literárias como

¹⁵ Como no caso de, por exemplo, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

primeira e terceira pessoa criam mais confusão do que esclarecimentos para se entender o narrador fílmico, pelas peculiaridades próprias do meio. Diferente da narração literária, no filme a narração poderia ser feita de forma oral (através do *voice-over* ou da fala dos personagens), escrita¹⁶ ou apenas na apresentação das imagens. Independentemente das diversas classificações, esta ainda é uma questão polêmica e em aberto nos estudos da narrativa cinematográfica. Neste estudo, preferimos nos referir aqui à terminologia da análise tradicional para literatura e cinema, entre primeira e terceira pessoa. O narrador do escritor Julio Cortázar é aquele que, em primeira pessoa, instiga o leitor, provoca curiosidade, é problemático e expressa a modernidade. E mais intrigante ele se torna quando além de narrador é também personagem, que revisitando o passado irá contar a sua história. Como coloca Arrigucci, a transformação do ponto de vista ou foco narrativo se faz no sentido da eliminação do autor ou do narrador-intermediário, suprimindo-se, assim, a distância entre o leitor/espectador e o mundo dos personagens:

Substitui-se o autor onisciente (muitas vezes intruso), posição genérica do narrador tradicional, por uma perspectiva interna, por um ângulo situado no próprio interior do mundo ficcional. Assim, a realidade passa a ser vista através do prisma dos próprios personagens (graças aos recursos do estilo indireto livre e do monólogo interior) ou do narrador que participa do mundo da ficção diretamente, transformando-se também em personagem (ARRIGUCCI: 2003, p. 118).

Esta modalidade de narrativa, dramática e imediata, coloca-nos, de certa maneira, já não diante de uma realidade refletida, mas de uma realidade *refratada*, filtrada por uma visão subjetiva e, desta maneira, fluida, oscilante, sem o respaldo do pacto de objetividade, de veracidade, que geralmente se estabelece entre o autor onisciente e o leitor/espectador. Este tipo de narrador irá desenvolver a narrativa, sobretudo, de acordo com o seu ponto de vista, o que raramente o torna um narrador “objetivo”, uma vez que sua versão dos fatos está sempre imbuída de um certo sentimentalismo com relação ao que é narrado. Na primeira pessoa, o narrador faz sempre um “recorte” da realidade e apresenta a sua visão de mundo.

¹⁶ Neste ensaio específico, Robert Stam (2005) desconsiderou a narração escrita no filme, embora ele mesmo tenha destacado em outros diferentes escritos a importância da escrita na obra de Godard, por exemplo.

Ele não pode reviver o passado, mas apenas apresentá-lo de acordo com suas memórias. Torna-se então um duplo personagem, do momento que passou e do momento em que conta suas reminiscências. De qualquer forma, será sempre um personagem, no momento em que se nomeia como narrador da história:

[...] se começar a caminhar a esmo pela cidade parece um escândalo quando se tem família e trabalho, há momentos em que torno a perguntar-me se já não seria época de voltar ao meu bairro preferido, de esquecer-me de meus afazeres (sou corretor da Bolsa) e, com um pouco de sorte, encontrar Josiane e ficar com ela até a manhã seguinte. [...] Ainda hoje me custa atravessar o Pasaje Güemes sem me enternecer ironicamente com a lembrança da adolescência à beira da queda; o antigo fascínio perdura, e por isso eu gostava de caminhar sem rumo determinado [...] (CORTÁZAR: 2007, p. 177-179).

A interiorização ou subjetivação do foco narrativo, como coloca Arrigucci, além de introduzir uma “poderosa carga de ambigüidade”, minando a base da objetividade épica, permite também que se dê uma convivência muito mais vasta entre os elementos imaginários e os dados documentais, já que o mundo se apresenta como “um fluxo contínuo, em que se torna impossível precisar as fronteiras do dualismo sujeito-objeto” (2003, p. 119). Cortázar escreve seus contos para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo. Poderíamos dizer que, tecnicamente, seus escritos seguem de perto uma espécie de doutrina poética, uma intenção de obter certo efeito, para o qual o autor inventará os acontecimentos, combinando-os de maneira que melhor o ajude a conseguir este efeito pré-concebido. Compreendeu que a eficácia de um conto, como coloca o próprio, depende da sua “*intensidade como acontecimento puro*”, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si “e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance ou de um conto ruim” (CORTÁZAR: 2004, p. 122), deveria ser radicalmente suprimido. E que cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para “a coisa que ocorre” e esta coisa que ocorre deveria ser só acontecimento e não algum tipo de pretexto para quaisquer generalizações, psicológicas, éticas ou didáticas.

Deixando de lado as narrativas secundárias e atentando-se aos relatos principais, podemos perceber que os relatos cortazarianos nascem de tendências peculiares, nas quais a imaginação e a fantasia criadoras trabalham sobre uma matéria primordial, o seu inconsciente. O narrador Cortázar se apresentará sob a

forma de sonhos, alucinações e idéias obsessivas, como a do narrador-morto, uma tendência *necrofílica*, como já citado anteriormente, por parte do narrador-personagem. As obsessões fundamentais que aparecem nos contos de Cortázar refletem-se umas nas outras, aparentemente contradizendo-se e dando a impressão de fantástico e imaginário. Cortázar cria – além dos conflitos de identidade que aparecem nos desdobramentos dos personagens, através dos sonhos, do espelho e das fantasias –narradores-personagens duplos, dúbios, que desenvolvem o seu dia-a-dia dos cotidianos das histórias assumindo papéis nos mais variados contextos sociais, mas ocultam a “realidade” da narrativa para si. O leitor nunca tem certeza de que se o que está sendo contado é o “acontecido” ou se é ponto de vista deste narrador-personagem em primeira pessoa.

Para a adaptação cinematográfica, na narrativa, a figura do narrador, que já é uma definição problemática, torna-se mais ainda difícil com o narrador em primeira pessoa. Existiria uma tendência a associar este tipo de narrador com a sua forma mais clara de aparição que se dá através da chamada *voice-over*. Neste tipo de situação, o narrador se apresenta e claramente manifesta a sua intenção de contar a história. Mas pensamos que a questão não é tão simples assim. O narrador em primeira pessoa no cinema não é análogo ao da expressão literária. O filme, mesmo quando narrado por uma *voice-over*, parece ter diversos narradores que se alternam na função de narrar. Outro tipo de narrador também se impõe, embora de mais rara aparição. É o narrador em primeira pessoa, que sem utilizar o recurso da *voice-over*, dirige-se diretamente à câmera e ao espectador para narrar sua história, como no exemplo de *Os moradores da rua Humboldt* (1992), que veremos adiante. Ele, porém, é, sobretudo, um “narrador-personagem”, não muito distante de outros congêneres que narram estórias para outros personagens. A figura do narrador é muitas vezes confundida com a pessoa do autor. Nos estudos literários esta questão já foi diversas vezes abordada, mas no cinema tal problemática ainda não foi totalmente esclarecida.

Como mencionado, a literatura e o cinema sempre desenvolveram uma relação permeada por uma porosidade que, ao longo dos anos, fez com que essas duas linguagens se permutassem cada vez mais. Em função disso, antes de desenvolvermos a análise fílmica propriamente dita, julgamos necessário levantar algumas questões sobre a linguagem cinematográfica, tais como, de que pontos de vista são apresentados os diferentes eventos e personagens? De que ângulo e com

que grau de detalhamento (tais como proximidade e distância) somos levados a observar determinada situação ou experiência? Em cada modalidade de arte, os recursos são diferentes, mas cineastas, diretores de teatro e romancistas teriam em comum o exercício de uma escolha que poderia ser descrita, em parte, nos mesmos termos. No que diz respeito à adaptação, nos deparamos com pontos factuais no que haveria de comum e no que poderia ser motivo de identidade ou de diferença entre romance e filme. Os exemplos anteriores já mostram que o problema do *ponto de vista* não se reduz ao ângulo a partir do qual se conta a história. Haveria muita coisa implicada aí: afinal, o narrador faz sua voz audível de modo escancarado ou se esconde? Intervém, explicita suas opiniões, ou deixa que o leitor/espectador faça as suas inferências a partir do modo como apresenta os fatos?

Essas são perguntas que estariam presentes, ao menos de modo implícito, no trabalho dos artistas que inventam as histórias, mas devem, antes de tudo, inventar uma forma de contá-las. A variedade dos métodos é enorme, como se pode ver pela variedade das questões, mas podemos destacar aqui uma delas, a que trata da distinção entre narradores que se escondem atrás do seu ofício de narrar e querem dar a impressão de que a história evolui por si mesma como se fosse autônomo, e narradores que são “intrusos” (para tomar uma expressão da crítica literária do início do século XX), que avançam suas opiniões, interpelam seu leitor/espectador, como fazem os narradores modernos como Julio Cortázar. Dito isto, analisaremos agora como se dá esta maneira moderna de se contar histórias.

2.2

Os cinemas da modernidade/disnarrativas

Como colocam Vanoye-Goliot-Été (2006), se nos referirmos a Gilles Deleuze e a seu livro *A imagem-tempo*, a modernidade cinematográfica encontraria suas origens na Europa do pós-guerra, com o neo-realismo italiano. Este cinema tratava fundamentalmente de desastres da guerra, numa ausência total de recursos financeiros, crises políticas e ideológicas, valorizando o cinema como forma de pensamento. A intriga, para este cinema, importava menos do que a descrição da sociedade e seu subdesenvolvimento econômico, desemprego, o

problema nos campos, a condição dos velhos, das mulheres, e das crianças. O real, como coloca Deleuze (2005) não era mais representado ou reproduzido, mas “visado” e, ao invés de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real ambíguo, a ser decifrado. O conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções produziram um “mais de realidade”, porque irromperia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação e assim relacioná-la com o pensamento, que, por sua vez, pouco a pouco, subordinaria a imagem à exigência de novos signos, que a levassem para além do movimento. Diante de tal cinema, o espectador capta o seu próprio olhar como o de um intruso, e sua indagação não se dirige mais ao que estaria por “de trás da porta”, mas a sua própria capacidade de sustentação do olhar diante do que vê (o horror, o prazer) na imagem que se desenrola.

De acordo com Deleuze, no cinema moderno, o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, nem superado: ele “se quebra por dentro” (2005, p. 55). Com isto o autor quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem, e os personagens, envolvidos em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenados à deambulação e a perambulação: “São puros videntes, que existem tão somente no intervalo do movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito” (ibid.). Estariam, então, entregues a algo considerado pelo autor como “intolerável”, sua própria cotidianidade. Neste momento é onde se daria a reversão, pois o movimento já não seria somente “aberrante”, mas a “aberração” valeria agora por si mesma e designaria o tempo como sua causa direta: “o tempo sai dos eixos [...] que lhe fixavam as condutas no mundo, mas também os movimentos do mundo” (ibid.). Já não seria mais o tempo dependente do movimento e sim o movimento “aberrante” dependente do tempo, então a relação *situação sensório-motora/imagem-direta do tempo* é substituída por uma relação não-localizável *situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta*. Com relação ao modelo clássico narrativo, o filme moderno caracterizava-se por narrativas mais frouxas, menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais algumas vezes abertos ou ambíguos; personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise, pouco dados à ação.

Os procedimentos visuais ou sonoros confundiam as fronteiras entre subjetividade (do personagem, do autor) e objetividade (do que é mostrado), com a inserção de sonhos, alucinações, fantasias e lembranças, tais como Fellini, Bergman e Carlos Saura. Havia também uma mistura de estilo documentário ou de reportagem com uma filmagem de ficção, estilo de Rohmer e Godard, e manipulações temporais que produzem no espectador efeitos de confusão entre presente, passado e tempo imaginário como em Resnais. Caracteriza-se também por uma forte presença das marcas estilísticas dos diretores, de sua visão sobre os personagens e sobre a história que conta: comentários narrativos (as vozes *off* em Truffaut), movimentos do aparelho, rupturas bruscas como em Godard, primeiros planos insistentes, longos planos fixos como em Bergman e por uma certa propensão a *reflexividade*, isto é, a falar de si mesmo (do cinema, dos filmes, da representação e das artes, das relações entre a imagem, o imaginário e o “real”, da criação). Há também um gosto pronunciado pelas citações diretas (filme no filme), ou indiretas (seqüências inspiradas em outras seqüências), e, em alguns cineastas, pelas pesquisas formais que exaltam o cinema por si mesmo, como em Vertov, Antonioni e Godard.

O cinema clássico narrativo, com suas regras de transparência e ilusionismo, privilegiou o primeiro tipo: a história deve correr sem interferências. E chamamos de naturalista esse efeito de *eclipsar* os meios de representação e dirigir o espectador para uma identificação “direta” com o mundo ficcional. Para muita gente tal opção quase se confunde com a natureza do cinema, como se os filmes não pudessem dar espaço para formas alternativas de narrar. Mas escritores modernos como Cortázar e cineastas como Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard e, também nesta análise, Luciano Moura, recusaram-se obstinadamente a exercer seu poder de criar uma narrativa ou um encanto dramático. Mesmo perfeitamente capazes de seduzir suas platéias, preferiram subverter e desbastar suas histórias. Como coloca Robert Stam, “desferem rudes golpes de desmistificação à suave continuidade do ilusionismo. Sua estratégia narrativa é a descontinuidade” (1981, p. 22). Enquanto a arte do cinema clássico procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista¹⁷ procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo. Em Cortázar as

¹⁷ O termo “antiilusionista” foi retirado de Robert Stam, em seu livro *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmitificação*, 1981.

narrativas se dão de maneira dispersa e circular, em *Weekend* (1967) os personagens voltam-se à platéia, em *Blow-up* (1966) ficamos à mercê de um narrador que não sabe se o que está vendo é o que acontece na realidade, em *Os moradores da rua Humboldt* (1992) utiliza-se o material outorgado por Cortázar das vivências cotidianas com o objetivo de mostrar o maravilhoso existente em uma realidade polifórmica e inapreensível, onde as coordenadas espaciais e temporais tradicionais parecem não serem necessárias para a compreensão do todo que se quer passar ao espectador. Valem-se da crítica da ficção, tanto do romance, quanto do teatro e do cinema, e da credulidade do leitor/espectador para realizarem suas próprias ficções.

Cortázar realiza uma espécie de crítica à ficção, pois, além de satirizar o romance, satiriza-se a si próprio enquanto escritor. Na condição de escritor moderno, questiona suas próprias premissas, revela suas próprias limitações e desenvolve uma aguda autocrítica. A arte de Cortázar procura, por todos os meios, demonstrar que é um *simulacro*. Constrói sobre a destruição de códigos literários e nos traz à consciência a multiplicidade de códigos e subcódigos que operam na prática literária, provocando uma colisão das linguagens e convenções, numa “Babel sancionada do texto do prazer” (BARTHES apud STAM, 1981, p. 29). Cortázar, Antonioni, Godard e Moura, enquanto contam histórias a seus leitores/espectadores, as minam, simultaneamente, a partir de seu próprio interior. O inimigo a ser vencido não seria a ficção, mas “sim o ilusionismo, não seriam as histórias e sim os sonhos alienados” (STAM, 1981, p. 30). Como coloca Robert Stam todo artista teria a opção de obscurecer ou revelar os códigos que lhes permitem criar ilusões. E usado de “maneira transparente”, o código da perspectiva, segundo o autor, produziria a ilusão de sua própria ausência, parecendo natural e inocente:

Embora o código seja ‘natural’, pois caracteriza as operações da retina humana, não há nada de necessário ou natural na sua incorporação à pintura ou ao cinema, nem na sua utilização ‘transparente’ por qualquer um dos dois. Da mesma forma, as histórias são um elemento constitutivo fundamental da vida humana. Portanto, são, de alguma maneira, ‘naturais’. O que não é natural é que alguns tipos de histórias sejam contadas sem nos chamar a atenção para os meios pelos quais são contadas (STAM: 1981, p. 47).

E, ainda, segundo Stam (1981), todo artista teria a opção de guardar os códigos como se fossem segredos ou também, iniciar o público em suas

operações. Teriam a opção de mistificar ou desmistificar, com o intuito de se criar ilusão: “A ideologia da transparência explora aquilo que o público não sabe” (STAM, 1981, p. 48). O cinema disnarrativo, ao contrário, iniciaria o público no ofício secreto da arte, esperando transformar os leitores/espectadores em colaboradores. De acordo com o autor, o cinema moderno não degradaria a arte para desmistificá-la, mas apenas para restaurar as suas funções críticas, pois, ao se desmistificar a arte, nos conscientizaríamos de seu meio, de seus códigos e do trabalho de seus significantes¹⁸. Poderíamos tratar aqui também da questão do gênero “auto-reflexivo”¹⁹ presente em Cortázar, Antonioni, Godard e Moura. De acordo com Stam (1981) a arte auto-reflexiva chamaria a atenção dos leitores/espectadores, de maneira provocante, para seus próprios artifícios.

Cortázar destrói conscientemente a ilusão criada por suas histórias quando, por exemplo, em *Continuidad de los parques*, constrói um texto que possui como tema a imbricação dos dois planos (ficcional e “real”) através da sobreposição de dois universos temporais e espaciais diferentes. O crítico David Arrigucci Jr. faz a seguinte colocação sobre o fato: “[...] a quebra irônica das molduras da ficção acaba por envolver diretamente o espaço do leitor, desequilibrando-o da sua cômoda posição de contemplador passivo, que se abandona à evasão ficcional” (2003, p. 175). Trata-se da história de um personagem que lê, para a surpresa do leitor, a história de seu próprio assassinato. Como nos identificamos, enquanto leitores, através do poderoso mecanismo de ilusão literária, com este personagem que também se dá como leitor, nos espelhando, portanto, o espaço da ficção, acabamos por receber com ele o baque final do desfecho do conto, quando o “assassino da narrativa dentro da narrativa penetra, de punhal na mão, pela porta aberta às costas da poltrona em que, comodamente instalado, o personagem-leitor se entregou à ficção” (ARRIGUCCI, 2003, p. 175).

¹⁸ De acordo com Robert Stam (1981), para Christian Metz, o que diferenciaria a maior parte dos filmes de ficção não seria a ausência do trabalho do significante e sim sua presença no modo de denegação. No filme de ficção, os significantes não trabalhariam para si próprios, ao contrário, estariam sempre ocupados em apagar suas próprias pistas para que se faça, em seguida, uma espécie de abertura para a transparência da história produzida. O filme, entretanto, pretenderia apenas ilustrá-los.

¹⁹ O termo, segundo Stam, tornou-se uma espécie de palavra-código para referir-se ao romance “que não corresponde à ‘estratégia documental de escritores como Defoe, nem à ficção rigidamente burguesa dos grandes realistas do século XIX, e nem mesmo ao realismo interior de escritores como Virginia Woolf ou Henry James (1981, p. 54).

Desta maneira a *passagem* cortazariana não somente estabelece um contato, desnorteante em si mesmo, entre os dois planos de ficção, o do personagem-leitor e o da trama que se lê, mas também abre porosamente para o mundo exterior do leitor do conto. No final da leitura, percebe-se que o enredo não é o tema do conto, mas sim as perguntas suscitadas pela sua estranheza. Cortázar reforça o artifício para melhor desmascará-lo, aliciando o leitor a se entregar à história para melhor *golpeá-lo* ao final. O tema acaba sendo o questionamento a respeito da própria natureza do texto e da leitura, através de uma construção que utiliza os próprios instrumentos para questioná-los. Quando então, elementos de um plano penetram no outro, a divisão preestabelecida entre ambos cai por terra e os papéis destes leitores ficam ameaçados:

Había empezado a leer la novela unos días antes [...]. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestion de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio [...]. Arrellanado en su sillón favorito [...] dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante [...]. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuído [...]. Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña [...]. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba [...]. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela²⁰ (CORTÁZAR: 1956, p.1).

Em relação à narrativa clássica e às estratégias retóricas do gênero auto-reflexivo, como neste exemplo de Cortázar, ambos compartilham de uma estratégia fundamental, lançando suspeitas sobre a principal premissa da narrativa ilusionista, a de um núcleo anedótico anterior. Segundo Robert Stam (1981) o ilusionismo insinuaria que as histórias existem antes mesmo de serem contadas, e que seus acontecimentos “transpiraram” de fato, podendo, desta maneira, ser

²⁰ “Tinha começado a ler o romance uns dias antes [...]. Esta noite, depois de escrever uma carta ao seu agente, e discutir com o mordomo uma questão de arrendamento, ele retornou ao livro na tranquilidade do estúdio [...]. Sentado em sua poltrona favorita [...] deixou que sua mão esquerda acarinhasse vez ou outra o veludo verde e começou a ler os capítulos finais. Primeiro veio a mulher, desconfiada, e agora chegou o amante [...]. O punhal é quente contra seu peito, e debaixo dele batia a tão esperada liberdade. Nada havia sido esquecido: álibis, acidentes e erros. A partir desse momento cada um tinha sua tarefa minuciosamente atribuída [...]. Sem olharem-se mais, rigidamente vinculados à tarefa que os esperava, separaram-se à porta da cabana. [...] O mordomo não estaria naquela hora, e não estava. [...] A porta do quarto, e então o punhal na mão, a luz das janelas, a parte superior das costas de uma poltrona veludo de verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance”. Tradução nossa.

pesquisados e verificados. Especulando sobre o que um determinado personagem poderia estar pensando em determinado momento, alimentar-se-ia a ilusão no leitor de que este personagem poderia existir verdadeiramente, numa vida “real”, fora do conto, sendo ele mais do que somente uma espécie de marionete de seu escritor.

Como coloca Stam (1981), em certos níveis, esta técnica poderia nos fazer lembrar a exploração do espaço *off-screen* do cinema, onde, a partir de fragmentos, a montagem cria nas mentes dos espectadores uma sensação ilusória de um *continuum*, como no caso de eventos recontados da vida de um personagem ficcional formam um *continuum* com eventos não recontados; como um cineasta que preenche o espaço da tela, o escritor insinuaria a existência de um substrato narrativo que se localizaria abaixo da superfície verbal da história. A narrativa realista clássica trabalha cuidadosamente a ilusão de seqüencialidade, tentando conseguir uma sensação de duração, de lapso, de acumulação e de continuidade de tempo. Os filmes de narrativa clássica, assim como os romances, delineiam as convenções da continuidade espaço-temporal e omitem os tempos mortos com elipses narrativas suavizadas por dissolvências e *fades*. O tempo do discurso compreende o tempo necessário para se ler um romance ou para se assistir a um filme. Então seria esta dualidade que se dá no esquema temporal, o tempo do narrado e o tempo da narração, o que torna possível as distorções convencionais da narrativa.

O escritor e o cineasta modernos gozam de total liberdade para alterar o ritmo de sua história segundo sua concepção geral. Eles podem se assim for sua vontade, variar a proporção entre o tempo referencial e o tempo discursivo ou textual. De acordo com Stam (1981) a expectativa convencional seria a de que o tempo discursivo seja proporcional à importância narrativa do evento que está sendo contado no livro, que se espera – em geral – seja um evento-chave ou aspectos-chave desse evento. Os cineastas modernos costumam criar histórias em que a relação entre o autor e o espectador é tão importante quanto a história em si. As estratégias narrativas de Godard, especialmente as de seus primeiros filmes, lembram as estratégias da tradição de Cervantes, Cortázar e Henry Fielding ²¹.

²¹ De acordo com Robert Stam (1981), Wayne Booth ressaltou a importância fundamental da relação retórica do escritor com o leitor em *Tom Jones*. Ao longo do texto, segundo o autor, o suposto narrador conversa com o suposto leitor cuja presença está inserida e assinalada no texto:

Band à Part (1964), por exemplo, segundo Stam (1981) é narrada em voz *off* pelo próprio Godard que, desta maneira, exerce um mesmo tipo de intervenção autoral que Cortázar costuma praticar e que, se fosse cineasta, poderia ter praticado em filme de sua autoria²². O narrador de *Band à part*, onisciente, diz aos seus espectadores com precisão o que pensam seus personagens e, na maioria das vezes, segundo Stam, “usa termos tão ternos e poéticos que parecem deslocados dentro daquela história de *gângsters* amadores”²³ (1981, p. 65). Em termos gerais, ainda de acordo com o autor, o filme trata de um contraponto irônico entre o imaginário dos personagens protagonistas, formado pelo cinema, e a realidade prosaica que os circundaria. Deleuze (2005) explicita esta noção de voz *off* como uma “expressão sonora do extracampo”, na medida em que a imagem é cortada do mundo exterior e o extracampo sofre uma mutação. Segundo o autor, assim que o cinema se tornou falado, o extracampo pareceu ter encontrado uma confirmação de seus dois aspectos: “por um lado os ruídos e as vozes podiam ter uma fonte exterior à imagem visual; por outro, uma voz ou uma música podiam apontar o todo mutável, atrás ou além da imagem visual” (DELEUZE, 2005, p. 217-218). Desta maneira, a noção de *off* tenderia a desaparecer em favor da diferença entre o que é visto e o que é ouvido, diferença esta constitutiva da imagem. Já não haveria extracampo, pois o exterior da imagem seria substituído pelo interstício entre os dois enquadramentos na imagem. Segundo Deleuze (2005), Godard tiraria disso todas as conseqüências quando declara que a mixagem não comportaria apenas uma distribuição apenas uma distribuição dos diferentes elementos sonoros, mas a delimitação de suas relações de suas diferentes relações com os elementos visuais. Desta maneira, os interstícios proliferariam por toda a parte, na imagem visual, na

“Se lernos, sem interrupção, todas as aparições gratuitas do narrador, e deixarmos de lado a história de Tom, vamos descobrir uma corrente de intimidade crescente entre o narrador e o leitor, uma corrente com uma espécie de trama própria e um desfecho à parte.”

²² Segundo Stam (1981) *Band à part* (1964) conta a história de três parisienses que brincam de bandidos como nos filmes e acabam por se tornar bandidos autênticos. Ao longo da história o narrador resume a trama constantemente, cita metáforas, destaca os moralismos, conta histórias dentro da história e promete futuros grandiosos. A certa altura oferece uma espécie de sinopse narrativa no meio do filme para os que chegaram atrasados possam ficar a parte da história, mas que, na verdade, se mostra impreciso e desorientador. Para Stam (1981) Godard parece querer repreender seu público por uma preocupação inútil com a estrutura da trama.

²³ Como por exemplo, de acordo com Stam (1981), enquanto o personagem Arthur se move interminavelmente pela tela, Godard diz em *off* que seu último pensamento voltara-se para Odile, e que ela lhe lembrava um pássaro lendário dos índios, que nunca pára de voar. Stam coloca que, e concordamos com ele, “somente um narrador auto-reflexivo poderia colocar uma comparação literária tão elaborada na mente de um arruaceiro moribundo” (1981, p. 65).

imagem sonora e entre as duas. Em Godard, a interação de duas imagens traçaria uma fronteira que não pertence a uma nem a outra.

A narrativa auto-reflexiva, desta maneira, parece desfilas sua própria não-plausibilidade através de coincidências digamos improváveis e pelo desprezo pelas explicações causais. O narrador de *As babas do diabo*, como já citado anteriormente, no início do conto, diz que “nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada”²⁴. Como coloca Stam (1981), dentro de uma causalidade ortodoxa clássica, os personagens jovens só poderiam morrer se tivessem sido dados como doentes ou ainda, tivessem sofrido algum acidente, estivessem praticando algum esporte radical ou estivessem na guerra. Mas nos parece que, para os autores auto-reflexivos, as narrativas sobre morte parecem estar perfeitamente adaptadas a uma espécie de ambiente lúdico, como os personagens de Godard que são eliminados, ora por conveniência, ora por uma espécie de brincadeira autoral. Em *Weekend* (1967), Roland é morto por jovens canibais revolucionários no meio da floresta e é devorado por sua amada Corinne, que se une ao grupo.

Os narradores auto-reflexivos também parecem ser incapazes de contar histórias de uma maneira ininterrupta e não conseguem contar uma história seguindo uma seqüência linear. Godard utiliza vários métodos de visão indireta livre, criando um método original que lhe permite fazer uma nova síntese, e assim se identificar com o cinema moderno. Segundo Deleuze, se procuramos a fórmula mais geral de série em Godard, chamaríamos de série qualquer sucessão de imagens “enquanto refletida num gênero” (2005, p. 221). De um a outro gênero, poderíamos passar por descontinuidades bruscas, ou por “gêneros intercalares” ou ainda por recorrência ou *feedback*. Ainda de acordo com o autor, esse estatuto reflexivo do gênero teria grandes conseqüências, tais como: “em vez de o gênero subsumir imagens que lhe pertencem por natureza, ele constitui o limite de imagens que não lhe pertencem, mas se refletem nele” (DELEUZE: 2005, p. 221-222), como na cena do bar em *Band à part* (1964), “passagem do gênero perambulação ao gênero balada” (ibid.). Como coloca Deleuze (2005), os gêneros reflexivos de Godard, nesse sentido, são como verdadeiras “categorias”, pelas

²⁴ CORTÁZAR, J., *As babas do diabo*. In AS ARMAS SECRETAS, 2006, p. 60.

quais passa o filme, e a mesa de montagem é concebida como *tábua*²⁵ das categorias. Já Cortázar parece destruir o suspense, desperdiçar seus desfechos e desenvolver futilidades. Costumam também inscrever seu leitor/espectador dentro de seu próprio espaço narrativo e retórico, no qual desempenham seu próprio ponto de vista e alertam seu público contra supostas armadilhas de leitura e interpretação. Cortázar escreve que durante a narração, se “fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha [...] seria a perfeição. Algum de nós tem que escrever se é isto que vai ser contado. Melhor que seja eu que estou morto [...]”²⁶. Estes narradores auto-reflexivos costumam quase sempre também solicitar a colaboração ativa do leitor/espectador, fazendo tudo ao seu alcance para manter a atenção de seu público ativa e tão ocupada quanto a sua própria:

De repente me pergunto por que tenho de contar isto, mas se a gente começa a se perguntar por que faz tudo que faz, se a gente se pergunta apenas por que aceita um convite para jantar (agora, passa uma pomba, e parece que um pardal) [...] o melhor é deixar os pudores de lado e contar, porque afinal ninguém se envergonha de respirar ou calçar sapatos. [...] Vamos contar devagar, já se verá o que acontece à medida que escrevo (CORTÁZAR: 2006, p. 60).

No moderno os personagens se expressam livremente no discurso-visão de seus autores e os autores, por sua vez, também se expressam livremente no discurso de seus personagens. E é nesta reflexão dos gêneros, anônimos ou personificados, que os autores modernos constituem-se de suas visões, dando à literatura e ao cinema tipos reflexivos intercessores através dos quais o suposto “eu” pode ser um outro, como um labirinto, um ziguezague, que reúne os autores, seus personagens e os leitores e espectadores numa espécie de roda-viva. Estes criadores modernos herdaram, observam, citam, parodiam, plagiam, desviam e integram as obras que precedem as suas. Alguns elementos fílmicos que se acreditavam ultrapassados foram por eles retomados²⁷, mas em diferentes contextos, formas e significações sendo, com isso, automaticamente renovadas, e cabe a nós analisar aqui as questões delas decorrerem. O moderno desenvolve desta maneira, novas relações com o pensamento. Voltaremos a estas questões aqui abordadas no capítulo último deste estudo. Por ora nos daremos continuidade

²⁵ Do francês *table*, “mesa” ou “tábua”.

²⁶ Ibid.

²⁷ Por exemplo, a utilização dos efeitos de máscara, de íris, freqüentes no cinema mudo, voltam à moda nos anos 60 através dos cineastas da *Nouvelle Vague* francesa.

ao trabalho voltando-nos à análise da adaptação cinematográfica e sua relação entre os textos-fontes e os filmes destes originados.