

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – DOUTORADO
LITERATURA COMPARADA

TÍTULO DA TESE:

**DO CONTO AO FILME:
A TRANSPOSIÇÃO DA NARRATIVA BREVE AO CINEMA
E SEUS MODOS DE TRANSFORMAÇÃO**

Tomás Enrique Creus

Orientador: Prof. Ubiratan Paiva de Oliveira

Porto Alegre

2006

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Guillermo Juan Creus e Susana Quinteros de Creus, que sempre me incentivaram neste trabalho e consideraram a educação como o valor mais importante.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira, não apenas pela excelente orientação como pela amizade.

Aos professores da banca de tese, Dr. Luiz Antônio Assis Brasil, Dra. Anelise Corseuil, Dra. Andréa do Roccio Souto, Dr. Carlos Gerbase, pela ótima contribuição.

Aos professores da banca de qualificação, Dra. Tânia Carvalhal e Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva, pelas utilíssimas sugestões que em muito contribuíram para que o trabalho seguisse na direção correta.

À professora Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, pela amizade e pelas indicações bibliográficas.

A todos aqueles amigos e colegas que de uma forma ou outra contribuíram para que este trabalho pudesse ser concluído.

RESUMO

O presente trabalho explora a questão da interdisciplinaridade e da transposição de obras literárias ao cinema a partir de uma perspectiva inovadora, procurando conjugar a teoria com a prática. Focalizando a adaptação da narrativa ficcional breve ao cinema e os modos em que esta ocorre, o estudo propõe em um primeiro momento uma investigação teórica sobre os conceitos da adaptação e a análise de alguns filmes baseados em narrativas literárias breves: *Um passeio no campo*, de Jean Renoir, baseado no conto homônimo de Maupassant; *O criado*, baseado na novela de Robin Maugham; e três versões de contos de Edgar Allan Poe, incluindo *Toby Dammit*, de Federico Fellini, inspirado pelo conto “Não aposte a cabeça com o Diabo”, e duas obras de Jan Svankmajer, *A queda da casa de Usher*, inspirado no conto de mesmo título, e *O poço, o pêndulo e a esperança*, baseado em “O poço e o pêndulo”. Posteriormente, realiza-se um estudo da obra contística de Anton Tchekov e a transformação de um de seus contos, “Um drama”, no filme “O roteiro”, seguido de uma análise comparativa do conto original e do filme realizado.

ABSTRACT

The present work explores the question of transpositions of literary works to the cinema from an innovative perspective, trying to combine theory and practice. Focusing on the adaptation of fictional short narratives to film and the ways in which it occurs, the study proposes in a first moment a theoretical investigation about the concepts of adaptation and the analysis of some films based on short literary narratives: Jean Renoir's *A Day in the Country*, inspired by Maupassant's homonymous short-story; *The Servant*, based on Robin Maugham's novella, and three transpositions of short-stories by Edgar Allan Poe, including *Toby Dammit*, by Federico Fellini, a version of the short story "Do not bet the Devil your head"; and two works by Jan Svankmajer, *The Fall of the House of Usher*, from the story of the same title, and *The Pit, the Pendulum and Hope*, from "The Pit and the Pendulum". Afterwards, the investigation focuses on the prose work of Anton Tchekhov, with the transformation of one of his short-stories, "A Drama", into the film "The Screenplay", followed by a comparative analysis of the original short-story and the resulting video.

INTRODUÇÃO	6
1. CINEMA VERSUS LITERATURA	15
1.1 Narrativa, cinema e literatura	15
1.2 “Linguagem” literária e “linguagem” cinematográfica	20
1.3 Sobre o tempo	29
1.4 Ponto de vista e voz narrativa	36
2. DA LITERATURA AO CINEMA	51
2.1 Brevíssima história da adaptação	51
2.2 O problema da “fidelidade”	57
2.3 Do livro ao roteiro e do roteiro ao filme	67
2.4 Outras artes: música e artes plásticas no contexto da adaptação	77
3. A NARRATIVA BREVE E SUA ADAPTAÇÃO	86
3.1. Sobre a transposição da narrativa breve	86
3.2 A Natureza indiferente: <i>Um dia no campo</i>	92
3.3 A imagem distorcida do espelho: <i>O criado</i>	113
3.4 Medo, loucura e morte: três versões de Poe	133
4. UMA ADAPTAÇÃO PRÁTICA	162
4.1 Lições das adaptações analisadas para a adaptação prevista	162
4.2 A escolha do texto: por que Tchekov?	170
4.3 Tchekov no cinema	178
4.4 “Um drama”: do conto ao filme	181
CONCLUSÃO	210
BIBLIOGRAFIA	222
FILMES CITADOS	240
ANEXO A: CONTO	252
ANEXO B: ROTEIRO	258
ANEXO C: O FILME	268

INTRODUÇÃO

A presente tese pretende explorar a questão da interdisciplinaridade e da transposição de obras literárias ao cinema a partir de uma perspectiva inovadora, procurando conjugar a teoria com a prática. Seu tema principal é a adaptação da narrativa ficcional breve ao cinema e os modos em que esta ocorre.

O trabalho pode ser dividido em três partes distintas: a primeira (Capítulos 1 e 2) é uma exploração teórica dos diferentes elementos da narrativa literária e da cinematográfica, bem como uma discussão do processo de adaptação ou transposição, isto é, a passagem de um texto literário ao formato audiovisual. A segunda parte (Capítulo 3) analisa de modo mais extenso algumas narrativas breves adaptadas ao formato cinematográfico e seus correspondentes filmicos. A terceira parte (Capítulo 4) centra-se na adaptação prática de um conto de Anton Tchekov, com a correspondente criação de um filme em vídeo dirigido pelo próprio autor da tese. Tanto o conto original quanto o vídeo são cuidadosamente analisados em uma leitura comparativa. A idéia desta terceira parte, de caráter eminentemente prático, é a de verificar de modo concreto o processo pelo qual uma narrativa breve pode ser passada do meio literário para o cinematográfico. Para isso, o conto “Um drama”, de Anton Tchekov, foi transformado primeiro em roteiro e depois em filme cinematográfico, seguindo-se uma reflexão sobre essa prática de adaptação realizada, à luz dos conceitos levantados na primeira e na segunda parte.

Não quisemos realizar um estudo que fosse demasiado amplo ou genérico, de modo que preferimos nos centrar na problemática da narrativa ficcional — e mais especificamente a narrativa breve — e o que ocorre com esta durante o processo de adaptação, ou seja, verificar de que modo a narrativa ficcional se transforma na passagem

do literário ao filmico, e, caso haja mudanças, quais são os elementos que se modificam e quais os que permanecem inalterados. De certa forma, pretendíamos responder, ou ao menos propormo-nos, algumas das seguintes questões:

a) No que diferem as linguagens da literatura e do cinema? Podemos classificá-las de fato como “linguagens” ou haveria um termo mais apto?

b) Em que consiste o processo de adaptação ou transposição?

c) Em que consiste o conceito de fidelidade? É possível que um filme seja completamente fiel à fonte literária na qual se baseou?

d) Quando se realiza uma adaptação, quais elementos da narrativa permanecem e quais se perdem? É possível realizar uma adaptação minimizando as perdas? Há textos mais facilmente adaptáveis ao cinema do que outros?

O marco teórico da pesquisa inicia pelo trabalho dos formalistas russos, resgatado e continuado por Tzvetan Todorov, e sua divisão da narrativa nos conceitos de “história” e “discurso”, a qual foi aproveitada ainda por outros autores aqui citados, como o estudioso da narratologia Seymour Chatman, que trabalhou assiduamente com uma leitura comparativa da ficção no cinema e na literatura. No nosso estudo aproveitamos a mesma divisão, bem como outros conceitos da análise estrutural da narrativa, para tentar explorar os modos em que o “discurso” é alterado ou recriado ao mudar-se o meio em que a “história” é narrada. Outro autor fundamental para nosso trabalho é o crítico André Bazin, que escreveu amplamente sobre cinema, inclusive sobre o processo de adaptação. Bazin é certamente uma das figuras mais importantes na teoria cinematográfica, sendo sua coleção de ensaios *O que é cinema? (Qu'est-ce que le cinéma?, 1950)* um marco fundamental no estudo do meio audiovisual. Estudos semiológicos, como o trabalho de Roland Barthes e especialmente de Christian Metz, o qual indagou a fundo os elementos básicos da chamada “linguagem cinematográfica”, também são fundamentais para a investigação. Em grau menor citamos a obra de importantes teóricos ou críticos como Gérard Genette, Georg Lukacs, Harold Bloom, Gilles Deleuze, David Bordwell e Louis Giannetti, estes dois últimos tendo estudado especificamente a estrutura da narrativa ficcional no cinema. Finalmente, como o projeto engloba também a realização de um roteiro e um vídeo, não podíamos deixar de citar em diversos momentos a ocasional obra crítica (ou, no caso desta não existir, entrevistas) de roteiristas e diretores de cinema

como Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini, Jean-Claude Carrière, Federico Fellini, Harold Pinter, David Mamet e Woody Allen.

Na primeira parte da tese estabelecemos alguns conceitos básicos da nossa pesquisa, investigando em especial a questão da narrativa ficcional e o modo como esta se apresenta no cinema e na literatura. No primeiro capítulo exploramos os diferentes modos em que cinema e literatura tratam as mesmas questões. De acordo com os autores citados, a narrativa ficcional, em qualquer forma de arte, pode ser definida como uma seqüência de eventos interligada através de relações de causa e efeito. Para narrar uma história, portanto, precisamos de eventos em sucessão, e para isso precisamos de uma clara representação da passagem do tempo. Tanto o cinema quanto a literatura podem fazer isso com grande eficiência, ainda que de modo diverso. Assim, a possibilidade da adaptação de uma história de um meio a outro ocorreria justamente devido às características da estrutura ficcional: para estes autores, a narrativa é uma estrutura profunda independente do seu meio.

Já a questão da comparação entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, ou mesmo se é possível utilizar o termo “linguagem” para designá-las, é um tema que ainda gera muita polêmica. O que se pode dizer é que cinema e literatura diferem enormemente nos seus instrumentos, não sendo possível encontrar equivalentes perfeitos para cada aspecto de um e outro meio. Ítalo Calvino, por exemplo, observa que a literatura não tem um efeito equivalente ao *close-up* no cinema, e o mesmo se poderia dizer de outros elementos, como o ângulo de visão ou movimentos de câmera. Para Christian Metz, cinema e literatura trabalham com categorias distintas: “A língua comporta palavras (e lexemas), a linguagem cinematográfica não contém nível semiótico algum que corresponda a isso. É uma linguagem sem léxico (sem vocabulário), se compreendemos por isto uma lista não infinita de elementos fixos”. (METZ, 2002, p.222)

Ainda no primeiro capítulo, observamos que uma das questões mais complexas no estudo das adaptações literárias se refere ao tempo, às diferentes concepções e modos em que ele é percebido no cinema e na literatura. Na literatura, a narração, através da variação de tempos verbais, permite indicar claramente se uma cena já aconteceu no passado, está acontecendo neste instante ou irá acontecer no futuro: as coordenadas temporais são claras e diretas. No cinema, talvez justamente por ele ser tão próximo à

experiência real que temos do mundo, a tendência é imaginar ou sentir que as cenas que vemos estão acontecendo no presente. Um filme não tem como conjugar uma ação no passado: o que vemos está sempre acontecendo nesse exato instante. Tanto que o espectador tem a tendência a acreditar que as cenas que assiste seguem uma ordem temporal cronológica, salvo se recebe alguma indicação em contrário. Por isso a convenção do *flashback*, que ao mostrar uma cena que ocorreu no passado, tende a dar um “sinal” ao espectador, seja mudando a tonalidade da imagem, seja com uma fusão, ou, como ocorre hoje, de modo extremamente sutil, bastando às vezes um *close* no rosto do personagem que recorda, ou a exibição de certo objeto que liga a cena presente com o passado, ou mesmo em alguns casos não dar qualquer aviso, brincando com a reação do espectador.

O significado da narração e do ponto de vista é uma outra grande divergência entre o cinema e a literatura. Enquanto na literatura sempre há um narrador, ainda que seja “neutro”, no cinema não há necessariamente alguém que conte a história. Mas a expressão "ponto de vista" em si é enganadora. Na literatura, não se refere necessariamente ao que o personagem vê, mas ao fato de que temos acesso principalmente à sua versão dos fatos; em outras palavras, ao pensamento e às emoções de um dado personagem que filtra tudo através de sua ótica pessoal. Tampouco o autor equivale ao narrador, como bem sabemos, e um livro narrado em primeira pessoa não necessariamente mostra mais a voz do autor do que um narrado na terceira pessoa. Barthes sugere que haveria apenas dois tipos de narração, um pessoal e um não-pessoal, e reflete que o cinema apenas raramente pode utilizar o sistema pessoal (ou seja, a câmera colocada na posição subjetiva do personagem). De fato, no cinema, embora exista um tipo de plano chamado justamente de “ponto de vista”, no qual a câmera toma o lugar do personagem e vemos exatamente o que ele estaria vendo, o recurso costuma ser usado com parcimônia, e não é o melhor modo de nos aproximar mais às suas emoções e pensamentos. A determinação sobre qual personagem é mais importante se dá quase sempre pela proximidade da câmera em relação a um deles, bem como pelo tempo que esta lhe dedica. Para muitos diretores, de fato, a escolha da posição de câmera não é aleatória, devendo levar em conta o argumento e o significado da cena como um todo: a escolha não deve basear-se na busca de modos “originais” de filmar, mas sim no

significado da cena e sua estrutura, pois o que verdadeiramente cria a narrativa no cinema é a montagem.

Discutimos ainda a voz em *off*, um recurso polêmico, já que seus efeitos não são equivalentes aos do narrador na literatura. Primeiro, por causa da dissociação entre a voz e a imagem do personagem: a voz é subjetiva, mas as imagens do ator, vistas desde o exterior, não. Segundo, porque, como vimos, o cinema é essencialmente percebido pelo espectador como ações ocorrendo no tempo presente, e uma voz em *off* é percebida como uma voz que narra fatos que já ocorreram. Talvez o efeito cinematográfico mais parecido à narrativa literária em primeira pessoa não seja a voz em *off*, mas sim quando o próprio personagem olha para a câmera e fala dirigindo-se diretamente ao espectador. O recurso, na verdade originário do teatro — os chamados "apartes", em que o personagem fala dirigindo-se ao espectador "sem ser ouvido" pelos outros — tem um uso talvez ainda mais interessante no cinema, pois cria uma cumplicidade maior com o espectador. No entanto, parece ter um uso limitado, funcionando apenas para certos tipos de personagens ou histórias.

O capítulo 2 já se dedica centralmente à questão da adaptação literária. Após um breve histórico que mostra o progressivo aumento do número e amplitude de temas e gêneros literários que foram transpostos para as telas, examinamos algumas dificuldades ou polêmicas que envolvem o processo de adaptação. A primeira delas é a própria análise equivocada que muitas vezes é feita da questão. Embora o intercâmbio entre diversas formas artísticas tenha sido uma constante da história da arte, a passagem de obras literárias ao cinema é muito mais discutida e criticada do que qualquer outro tipo de transposição. Em parte isso se dá por questões formais ou relativas à diferença entre a percepção do leitor e aquela do espectador: enquanto na literatura cada leitor imagina o personagem a seu modo, no cinema, ao ser interpretado por um ator, este se torna igual para todos. Ao ver no filme uma imagem diversa daquela que imaginavam ao ler o livro, muitas pessoas sofrem uma desilusão. Outra possível razão tem a ver com as próprias diferenças de público e de produção: o cinema, ao menos potencialmente, atinge um público-alvo muito maior, além de ter custos maiores. Isso de certa forma faz com que algumas decisões sejam resultado menos de opções estéticas do diretor do que de meras razões mercadológicas.

Provavelmente a principal polêmica entre os estudiosos da questão talvez seja definir o que se denomina “fidelidade”, ou seja, até que ponto um filme pode manter a mesma temática, ações, ritmo ou tom da obra literária, e de que modo isso pode ocorrer. Examinando algumas obras, observamos que a fidelidade não significa necessariamente manter sem modificações os eventos da narrativa, mas sim manter de alguma forma o “espírito” da obra original, mesmo que para isso seja necessário modificar cenas ou mesmo personagens. O que funciona na literatura nem sempre funciona no cinema, sendo necessário muitas vezes modificar a história original para obter um efeito melhor. O ideal da adaptação, parafraseando Harold Pinter, seria transmitir a mesma verdade através de meios diversos. Mas como identificar essa “verdade”?

Examinamos ainda nesse capítulo as diversas etapas de uma transposição. Pode-se dizer que a transformação de um livro em um filme tem (pelo menos) duas etapas básicas: a transformação do livro em roteiro e posteriormente a transformação do roteiro em filme. A criação do roteiro é vista por muitos diretores como uma tarefa intermediária e muitas vezes frustrante, mas de qualquer modo fundamental. Para Pasolini, o roteiro é “uma estrutura que quer ser outra estrutura” (PASOLINI, 2000, p.188). Isso porque, não sendo uma obra literária (já que sua finalidade não é a de ser lida, mas a de virar filme), tampouco é equivalente ao filme que ainda se fará, pois este é formado por imagens às quais o roteiro pode apenas aludir. Por isso o roteirista, em certo sentido, tem uma tarefa ingrata: é ele quem escreve a história do filme em si, mas quem é considerado autor é o diretor. Nas adaptações, se há algum outro mérito, vai para o autor do livro: o roteirista é muitas vezes visto como mero intermediário que criou o elo de ligação entre uma e outra obra.

Ao final do capítulo fazemos ainda algumas considerações sobre as outras artes, em especial as artes plásticas e a música, e observamos a sua influência no cinema no contexto das adaptações literárias. Estudamos as diversas referências e influências das artes plásticas no cinema e o modo como a fotografia de um filme pode remeter à pintura. Observamos ainda o uso diverso que pode ser feito da música em um filme, e de que modo ela pode ser utilizada em certos casos como citação ao próprio original literário.

No capítulo 3, correspondente à análise de vários contos e filmes baseados neles, iniciamos com uma discussão sobre as características específicas da narrativa breve e o

que isso implicaria no processo de transposição, e se haveria alguma diferença entre adaptar contos e romances ou narrativas mais longas em geral. Escolhemos alguns exemplos de adaptações, examinando tanto a obra literária quanto a cinematográfica, para observar melhor o modo em que as escolhas da transposição são feitas.

Um dia no campo, (*Partie de Campagne*, 1936), de Jean Renoir, primeiro filme a ser analisado, é uma versão de um conto homônimo de Guy de Maupassant. O relato do mestre do realismo poético conta a história de uma família e seu passeio nos arredores de Paris para um piquenique. Eles são abordados por dois rapazes que decidem seduzir a jovem filha do casal. Renoir mantém a mesma história básica, aumentando, contudo, o papel de alguns personagens e fazendo algumas citações a obras pictóricas, como veremos. Contudo, o mesmo clima de “realismo poético” se mantém, bem como a observação dos ciclos da natureza e da vida, que é até mesmo ampliada.

Já em *O criado* (*The Servant*, 1963) vemos que há grandes modificações entre o original literário e a versão cinematográfica. O material de origem, uma novela breve de Robin Maugham que conta o gradual processo de dominação de um homem pelo seu criado, é completamente revisto pelo roteirista Harold Pinter, que, entre outras decisões radicais, elimina o personagem-narrador, Richard, e cria um clima mais claustrofóbico. Já a ambigüidade sexual do original é mantida, se não ampliada, e temos uma história que parece se aproximar mais às preocupações do próprio Pinter do que às do romancista original (que por sinal, não gostou nem um pouco do filme). Ao roteiro preciso de Pinter soma-se uma brilhante direção de Joseph Losey que privilegia movimentações de câmera e o uso de imagens refletidas em espelhos, bem como a excepcional interpretação de Dirk Bogarde. Neste caso, uma narrativa literária cujo maior trunfo residia no personagem sinistro do criado, mas que não era particularmente interessante em termos de estilo, ganhou excepcional força no cinema através da feliz conjunção de um bom roteiro, direção e interpretações.

Concluindo o terceiro capítulo, analisamos três filmes diversos realizados a partir de contos de Edgar Allan Poe: um média-metragem de Federico Fellini e dois curtas-metragens do diretor tcheco Jan Svankmajer. Fellini pega um conto atípico de Poe, “Nunca aposte sua cabeça com o Diabo”, e o transforma em algo completamente diverso, o filme *Toby Dammit*, na verdade um episódio do filme *Histórias Extraordinárias* (*Tre*

passi nel delirio, 1968). O conto original é uma história satírica que pretendia silenciar os críticos que acusavam Poe de contar “histórias sem moral”. Ele, portanto, decide contar uma história “com moral” – ou seja, nunca aposte a sua cabeça com o Diabo. A trama, mínima, concerne um sujeito estranho chamado Toby Dammit, o qual costuma repetir freqüentemente a expressão “aposto a cabeça com o Diabo”, até que um senhor misterioso aparece e Toby Dammit literalmente perde a cabeça. Já o filme de Fellini, roteirizado por Bernardino Zapponi, mantém apenas a idéia básica do conto e muda o resto. Tudo acontece em 1968, ano da filmagem, em uma Roma que mais parece a ante-sala do Inferno, e o Diabo, em vez de um senhor de cartola, é representado como uma menina de ar inocente. Entretanto, apesar da liberdade da adaptação, o estilo rebuscado do filme de certo modo se aproxima do estilo floreado do próprio Poe, e, em uma análise detalhada, várias semelhanças estruturais entre ambas as narrativas podem ser observadas. Já os curtas-metragens de Jan Svankmajer, *A queda da casa de Usher* (*Zánik domu Usheru*, 1981) e *O poço, o pêndulo e a esperança* (*Kivadlo, jáma a nadeje*, 1983) ilustram os modos radicalmente diversos em que um diretor cinematográfico pode abordar dois contos de um mesmo autor literário, um deles utilizando a narração contínua e o movimento de objetos, o outro utilizando todo o tempo uma câmera subjetiva.

Finalmente, no capítulo 4, que consiste na adaptação prática de um conto de Anton Tchekov, começamos com uma introdução ao universo do autor russo, seu estilo, importância, temática e abordagem ao processo de criação literária, citando também alguns casos anteriores em que a obra do autor russo tenha sido levada ao cinema, como o filme *Olhos negros* (*Oci ciorne*, 1987), baseado no famoso conto “Dama com Cachorrinho”. Explicamos a divisão ocasionalmente feita por alguns autores sobre as duas diferentes etapas da obra do autor russo, uma inicial mais cômica e que dá mais importância às reviravoltas da trama, e uma posterior mais poética e menos interessada na história em si. O conto “Um drama”, escolhido para ser transformado por nós em roteiro e em filme, é de 1887 e pertence formalmente a esta primeira fase de caráter mais satírico. Estudamos ainda as próprias considerações de Tchekov — obtidas especialmente através de sua profícua correspondência — sobre a sua própria obra e suas crenças literárias, de modo a ter uma visão mais completa do contexto em que o conto foi gerado.

Segue-se a isso uma análise centrada no conto “Um drama” e a discussão da

criação do filme em todas as suas etapas. Nesta parte retomamos alguns dos conceitos estabelecidos nos dois primeiros capítulos e as análises estruturais realizadas no terceiro, de modo a verificar de que modo a adaptação prática reflete (ou mesmo contradiz) os pontos anteriormente mostrados. Efetuamos uma análise comparativa do conto original e do vídeo realizado, observando as mudanças feitas e explicando a razão de cada uma delas, de modo a compreender melhor o modo em que o processo de adaptação se realiza na prática e as maneiras diversas em que os dois meios abordam um mesmo material.

1. CINEMA VERSUS LITERATURA

1.1 Narrativa, cinema e literatura

São muitos os autores que ressaltam as diferenças entre o cinema e a literatura, eternas as discussões sobre o que inevitável e inexoravelmente separa uma arte da outra. Talvez menos seja dito sobre as semelhanças entre elas, sobre aquilo que as une e que, em última análise, proporciona a possibilidade da adaptação cinematográfica como tal.

O cinema e a literatura podem ser analisados como duas "linguagens" diferentes, entendendo-se a linguagem como um sistema de códigos que permite a transmissão de informação. O cinema é um sistema de códigos audiovisuais; a literatura, um sistema de códigos verbais baseado no alfabeto gráfico. Em outras palavras, a literatura registra eventos ou narra histórias através do uso de signos gráficos impressos (o alfabeto), o cinema registra eventos e narra histórias através de uma sucessão de imagens previamente capturadas pelo método fotográfico, bem como o uso de som, muitas vezes esquecido.

A clara diferença entre as duas linguagens e seus diferentes modos de percepção, entretanto, não deve nos cegar para o fato central de que ambos meios, como foi dito:

a) são formas de registro, isto é, permitem a gravação e reprodução de informação, seja em um livro (literatura) ou um filme (cinema);

b) narram histórias — ou melhor, devido à sua capacidade de representar causalidade, podem ser utilizados para tal fim. Como argumenta Keith Cohen:

A narrativa é a mais sólida ligação entre o romance e o cinema, a tendência mais difusa em ambas linguagens, verbal e visual. Tanto no romance como no cinema, grupos de sinais, sejam eles verbais ou visuais, são assimilados consecutivamente no tempo; e esta consecutividade dá

origem a uma estrutura relevante, o complexo diegético. Assim, ainda que no cinema o ato de contar histórias se realize em termos espaciais e no romance em termos temporais, a história, seja no cinema, seja no romance, se realiza ao longo de coordenadas imaginárias de espaço e tempo na mente do espectador ou do leitor. É nos termos deste espaço e tempo internos que eventos imaginários são recordados como se houvessem de fato ocorrido, e personagens narrativos não desaparecem. E é, sem dúvida, na base desta semelhança de produção diegética que nasce a perene tentação de adaptar o romance ao cinema. (COHEN *apud* CAMERINO, 2002, p.14)¹

A narrativa ficcional, em qualquer forma de arte, pode ser definida como uma seqüência de eventos interligada através de relações de causa e efeito. Em um clássico exemplo, E. M. Forster (FORSTER *apud* CHATMAN, 1981, p.111) observou que a frase “O rei morreu e depois a rainha morreu” não constitui uma história, mas um mero registro de fatos; já a frase “o rei morreu e depois a rainha morreu de tristeza” pode ser chamada de história, pois foi adicionado o elemento de causalidade, que liga os eventos, criando uma verdadeira seqüência em que cada fato traz em si a causa do fato posterior. Para narrar uma história, portanto, precisamos de eventos em sucessão, e para isso precisamos de uma clara representação da passagem do tempo.

Christian Metz é ainda mais específico e define a narrativa como um “discurso fechado que irrealiza uma seqüência temporal de acontecimentos” (METZ, 1972, p.42). Ou seja, tem um início e um fim, o que ao mesmo tempo lhe dá um caráter temporal, fixa os limites entre ela e o resto do mundo e a opõe ao mundo “real” (METZ, 1972, p.41) — para ele, mesmo as histórias baseadas em fatos reais se opõe à realidade, não por qualquer conceito elástico de “realidade”, mas simplesmente porque são uma construção: afinal, estamos conscientes de que as histórias não estão acontecendo “de verdade” no mesmo momento em que estão sendo contadas. Sempre há uma distância (temporal ou espacial) entre o fato e sua narração — daí o conceito de “irrealização”.

Tanto o cinema quanto a literatura podem fazer isso com grande eficiência, ainda

¹ Citação original em língua estrangeira, com tradução minha para o português. Para maior facilidade de leitura, todas as citações em outros idiomas foram traduzidas para o português: quando não foi localizada uma versão em português do texto, eu mesmo realizei a tradução. É o caso da maior parte das citações que aparecem mais adiante, embora algumas sejam de textos escritos originalmente em português ou previamente traduzidos por outros. Para maiores informações, consultar a bibliografia: os trechos de livros

que de modo diverso, como veremos mais adiante. De qualquer modo, é claro que cinema e literatura funcionam de modo similar no que se refere à estruturação de narrativas. Pode-se contar uma história com palavras ou com imagens, ou mesmo passar de uma para a outra: por exemplo, o cineasta pode pensar pela primeira vez no argumento do seu filme com uma série de imagens na sua mente; depois elas são transformadas em palavras (o roteiro), que viram novamente imagens (o filme), e quando alguém assiste ao filme e o conta para outra pessoa, as imagens viram novamente palavras... Jean-Claude Carrière conta que conheceu em Praga, durante o período comunista, um sujeito que assistia no exterior filmes proibidos pelo regime, memorizando-os. Quando voltava a Praga, os narrava cena a cena, plano a plano, para um seleto grupo de convidados. (CARRIÈRE, 1997, p.114)

De acordo com Seymour Chatman, a possibilidade da adaptação de uma história de um meio a outro ocorre justamente devido às características da estrutura ficcional:

A narrativa é uma estrutura profunda independente do seu meio. Em outras palavras, a narrativa é basicamente um tipo de organização textual, e essa organização, esse esquema, precisa ser fixado: seja em palavras, como em contos e novelas; em palavras faladas combinadas com movimentos de atores imitando personagens defronte a cenários que imitam lugares, como no teatro e no cinema; em desenhos, quadrinhos; em movimentos de dança, como balé narrativo e mímica; e até mesmo na música. (CHATMAN, 1981, p.117-118)

De fato, já Roland Barthes apontava para esse fenômeno quando observou a universalidade da narrativa, existente não só nas mais diversas formas de arte como nas mais variadas culturas, períodos históricos, classes sociais e grupos humanos, e se perguntou: “Como opor o romance à novela, o conto ao mito, o drama à tragédia (fez-se isto mil vezes), sem se referir a um modelo comum? Este modelo está implicado em todo discurso (*parole*) sobre a mais particular, a mais histórica das formas narrativas”. (BARTHES, 1971, p.20)

É por isso que uma mesma narrativa ficcional — digamos, “Chapeuzinho Vermelho” — pode ser contada em vários meios diversos ou transportada de um meio a

ou artigos com títulos em inglês ou outro idioma foram traduzidos por mim, enquanto os trechos de livros

outro, sem por isso perder as suas características básicas, que a identificam como a mesma história da menina que vai visitar a Vovó e encontra o Lobo Mau. Isso não quer dizer que seja a mesma coisa ler a história de “Chapeuzinho” em um livro e vê-la encenada em um filme ou peça teatral: a estrutura da história pode se manter igual, mas o modo como ela é contada é diverso. De fato, baseando-se nas teorias estruturalistas de Barthes e outros, bem como no trabalho dos chamados formalistas russos, Chatman distingue dois elementos básicos de uma narrativa, a história e o discurso:

Qualquer narrativa consta de duas partes: história (*histoire*), o conteúdo ou cadeia de eventos (ações, acontecimentos), mais o que poderia ser chamado de “existentes” (personagens, itens do ambiente); e um discurso (*discours*), ou seja, a expressão, o meio pelo qual o conteúdo é comunicado. Em termos mais simples, a história é o “o quê” em uma narrativa, e o discurso é o “como.” (CHATMAN, 1981, p.106-107)

Essa divisão foi na verdade iniciada no começo do século XX pelos chamados formalistas russos, como Tomachevski, que numa tentativa similar de identificação das estruturas narrativas, distinguiram entre a *fabula*, a história que nos é comunicada, “o que efetivamente ocorreu” (TOMACHEVSKI *apud* TODOROV, 1971, p.212), e *syuzhet*, o modo como os eventos da história são organizados para o leitor ou espectador, ou seja, “a maneira pela qual o leitor toma conhecimento disto” (TOMACHEVSKI *apud* TODOROV, 1971, p.212). Por exemplo, uma mesma história pode ser contada com os fatos em ordem cronológica ou através de *flashbacks*, na primeira ou na terceira pessoa, etc.). A partir da década de 1960, Tzvetan Todorov divulgou o esquecido trabalho destes estudiosos, e retomou seus conceitos nos seus estudos da narrativa, tornando-se assim um “elo vivo entre o formalismo russo e o estruturalismo francês” (PERRONE-MOISÉS, 1970, p.15). Ele afirma:

Ao nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por

exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Nesse nível, não são os acontecimentos relatados que contam mas a maneira pela qual o narrador nos faz conhecê-los. (TODOROV, 1971, p.211)

Toda a questão está em estabelecer até que ponto (e se) é possível realizar uma separação completa entre esses dois níveis narrativos, ou se, ao contrário, como argumentam muitos críticos de tal esquema, história e discurso são interdependentes e “É impossível e inútil separar a parte circunstancial de seu encadeamento composicional, pois trata sempre da mesma coisa: o conhecimento do fenômeno”. (CHKLOVSKI *apud* TODOROV, 1971, p.212)

Em *Narration in the Fiction Film*, David Bordwell analisa o cinema partindo justamente dos estudos dos formalistas russos. Porém, para Bordwell, tanto a *fabula* quanto o *syuzhet* são independentes do meio, pois a mesma arquitetura básica de uma narrativa (o *syuzhet*) pode ser repetida em uma novela, peça teatral ou filme. Ele distingue, entretanto, um terceiro elemento, o “estilo”; e este sim, sendo o resultado da aplicação de determinadas técnicas exclusivas a cada linguagem, depende do meio no qual a história é contada. (BORDWELL, 1986, p.50)

Seria possível argumentar que o cinema, enquanto arte visual, deve mais à pintura ou à fotografia do que à literatura. Porém, ao contrário da pintura ou da fotografia, imagens paradas por excelência, o cinema se baseia no movimento (ou, mais exatamente, na ilusão do movimento, provocada pela veloz projeção de imagens fixas, com vinte e quatro fotogramas a cada segundo) bem como na sucessão de cenas diversas organizadas de forma dramática (montagem). E, como já ensinavam Eisenstein e os teóricos da montagem soviética, mostrar uma imagem após outra imagem cria um terceiro significado. Para Christian Metz, a diferença entre a imagem fotográfica e aquela cinematográfica se encontra justamente aí: “Passar de uma imagem a duas imagens é passar da imagem à linguagem” (METZ, 1971, p.83). E, poder-se-ia acrescentar, é também passar da ilustração à narrativa.

Da mesma forma, o fato de que um romance seja escrito com palavras não quer dizer que ele não possa ser, de certo modo, também uma obra visual. Joseph Conrad

escreveu certa vez que todas as artes devem apelar aos sentidos, e que um bom narrador não deve apenas narrar, mas mostrar, fazer o leitor ver². Não é apenas uma figura de linguagem: ao lermos um livro, fazemos uma representação mental daquilo que é narrado. Imaginamos o personagem descrito, o ambiente em que ele se move, suas ações. De algum modo, vemos o personagem, ainda que ele possa não ter contornos definidos, ou seja, apenas uma idéia vaga baseada em imagens prévias acumuladas em nossa mente. O que o cinema faz é dar concretude a essa imagem mental, transformar o que na literatura é vago e diverso para cada leitor em uma imagem concreta, igual para todos (a imagem é única, mas é óbvio que os seus efeitos podem ser tão diferentes para cada espectador como um livro o é para cada leitor). Para transformar o imaginário em imagem, entretanto, o cinema emprega uma série de meios técnicos que o afastam da literatura, seja no seu modo de produção, seja no modo de recepção. E é aqui que começam as grandes diferenças entre os dois meios.

1.2 “Linguagem” literária e “linguagem” cinematográfica

No texto escrito, o alfabeto gráfico (letras) é usado para formar unidades de sentido (a palavra); diversas palavras formam uma frase, uma sequência de frases pode ser organizada na forma de uma narrativa com início, meio e fim. Da mesma forma, no cinema uma sequência de fotogramas se organiza em um plano, os planos em cenas, as

² “All art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses, if its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions. It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the color of painting, and to the magic suggestiveness of music--which is the art of arts. And it is only through complete, unswerving devotion to the perfect blending of form and substance; it is only through an unremitting never-discouraged care for the shape and ring of sentences that an approach can be made to plasticity, to color, and that the light of magic suggestiveness may be brought to play for an evanescent instant over the commonplace surface of words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage. The sincere endeavor to accomplish that creative task, to go as far on that road as his strength will carry him, to go undeterred by faltering, weariness or reproach, is the only valid justification for the worker in prose. And if his conscience is clear, his answer to those who in the fullness of a wisdom which looks for immediate profit, demand specifically to be edified, consoled, amused; who demand to be promptly improved, or encouraged, or frightened, or shocked, or charmed, must run thus:--My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel--it is, before all, to make you see. That--and no more, and it is everything.” (CONRAD, 2004, p.1)

cenar em seqüências, e assim por diante. É fácil, a partir disso, estabelecer uma falsa analogia entre os dois processos, i.e., fotograma = letra, plano = palavra, etc. Mas na realidade são processos muito diversos, que não permitem uma associação tão direta entre os seus códigos. Um plano não é equivalente a uma palavra, nem mesmo a uma frase: se tentarmos “traduzir” o conteúdo de um único plano (i.e. uma pessoa que caminha) em forma literária, talvez fôssemos forçados a usar diversas frases (uma para descrever o personagem, uma para descrever a forma em que caminha, uma para descrever o ambiente, etc.). Além disso, os elementos que dão sentido à imagem cinematográfica nem sempre possuem equivalentes na linguagem escrita. Como traduzir em palavras o ângulo de visão, por exemplo, em uma imagem que é enquadrada desde o alto? Como diz Pasolini, “não é arbitrário dizer que o cinema é fundado em um sistema de signos diverso daquele escrito-falado, ou seja que o cinema é uma outra língua. Mas não uma outra língua como o bantu é diferente do italiano” (PASOLINI, 2000, p.197). Estamos tratando, afinal, não apenas de diferentes signos, mas de um sistema significativo diverso.

Querendo comparar a linguagem cinematográfica com a linguagem verbal enquanto máquinas simbólicas (e portanto em especial a sua posição em relação a cada figura ou figuração), não é possível evitar de encontrar a cada passo o problema da palavra. (...) A língua comporta palavras (e lexemas), a linguagem cinematográfica não contém qualquer nível semiótico correspondente. É uma linguagem sem léxico (sem vocabulário) se entendemos com isso uma lista não infinita de elementos fixos. (METZ, 2002, p.222)

Italo Calvino, no seu ensaio “O Cinema e o Romance”, ressalta algumas diferenças entre a narrativa literária e a cinematográfica, explicando como ambas diferem em seus instrumentos e efeitos. Para Calvino, ainda que o cinema seja uma forma de contar histórias que deriva da mesma origem básica e necessidade humana que a literatura, opera de modo diverso. A simples distância da câmera ao objeto, por exemplo, é um efeito ao qual o texto escrito não tem acesso:

O close-up não tem equivalente numa narrativa construída com palavras. A literatura não tem método algum que lhe permita isolar um único detalhe vastamente ampliado para que um rosto repentinamente próximo

sublinhe um estado de ânimo, ou para ressaltar a importância de um detalhe em comparação com o resto. Como instrumento narrativo, a possibilidade de variar a distância entre a câmera e o objeto pode ser uma pequena coisa, mas causa uma notável diferença entre o cinema e a narrativa oral ou escrita, na qual a distância entre a linguagem e o objeto é sempre a mesma. Com a linguagem pode-se criar misteriosos efeitos para dar a impressão de distância, como por exemplo quando o Pequeno Polegar vê uma pequena luz longe, longe na distância, ou uma impressão de proximidade que transmite alienação e doença, como Roquentin olhando-se no espelho. Mas no cinema o tamanho da imagem não tem conotações afetivas mas uma função sintática - ou, mais exatamente, a função de marcar pontos “privilegiados” em uma sucessão de imagens. (Textos escritos poderiam utilizar somente diferentes tamanhos de letra, e a língua falada um aumento de volume.) Mas o *close-up* dá ao espectador um sentimento especial: quanto maior a imagem, mais ele se sente diretamente envolvido. (CALVINO, 1997, p.76)

Entretanto, se o cinema tem acesso a instrumentos outros que a literatura, isso não quer dizer que os seus elementos possam ser facilmente sistematizados na forma de uma linguagem, ainda que diversa da literária. Na década de 1970, Christian Metz iniciou uma leitura semiológica do cinema, tentando justamente analisá-lo como uma “linguagem”, isto é, como um sistema de significação baseado na repetição de certas convenções. De acordo com Metz, o “filme diz coisas que poderiam também ser expressas na linguagem das palavras; ainda que as diga de modo diferente. Existe uma razão para a possibilidade das adaptações” (METZ, 1971, p.44). Certamente a análise inovadora de Metz, hoje clássica, é extremamente útil e abriu novos caminhos no estudo do cinema como arte. No entanto, é preciso observar que a categorização do cinema como “linguagem” não é uma unanimidade nem resolve todos os problemas relativos à análise cinematográfica. Muitos elementos da chamada “linguagem cinematográfica”, afinal, são tão específicos que não podem ser expressos em qualquer outra linguagem: por exemplo, como vimos, a distância e o ângulo da câmera em relação ao objeto. Estes e outros elementos são apenas variáveis, exclusivas do meio filme, que o cineasta tem à sua disposição para modificar a percepção do objeto pelo espectador. Mas o seu significado não é fixo, muda de acordo com o contexto e o uso que faz delas cada cineasta:

Às vezes somos tentados a dar significados absolutos a ângulos, distâncias e outros aspectos da enquadramento. É tentador acreditar que uma

enquadratura desde um ângulo inferior ao sujeito automaticamente “diga” que o personagem é poderoso, e que uma enquadratura desde um ângulo superior o mostra como um derrotado. Analogias verbais são especialmente sedutoras: uma enquadratura inclinada parece dizer que “o mundo está fora do eixo”.

A análise do cinema como arte seria muito mais fácil se qualidades técnicas automaticamente possuíssem tais significados diretos e claros, mas filmes individuais nesse caso perderiam muito de sua riqueza. O fato é que a enquadratura não tem significados absolutos ou gerais. Em alguns filmes os ângulos e as distâncias conotam o significado mencionado acima, mas em outros filmes — provavelmente a maioria — não. Depender de tais fórmulas é esquecer que significado e efeito sempre partem do filme completo, da sua operação como um sistema. O contexto do filme determina a função da enquadratura, assim como determina a função da *mise-en-scène*, fotografia, e outras técnicas. (BORDWELL, THOMPSON, 1996, p.119)

É por isso que alguns teóricos criticam a categorização de Metz do cinema como uma “linguagem”, sem levar em conta a especificidade do meio cinematográfico. Para Sarah Cardwell, por exemplo, “Esta analogia faz uma comparação entre filme e literatura ao custo de diminuir a importância da base do cinema na fotografia e no som; pensar o filme como comparável à linguagem verbal é remover a justificativa para estudar a especificidade do meio filme, incluindo-a ao invés na ampla categoria de ‘linguagem / sistema de significação’” (CARDWELL, 2000, p.3). Já de acordo com Gilles Deleuze, o fato da imagem cinematográfica ser uma imagem em movimento impede a sua categorização como “signo”: uma imagem impressa de um objeto é uma representação, um “signo” de tal objeto. Mas, para Deleuze, no cinema o caso é diverso:

A origem da dificuldade está na assimilação da imagem cinematográfica por um enunciado. Este enunciado narrativo, portanto, age necessariamente por semelhança ou analogia, e, enquanto se utiliza de signos, estes são “signos analógicos”. A semiologia necessita portanto de uma dupla transformação, de uma parte a redução da imagem a um signo analógico pertencente a um enunciado, de outra a codificação destes signos para pôr a descoberto a estrutura relativa à linguagem (não analógica) referente a estes enunciados. Mas justamente, no momento em que se substitui um enunciado pela imagem, se atribui à imagem uma falsa aparência, é subtraído o próprio caráter aparente mais autêntico desta, o movimento. (...) A imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa capturada no movimento como função contínua. A imagem-movimento é a modulação do próprio objeto. (DELEUZE, 1990, p.39)

Outra dificuldade da análise do cinema como linguagem deriva do fato de que o significado de certos códigos muda conforme a percepção do espectador se "adapta" aos novos códigos e procedimentos. Se o cinema é uma linguagem, seu "alfabeto" muda com o tempo. Por exemplo: nas décadas de 1940 e 1950, para introduzir um *flashback*, normalmente era utilizada uma longa fusão, acompanhada da voz em eco do personagem, processo que deixava claro que o personagem estava "rememorando" uma cena do passado. Em *Quem é o infiel?* (*A Letter to Three Wives*, 1949), de Joseph L. Mankiewicz, a transição para o passado é introduzida exatamente dessa forma: um plano fixo da personagem, a voz em eco que "reverbera" em sua mente, e a fusão para outra cena, anos atrás. Hoje em dia, o espectador se habituou de tal forma à convenção do *flashback* que tal procedimento enfático é desnecessário, e até mesmo visto como anacrônico.

Outro exemplo de acomodamento da percepção é o *jump-cut*, literalmente "corte-pulo", um corte que interrompe bruscamente o fluxo narrativo do filme, passando repentinamente de uma cena para outra completamente diversa, ou do personagem em uma posição para outra bem diferente no mesmo quadro, dando a impressão de um salto na imagem. Tal tipo de montagem foi utilizado com grande eficácia a partir do final da década 1950 por Jean-Luc Godard e outros cineastas da chamada *Nouvelle Vague*. Na época um gesto revolucionário que quebrava as regras da montagem de continuidade largamente estabelecidas pelo cinema de Hollywood e confundia o espectador, hoje o recurso é usado mesmo nos filmes mais comerciais, bem como em centenas de videoclipes. O que aconteceu? Após o estranhamento inicial, o espectador simplesmente se acostumou com a técnica. O que era revolucionário virou clichê, "como o calendário cujas páginas voam para indicar a passagem do tempo, metonímia hoje ultrapassada mas que no início foi uma invenção, como todas as banalidades". (METZ, 2002, p.233)

Esse processo de auto-modificação, evidentemente, é contínuo, ocorre praticamente desde o início do cinema. Para entender um filme, primeiro é preciso aprender a sua linguagem, estar a par de suas convenções. O roteirista Jean-Claude Carrière conta a divertida história de uma tribo africana que não conhecia o cinema, à qual foi mostrado um documentário sobre certa doença transmitida por moscas que grassava na região. O filme mostrava vários *close-ups* da mosca transmissora da doença,

bem como sugestões sobre como prevenir o mal. Ao final do documentário, os nativos não pareciam ter compreendido a relação entre o que o filme mostrava e o seu dia-a-dia, e nem mesmo entendiam por qual motivo haviam sido obrigados a assisti-lo. Os médicos, perplexos, observaram que a doença transmitida pelas moscas era muito comum ali. “Sim, mas não de moscas tão grandes”, responderam eles (CARRIÈRE, 1997, p.43-44). Ou seja, a própria convenção do *close-up*, à qual nós estamos tão habituados, não era compreendida por uma tribo que não tivera contato anterior com o audiovisual.

Metz já se referia a essa contínua modificação da linguagem cinematográfica quando escreveu que:

O estilo individual de cineastas (ou ao menos alguns deles) e suas inovações influenciam enormemente e rapidamente a evolução do cinema, assim como a contribuição pessoal de certos escritores modifica a história da literatura, ainda que não da linguagem em si mesma — a sua resistência devendo-se ao fato de ser usada e modelada, ao mesmo tempo, por toda a população falante. Pode-se dizer, assim, em termos barthesianos, que o cinema tem mais pontos em comum com uma “escrita” do que com uma “linguagem”. O cinema foi criado por cineastas, não pela população em geral, assim como a literatura foi criada por escritores. (METZ, 1971, p.28)

Evidentemente, como Metz aponta, tal modificação da linguagem não é exclusiva do cinema, mas de todas as artes. Também na literatura o romper de certas convenções, e a substituição de alguns procedimentos por outros mais novos é natural. Por exemplo, o monólogo interior, entendido como uma série de frases sem pontuação que indicam o fluxo de consciência do personagem, foi uma criação literária que anteriormente não existia e que levou seu tempo para ser entendida e aceita. A diferença talvez resida no fato de que, no cinema, não é apenas a invenção dos autores que modifica a linguagem, mas a própria evolução da tecnologia. Foi a criação de luzes e lentes mais potentes, bem como de uma película mais sensível, que permitiu que um filme como *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), baseado no então revolucionário conceito de ação em profundidade de campo, pudesse ser realizado³. Na década de 1970, a invenção da *steadicam*⁴ permitiu

³ Gregg Toland, diretor de fotografia de *Cidadão Kane*, já havia feito vários experimentos com a profundidade de campo nos anos 30, especialmente nos filmes de William Wyler; mas foi em *Cidadão Kane* que, sob a direção de Orson Welles, ele fez o uso mais extensivo e brilhante da chamada “*deep-focus*”

a realização de movimentos de câmera fluidos antes impensáveis. Orson Welles (um dos pioneiros da profundidade de campo) e Stanley Kubrick (um dos pioneiros do uso da *steadicam*) foram diretores que utilizaram tecnologia recente para inventar novas formas de filmar uma cena, mas não teriam chegado lá se os meios técnicos (e técnicos brilhantes como Gregg Toland ou o Garret Brown) não tivessem tornado tal façanha possível.

Cabe ainda observar que o cinema não é apenas “imagem”, mas utiliza também uma série de recursos sonoros (ainda que a importância destes seja muitas vezes menosprezada), através dos quais a própria palavra pode estar presente, seja através de diálogos entre os personagens em cena, seja através de uma voz em *off* ou *voice-over*⁵. Se o uso da palavra no cinema, por óbvias razões, requer uma síntese maior do que na literatura, ela não é por isso menos importante; Pasolini chega a dizer que a palavra e a imagem no cinema são uma coisa única, assim como o raio e o trovão são parte do mesmo fenômeno atmosférico (PASOLINI, 2002, p.266). Quando da invenção do cinema sonoro, alguns cineastas e críticos elogiavam a capacidade do cinema mudo de “contar sem palavras”, considerando de certa forma o cinema sonoro como uma forma de decadência, resultando numa perda da identidade ou originalidade do cinema que o

photography”, que consiste em manter simultaneamente em foco tanto os elementos próximos quanto aqueles mais distantes.

⁴ A *steadicam* (do inglês *steady*, estável), aparelho portátil baseado no uso de contrapesos, foi inventada pelo operador de câmera Garreth Brown. *Rocky, o lutador* (*Rocky*, 1976) foi um dos primeiros filmes comerciais a utilizá-la. Kubrick, no entanto, foi o primeiro diretor a utilizar o sistema de modo extensivo e verdadeiramente inovador. Segundo conta o próprio Brown: “In 1974 Stanley Kubrick received a print of the 35mm demonstration film shot with the original prototype of what would later be called the “Steadicam”. Kubrick’s telexed response is reprinted below: DEAR ED, DEMO REEL ON HAND HELD MYSTERY STABILIZER WAS SPECTACULAR AND YOU CAN COUNT ON ME AS A CUSTOMER. IT SHOULD REVOLUTIONIZE THE WAY FILMS ARE SHOT. (...) To date it cannot be said with complete conviction that the Steadicam has revolutionized the way films are shot. (...) However, it certainly had a considerable effect on the way *The Shining* was shot. (...) Kubrick wasn’t just talking of stunt shots and staircases. He would use the Steadicam as it was intended to be used - as a tool which can help get the lens where it’s wanted in space and time without the classic limitations of the dolly and crane.” (BROWN, 1980, p.18)

⁵ Alguns críticos diferenciam os dois termos, observando que o termo “voz em *off*” se refere literalmente a uma voz fora de quadro (*off* significa “fora” em inglês), ou seja, de algum personagem do filme cuja imagem não vemos no momento, mas que não é necessariamente uma narração, podendo ser simplesmente um trecho de diálogo coberto por outras imagens que não a do personagem movendo os lábios; é portanto uma voz diegética, enquanto a voz *over* (do inglês “*voice-over*”, literalmente voz sobreposta) seria sempre a voz de um narrador, uma voz externa aos personagens, não-diegética, como por exemplo a que se usa comumente nos documentários. Aqui, para maior simplicidade, utilizaremos sempre e indistintamente o termo voz em *off* para referirmo-nos a ambas instâncias.

obrigava a manter maior dependência em relação à literatura ao utilizar uma linguagem não-visual. Bazin refutou este argumento, acreditando que o som era apenas mais um passo do cinema rumo a uma representação mais realista do mundo:

Se cessamos de considerar a montagem e a composição plástica como a própria essência da linguagem cinematográfica, a aparição do som não representa mais a linha de fratura estética que divide dois aspectos radicalmente diversos da sétima arte. Pareceria que devido à trilha sonora um certo cinema morresse; mas não era de fato “o cinema”, em outra parte estava a verdadeira superfície de evolução; esta continuava, e continuava sem interrupção, a atravessar trinta e cinco anos de história da linguagem cinematográfica. (BAZIN, 1999, p.80)

A verdade é que o som — e os cineastas logo se deram conta disso — ao invés de diminuir a arte cinematográfica, possibilitou a utilização de novos recursos narrativos, e, portanto, resultou numa maior liberdade de criação⁶. Evidentemente, não é apenas a literatura que o cinema deve alguns de seus recursos: pode-se mesmo dizer que ele rouba a composição visual da pintura, a narrativa do romance, o drama do teatro, o ritmo da música, quando não a própria música para acompanhar ou ressaltar certa cena. O cinema é por isso, e não sem certa razão, considerado como uma síntese de outras artes. Mas isso não quer dizer, necessariamente, que ele deva ser entendido sempre em relação às outras artes das quais supostamente deriva. Tornando a Bazin: “Constatar que o cinema apareceu depois do romance ou o teatro não significa que se ponha a seu séquito ou no mesmo plano. Tanto valeria dizer que o *bal musette* ou o *be-bop* são herdeiros da coreografia clássica” (BAZIN, 1999, p.123). O cinema deve ser entendido através da soma de todos os seus elementos, não no estudo isolado de cada um deles. Pois, paradoxalmente, é tomando de empréstimo os recursos de outras artes e organizando-os de outra maneira que o cinema expressa a narrativa de uma forma da qual só ele é capaz:

Enquanto a literatura organiza material verbal (isto é, palavras, frases e discursos), a pintura, matéria cromática (luzes e cores), a música, matéria sonora, o cinema organiza imagens em movimento, palavras, luzes e sons,

⁶ Contudo, é verdade que no início do período sonoro, o grande tamanho dos primeiros microfones, bem como outras dificuldades ligadas à gravação de som direto, causaram em certo sentido um retrocesso, ao não mais permitir alguns movimentos de câmera ou planos mais ousados. Tais problemas, no entanto, foram logo sendo superados com a progressiva melhora e portabilidade dos equipamentos de registro sonoro.

estruturando-os com recíproca dependência, definindo rapidamente as regras, em resumo, da própria linguagem. Não há dúvida de que as regras da linguagem cinematográfica tenham uma derivação direta da “gramática” das linguagens verbais, pictóricas e sonoras, mas é importante compreender como o cinema faz de si mesmo uma verdadeira síntese, inventando um novo modo de exprimir e contar a experiência dos homens. (CANDIA *apud* CAMERINO, 2002, p.16)

Sobre esse caráter aparentemente “multidisciplinar” (ou talvez fosse melhor dizer “multisensorial”) do cinema, retornemos ainda a Christian Metz:

O significativo cinematográfico é *perceptível* (visual e auditivo). Também o é aquele da literatura, pois é necessário ler uma série de palavras escritas, mas esse significativo interessa a um registro de percepção mais restrito: apenas os grafemas, uma escritura. Também o é o da pintura, o da escultura, o da arquitetura, o da fotografia, mas sempre com limites, que são diversos: ausência da percepção auditiva, ausência, no próprio caráter visivo, de certas dimensões importantes como o tempo e o movimento. (...) Resulta, em resumo, que o cinema é mais *perceptível*, se é que podemos dizer assim, do que muitos outros meios de expressão: mobiliza a percepção ao longo de um maior número de eixos. (METZ, 2002, p.54)

No entanto, observa Metz que também o teatro, o balé ou a ópera operam com similar número de elementos visivos, auditivos e plásticos, enriquecidos ainda pela perspectiva da presença viva, real, dos atores ou bailarinos. Não são estes meios então iguais ou até mais ricos do que o cinema em termos de diversidade perceptual? E o que dizer da presença viva do ator no palco, contraposto com sua imagem imutável nas telas? O cinema trata, na realidade, apenas com uma falsa percepção, pois o que nos parece visão e imagem de pessoas reais não é mais do que um reflexo registrado de atores, que podem até mesmo estar mortos quando vemos o filme. Talvez seja nesse meio-termo entre realidade e irrealidade que resida a própria alma do cinema:

Assim o cinema, “mais perceptível” do que certas artes, se consideramos o elenco dos seus registros sensoriais, é igualmente “menos perceptível” do que outras artes considerando-se apenas o estatuto de tais percepções e não o seu número e diversidade: pois as suas percepções, em certo sentido, são todas “falsas”. Ou mais exatamente, a atividade de percepção é real, mas aquilo que é percebido não é o objeto real, é a sua sombra, o seu fantasma, o seu duplo, a sua reprodução, um novo tipo de espelho. (...)

A especificidade do cinema reside nesta dupla modalidade do seu significante: uma insólita riqueza perceptiva, mas insolitamente assinalada pela irreabilidade. (METZ, 2002, p.56)

1.3 Sobre o tempo

Em seu livro *Novel to Film*, de 1958, George Bluestone escreveu que “O romance tem três tempos verbais; o filme, apenas um. Deste pressuposto parte quase tudo que se pode dizer sobre o tempo em ambos os meios” (BLUESTONE *apud* CARDWELL, 2000, p.47). Tal observação se refere ao fato de que, de acordo com Bluestone, enquanto na literatura a conjugação verbal permite identificar com clareza o momento em que ocorre certo evento (passado, presente ou futuro), o cinema vive num eterno presente: mostra sempre o que está ocorrendo nesse exato instante.

Isso não significa que o meio cinematográfico não possa mostrar um fato acontecido no passado ou no futuro, como os respectivos recursos do *flashback* e do *flashforward* bem o indicam. Mas, no cinema, aquilo que entendemos como “passado” ou “futuro” é sempre em relação a outra cena: em outras palavras, a posição temporal de uma cena sempre depende do seu contexto. Se vemos um plano isolado — digamos, uma pessoa com um revólver na mão — nada há ali, ao contrário da conjugação verbal na literatura, que nos possa dizer com clareza se tal cena já aconteceu no passado (em relação ao “presente” da história), se está acontecendo nesse momento, ou mesmo se acontecerá num hipotético futuro. “O cinema não tem qualquer sistema intrínseco de conjugação verbal similar ao da linguagem” (HENDERSON, 1983, p.10). Diz ainda Michel Chion que, se não recebe sinal algum indicativo de mudança temporal, o espectador tende a ver as cenas como se a sua sucessão indicasse uma ordem cronológica linear (CHION, 1997, p.109) — como na vida real, na qual as coisas acontecem umas depois das outras. Alguns filmes se aproveitam dessa característica humana para propositalmente confundir o espectador — vem à mente, por exemplo, a famosa cena de *Pulp Fiction*, *tempos de violência* (*Pulp Fiction*, 1994) em que um personagem “já morto” reaparecia misteriosamente. A cronologia da história havia sido invertida sem

qualquer indicação: a cena na qual o personagem “reaparece” representa, na realidade, um momento anterior da ação, quando ele ainda estava vivo; mas o espectador, seguindo a lógica da cronologia linear, não se dá conta disso imediatamente. Evidentemente, tal conceptualização da imagem fílmica como um eterno presente tem mais a ver com a percepção do espectador do que com a imagem em si:

Nós impomos à nossa percepção das imagens fílmicas nosso próprio desejo de compreender e nos envolver na narrativa apresentada. A experiência de assistir ações em filmes é perceptualmente similar à experiência de assisti-las acontecendo na vida real. Na vida real nós vemos os eventos acontecendo no presente, e entendemos esse presente da vida real como sendo mais proximamente representado pelo presente verbal. Assim, quando vemos um filme, percebemos os eventos não como “atemporais”, mas como “no tempo presente”. (CARDWELL, 2000, p.3)

É por isso que, em geral, para representar claramente uma ação de um tempo passado, são necessários os tais sinais que mencionava Chion: seja através de modificações ainda que ligeiras na qualidade da imagem, seja através de indicações ou expressões faciais do ator que parece rememorar algum período anterior. É verdade que estamos de tal forma habituados à convenção do *flashback* que, como vimos, alguns recursos enfáticos outrora usados (fusão ondulante da imagem, voz em eco do personagem) se tornaram quase desnecessários ou fora de moda, mas outros recursos similares continuam sendo largamente utilizados. Entretanto, observe-se que o *flashback* é, também ele, sentido pelo espectador como um “presente” psicológico; quer dizer, ainda que entendamos claramente que a cena que vemos se situa num tempo cronologicamente anterior ao das imagens mostradas na cena prévia, a nossa percepção das imagens mantém sempre o mesmo imediatismo: afinal, elas estão acontecendo, literalmente, à frente dos nossos olhos. É por isso que nos roteiros cinematográficos o tempo verbal das ações é sempre o presente, mesmo quando a cena representa um momento passado: “Desenvolvendo-se num perpétuo presente, como a própria percepção visual, elas [as imagens do cinema] não podem expressar nem um passado nem um futuro”. (BLUESTONE *apud* CARDWELL, 2000, p.5)

No entanto, as imagens cinematográficas não são a “realidade”, ainda que possam ser percebidas como tal. O registro e a reprodução de uma cena filmada podem ser

modificados de diversos modos, obtendo-se assim um caráter menos ligado à nossa percepção dos eventos cotidianos; acentuar essa distinção é um dos modos de passar ao espectador ao menos uma “sensação” de passado. Alguns recursos desse tipo são hoje clássicos: por exemplo, o tempo passado pode ser representado como em preto-e-branco, em contraposição a um presente colorido; ou o “passado” pode ser registrado em uma película de maior granulação (por exemplo, imagens filmadas em Super-8, película em voga entre os cineastas amadores nas décadas de 1970 e 1980 e hoje quase desaparecida, são utilizadas para representar fatos “rememorados” pelo personagem, pois, assim como as cenas em preto-e-branco, as associamos a um passado coletivo). Outros recursos possíveis são a modificação da velocidade, o uso de filtros coloridos, ou, como ocorre em *Morangos silvestres* (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, o posicionamento do protagonista que observa a representação do seu próprio passado, aparecendo na cena como um fantasma invisível aos outros. O objetivo é sempre criar uma certa estranheza e distanciamento (ou nostalgia), diferenciando as imagens do passado daquelas do presente.

Outra dificuldade do cinema em relação à literatura (dificuldade, entenda-se, em relação à literatura, e portanto particularmente presente nas transposições literárias), e que também é associada à falta de uma conjugação verbal por parte das imagens, é a representação de certas formas de passagem do tempo. O que a literatura pode transmitir com apenas uma frase, o cinema pode precisar de várias cenas para mostrar. Em uma entrevista à revista *Newsweek*, o cineasta Krzysztof Kieslowski lamentou que uma das dificuldades de fazer cinema resulta do fato de não ser possível representar com simplicidade certas passagens de tempo que para a literatura são muito simples. Por exemplo, uma frase como “ele passou a vê-la cada vez menos, até que suas visitas cessaram completamente” é difícil de representar em termos cinematográficos, provavelmente exigindo não apenas uma, mas várias cenas, tendo que mostrar ainda que brevemente, diversos dias da vida dos personagens em seus sucessivos encontros. Ainda assim, pode-se mostrar uma seqüência de encontros, e pode-se até indicar que estes vão se tornando cada vez mais distantes no tempo; mas como indicar que “suas visitas cessaram completamente?” – isto é, como indicar a ausência?

Evidentemente, essa limitação do cinema existe unicamente se comparada com o método de manipulação temporal utilizado pela literatura: se o cinema não dispõe de um

método de conjugação verbal equivalente ao do texto escrito, por outro lado possui uma série de outros recursos que lhe permitem manipular o tempo com extrema liberdade.

Um dos conceitos essenciais para compreender a manipulação do tempo no cinema é a elipse. Base da montagem, ela consiste na “retirada” de parte da ação, realizado através de corte de uma imagem para outra em um momento posterior. Tal procedimento permite eliminar os “tempos mortos” do filme, as ações que alongam desnecessariamente a cena. A elipse não é necessariamente notada pelo espectador. Vincenzo Buccheri, por sinal, diz haver dois tipos de elipse: a elipse mínima, ou micro-elipse, que representaria um pulo muito breve no tempo e não deve ser notada pelo espectador, e a elipse propriamente dita, mais longa (BUCCHERI, 2003, p.68). Por exemplo, ações cotidianas como vestir-se ou escovar os dentes são em geral mostradas em seqüências de poucos segundos, ao invés dos minutos que o procedimento tomaria em “tempo real”. Tal redução temporal é feita em geral através do uso de várias micro-elipses que não chamam a atenção do espectador. Por exemplo, podemos ter um plano de um homem que inicia a vestir a sua camisa, depois um corte para ele já calçando os sapatos, e eis que em poucos minutos ele está vestido. Já a elipse propriamente dita, segundo Buccheri, seria aquela que representa um pulo maior de tempo, o qual pode e deve ser notado pelo espectador: por exemplo, em *Um corpo que cai (Vertigo, 1958)*, depois que Madeleine se atira no rio tentando o suicídio, passamos ao momento em que ela acorda na casa de Scottie: as cenas do salvamento são propositalmente omitidas.

Um caso especial do uso da elipse é a chamada “montagem-sequência”, em que uma série de planos indica a passagem do tempo: as estações, os momentos felizes de um casal, a “escalada” em direção ao sucesso, etc. Em *Cidadão Kane*, tal recurso é utilizado várias vezes, de forma inovadora para a época. É famoso o modo como é mostrada a progressiva deterioração da relação entre marido e mulher através de uma seqüência de enquadramentos do casal à mesa, com o mau humor e a frieza entre os dois aumentando a cada novo café da manhã; também a seqüência em que Kane tenta fazer de Susan uma cantora, fato que é mostrado através de diversos artigos de jornal.

São planos e contraplanos cuja sucessão revela os hábitos conjugais de Kane, dias tetricos e tempos mortos. São planos de conjunto curtos cuja superimpressão testemunha o efeito cumulativo de uma vontade de Kane

(fazer de Susan uma cantora). Sartre via aqui o equivalente do freqüentativo inglês, o tempo do hábito ou do presente que passa. (DELEUZE, 1990, p.121)

Se a montagem é o modo de modificar o tempo — seja reduzindo, seja estendendo a duração ou a percepção temporal de uma cena — o plano-sequência ou contínuo (sem cortes) seria o método utilizado para mostrar uma sequência em tempo real; ao menos assim entendia Bazin, que acreditava que um plano contínuo, sem cortes, seria uma representação mais fiel da realidade: a continuidade temporal, afinal, era mantida. Entretanto, embora na maior parte das vezes seja assim, esse não é sempre o caso. Em *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock, que pretendia ser um plano-sequência (ainda que “falso”, ou seja, com cortes disfarçados, já que um plano-sequência de uma hora e meia era impossível com os chassis de película em 35 mm, que podiam conter no máximo rolos de pouco mais de dez minutos), o jantar toma bem menos tempo do que tomaria em tempo real; aqui as elipses são realizadas, não através de cortes, mas com a câmera privilegiando um ou outro personagem, de modo que “esquecemos” temporariamente dos outros. Em *Arca russa* (*Russian Ark*, 2002) de Aleksandr Sokurov, realizado em vídeo de alta definição num plano-sequência de 90 minutos (desta vez “real”, sem cortes disfarçados), cobre-se um período temporal de mais de duzentos anos; o tempo de cada cena é indicado pela mudança de figurino dos personagens. Ou seja, mesmo no plano-sequência, o tempo no cinema não é necessariamente “o tempo real”, mas sempre uma representação mais ou menos estilizada deste.

Bazin foi muito útil ao ter chamado a atenção para as possibilidades latentes no plano de longa duração em um tempo em que outros teóricos o consideravam “teatral” ou “anti-cinematográfico”. Mas o problema do “tempo real” no cinema é mais complicado do que imaginou Bazin. As mais produtivas avenidas que as idéias de Bazin abriram envolveram a análise de diferentes estilos de direção, mais do que análises dos modos mais “realísticos” de filmar uma cena. Ou seja, os críticos não tendem mais a se perguntar se os planos longos de Renoir são mais fiéis à realidade do que os planos curtos de Eisenstein; nos perguntamos ao invés sobre as diferenças formais dos diversos tipos de plano nos filmes de cada diretor. (BORDWELL, THOMPSON, 1996, p.149)

Em todo caso, é verdade que o plano-seqüência e uma cena montada com vários planos diversos filmados de vários ângulos parecem tratar o tempo de modo diferente. De fato, muitos cineastas utilizam o plano-seqüência quando querem de alguma forma enfatizar a continuidade temporal da cena (e passar ao espectador a sensação de que “isto está acontecendo agora, sem truques”) — por exemplo, na célebre seqüência de abertura de *A marca da maldade* (*Touch of Evil*, 1958), de Orson Welles, em que uma bomba é colocada num carro, ou em *Os bons companheiros* (*Goodfellas*, 1990), de Martin Scorsese, na longa seqüência que acompanha o personagem interpretado por Ray Liotta enquanto este distribui gorjetas a torto e a direito no restaurante⁷. Uma interessante análise sobre o plano-seqüência e os modos temporais no cinema é a que faz Pasolini no artigo “Observações sobre o plano-seqüência”, comparando o plano-seqüência à continuidade do real (o tempo presente) e uma seqüência montada, ao “passado”. Partindo da análise do plano-seqüência da morte de Kennedy feito por um cineasta amador, ele explica como este tipo de filmagem contínua pode ser entendido basicamente como um ponto de vista próximo à visão normal cotidiana:

O cinema (ou melhor, a técnica audiovisual) é substancialmente um infinito plano-seqüência, como o é também para nós a realidade para nossos olhos e ouvidos, por todo o tempo em que podemos ver e ouvir (um infinito plano-seqüência subjetivo que termina com o fim da nossa vida): e este plano-seqüência, enfim, não é outra coisa que a reprodução (como já várias vezes repeti) da linguagem da realidade: em outras palavras, é a reprodução do presente. Mas desde o momento em que intervém a montagem, isto é, quando se passa do cinema ao filme (que são duas coisas muito diversas, assim como uma "língua" é diversa de uma "palavra"), ocorre que o presente se torna passado: (...) mas um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre os modos do presente (isto é, um presente histórico). (...) A montagem opera, portanto, sobre o material do filme (constituído de fragmentos, minúsculos ou infinitesimais, de tantos planos-seqüência como possíveis planos subjetivos infinitos) aquilo que a morte opera em nossa vida. (PASOLINI, 2000, p.240)

⁷ A cena de *A marca da maldade* (externa) foi filmada com uma grua montada sobre um carro, e a cena de *Os bons companheiros* (quase toda interna) por um operador a pé com uma *steadicam*. Ambos métodos permitem extensa liberdade de movimento: a diferença, evidentemente, é que a diminuta *steadicam* pode passar por locais em que uma grua jamais passaria. O plano-seqüência de Welles dura sete minutos; o de Scorsese, cinco.

Continuando o raciocínio de Pasolini, poderíamos dizer assim que, se o plano-seqüência representa a nossa visão presente do mundo (é o mais próximo possível ao modo como enxergamos a realidade), a montagem representa o modo como opera nossa memória, “cortando” lembranças que não servem e organizando as cenas de nossa vida pregressa.

No entanto, como vimos, a manipulação do tempo no cinema não se faz apenas através da montagem ou mesmo da direção de arte (figurinos, cenários), mas também através do modo em que a cena é filmada. Ou seja, a técnica utilizada (negativo, tipo de luz, etc.) também passa ao espectador, como vimos, diferentes idéias temporais (preto-e-branco como “passado”, etc.). Mas o mais curioso é que, às vezes, a própria técnica cinematográfica utilizada em cada período acaba tornando-se representativa (e icônica) de tal época. Se estivermos realizando um filme e quisermos aludir ao início do século passado, por exemplo, podemos representá-lo com imagens de filme mudo, ou seja, em preto-e-branco, em velocidade acelerada (na época muitos filmes eram registrados a dezesseis quadros por segundo; quando projetados no sistema que logo se tornou padrão, isto é, a vinte e quatro quadros por segundo, a imagem aparecia “acelerada”; mas note-se que as projeções corretas do filme a dezesseis quadros por segundo não apresentavam tal problema) e com falsos arranhões no negativo (que, evidentemente, na época não existiam, mas apareceram depois com o progressivo desgaste das cópias). Para representar os anos trinta ou quarenta do século XX, muitas vezes são utilizadas imagens em alto contraste como as características dos filmes *noir*, em voga na época, e assim por diante: cada estilo cinematográfico acaba tornando-se representativo de um período. Como na literatura, por sinal: embora cada escritor seja diverso, é fácil diferenciar um escritor medieval de um do século XIX, por exemplo: certos sinais de estilo se repetem, criando uma espécie de “estilo coletivo” representativo de uma época ou de um grupo. Da mesma forma, escrever “como se escrevia na época” é também, para um escritor atual, um modo de representar tal período.

No cinema, um dos exemplos mais interessantes de utilização das técnicas cinematográficas de uma certa época para representar a própria época filmada talvez seja *Zelig* (1983), de Woody Allen. Aqui, imagens reais de documentário são misturadas a cenas fictícias filmadas como se fossem imagens de um documentário dos anos 1930, e o próprio filme toma a forma de um documentário: as cenas são filmadas e iluminadas

como se houvessem sido realizadas nesse período. Assim, vemos o filme como se suas cenas houvessem realmente acontecido no passado (como se fossem cenas reais de um certo período histórico, como de fato algumas realmente são), ainda que saibamos que se trata de um filme de ficção.

1.4 Ponto de vista e voz narrativa

Um outro ponto de grande divergência entre o cinema e a literatura refere-se à questão do ponto de vista e da narrativa em si. Enquanto na literatura sempre há um narrador, seja onisciente, seja em primeira ou terceira pessoa ou qualquer outra das variantes possíveis, no cinema não há necessariamente alguém que narre a história, embora essa seja uma possibilidade com o uso da voz em *off*. Diz Sérgio Wolf em *Cine/Literatura: Ritos de Pasaje*:

A questão do ponto de vista e dos narradores parece mostrar que a literatura goza de um grau muito mais amplo de liberdade e autonomia para estabelecer o ponto de vista, enquanto o cinema, devido às próprias características do meio — e aqui as complexidades teóricas —, é um prisioneiro da imagem que precisa mostrar quem narra, sempre que exista um personagem que assuma este papel e pertença ao relato. Essa condição de prisioneiro originado no próprio estatuto da linguagem cinematográfica traz consigo uma série de problemas relacionados com a representação do narrador, já que, se ele aparece no filme, quem é que o está observando? (WOLF, 2001, p.71)

A pergunta de Wolf indaga, no fim das contas, se a atividade da câmera pode de certa forma equivaler ao papel de um narrador onisciente. Poder-se-ia argumentar que, ao menos quando não há voz narrante alguma, o narrador é sempre o diretor do filme, e a narrativa no cinema aproxima-se à narração feita em terceira pessoa por um autor que tudo vê, já que vemos os personagens desde o exterior, sem acesso direto aos seus pensamentos. Mas essa não é uma descrição totalmente correta: o filme pode dar mais ou menos atenção a um ou outro personagem, pode até mesmo nos "mostrar" o que ele está

pensando e, dependendo da enquadramento escolhida, privilegiar o ponto de vista e as ações de um personagem em particular em vez de outros. A narrativa no cinema, portanto, varia tanto quanto na literatura, mas o modo como ela funciona é diverso do que ocorre em um romance ou conto. Conforme Bazin:

Do fato que sua matéria prima é a fotografia não se conclui por isso que a sétima arte seja essencialmente voltada à dialética das aparências e à psicologia do comportamento. Se é verdade que não pode examinar o seu objeto a não ser do exterior, tem no entanto milhares de maneiras de agir sobre a sua aparência para eliminar dela qualquer equívoco e fazer dela o sinal de uma e só uma realidade interna. De fato, as imagens da tela são na sua imensa maioria conformes com a psicologia do teatro ou do romance de análise clássico. Estas supõem, com o senso comum, uma relação de causalidade necessária e sem ambigüidade entre os sentimentos e suas manifestações; postulam que tudo está na consciência e que a consciência pode ser conhecida. (BAZIN, 1999, p.39)

Em realidade, a expressão “ponto de vista” em si é enganadora. Na literatura, não se refere necessariamente ao que o personagem vê, mas ao fato de que temos acesso principalmente à sua versão dos fatos; em outras palavras, ao pensamento e às emoções de um dado personagem que “filtra” tudo através de sua ótica pessoal. Um narrador em primeira pessoa pode assumir um certo “ponto de vista”, mas é óbvio que este não se refere literalmente à sua visão, nem quer dizer necessariamente que nós, como leitores, nos imaginemos ocupando a mesma posição que o personagem ocupa no espaço e tempo imaginários do romance: ao lermos um livro, com efeito, tendemos a imaginar o personagem como um ser claramente exterior a nós, realizando as suas ações, ainda que o livro seja narrado na primeira pessoa — digamos, o Holden Caulfield de *O apanhador no campo de centeio* (*The Catcher in the Rye*), de J.D. Salinger — e ainda que possamos em certa medida nos identificar com ele, tal identificação não é jamais total: o leitor, a não ser que seja louco, sabe que ele não é Holden Caulfield.

Tampouco o autor equivale ao narrador, como bem sabemos, e um livro narrado em primeira pessoa não necessariamente mostra (ou esconde) mais a voz do autor do que um narrado na terceira pessoa. Analisando as diferentes concepções sobre o narrador na literatura, Roland Barthes pergunta:

Quem é o doador da narrativa? Três concepções parecem até aqui ter sido enunciadas. A primeira considera que a narrativa é emitida por uma pessoa (no sentido plenamente psicológico do termo); esta pessoa tem um nome, é o autor, em que se trocam sem interrupção a “personalidade” e a arte de um indivíduo perfeitamente identificado, que toma periodicamente a pena para escrever uma história: a narrativa (notadamente um romance) não é então mais que a expressão de um eu que lhe é exterior. A segunda concepção faz do narrador uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história do ponto de vista superior, o de Deus: o narrador é ao mesmo tempo interior a seus personagens (pois sabe tudo o que neles se passa) e exterior (pois não se identifica mais com um que com outro). A terceira concepção, a mais recente (Henry James, Sartre), preconiza que o narrador deve limitar sua narrativa ao que podem observar ou saber os personagens: tudo se passa como se cada personagem fosse um de cada vez o emissor da narrativa. Estas três concepções são igualmente constrangedoras na medida em que parecem todas ver no narrador e nos personagens pessoas reais, “vivas” (é conhecida a indefectível potência deste mito literário), como se a narrativa se determinasse originalmente em seu nível referencial (trata-se de concepções igualmente “realistas”). Ora, ao menos em nosso ponto de vista, narrador e personagens são essencialmente “seres de papel”; o autor (material) de uma narrativa não pode se confundir em nada com o narrador desta narrativa; os signos do narrador são imanentes à narrativa. (BARTHES, 1971, p.48)

Barthes vai mais adiante, identificando apenas dois tipos diversos de narração, um subjetivo e outro não-subjetivo:

De fato, a narrativa propriamente dita (ou código do narrador) só conhece, como também a língua, dois sistemas de signos: pessoal e apessoal; estes dois sistemas não beneficiam forçosamente marcas lingüísticas ligadas ao pessoal (*eu*) e ao não-pessoal (*ele*); pode haver, por exemplo, narrativas, ou pelo menos episódios, escritos na terceira pessoa e cuja instância verdadeira é entretanto a primeira pessoa. Como decidir isto? É suficiente reescrever a narrativa (ou a passagem) do *ele* para o *eu*: enquanto esta operação não atrai nenhuma outra alteração do discurso a não ser a própria troca dos pronomes gramaticais, é certo que se permanece em um sistema pessoal. (BARTHES, 1971, p.49)

Para Barthes, como já vimos antes, uma mesma história pode ser transferida para diversos meios, mas ela não deixa traduzir tão facilmente o seu “ponto de vista” ou “voz narrativa”:

Dito de outra maneira, a narrativa é *traduzível*, sem prejuízo fundamental: o que não é traduzível só se determina no último nível, narracional: os significantes de narratividade, por exemplo, podem dificilmente passar do romance ao filme, que só conhece tratamento pessoal excepcionalmente. (...) Ainda uma vez, não há nenhuma relação entre a “pessoa” gramatical do narrador e a “personalidade” (ou a subjetividade) que um diretor de cinema põe na sua maneira de apresentar a história: a câmera-eu (identificada continuamente ao olho de um personagem) é um fato excepcional na história do cinema. (BARTHES, 1971, p.57)

Efetivamente, no cinema, embora exista um tipo de plano chamado justamente de “ponto de vista”, no qual a câmera toma o lugar do personagem (vemos exatamente o que o personagem vê), seria enganoso acreditar que isto equivaleria a uma narrativa em primeira pessoa deste personagem. O recurso costuma ser usado com parcimônia, e nem mesmo é o melhor modo de nos aproximar mais das emoções e pensamentos do protagonista. Ficou famoso o experimento realizado por Robert Montgomery no filme *A dama do lago* (*Lady in the Lake*, 1947): o filme foi todo realizado com planos de ponto de vista. Nunca vemos o personagem principal, salvo quando ele se reflete num espelho. É claro que não funcionou: não criou proximidade ou identificação com o protagonista, mas sim um estranhamento, causado pela constante necessidade de querer vê-lo. Diz Carrière que, ao contrário da literatura ou mesmo do teatro, nos quais personagens e cenas podem ser sugeridos apenas através de alusões indiretas, o cinema precisa sempre mostrar:

O cinema é, fundamentalmente, uma forma de expressão realista. Seja projetado em uma sala ou na tela de um televisor, sempre será um retângulo isolado, construído a partir de fotografias sucessivas. E seu legendário poder (“no cinema *pode-se* mostrar tudo”) torna-se, ao mesmo tempo, a sua mais estranha fraqueza: “no cinema, *deve-se* mostrar tudo” (CARRIÈRE, 1997, p.64).

No cinema, precisamos ver o protagonista e quanto mais (e mais de perto) o vemos, mais envolvidos nos sentimos nas suas ações, ao ponto de nos identificarmos com ele. A determinação sobre qual personagem é mais importante em certa cena se dá quase sempre pela proximidade da câmera em relação a um deles, bem como pelo tempo que esta lhe dedica. Conforme o crítico Andrew Sarris:

A escolha entre um *close-up* e um plano geral, por exemplo, pode transcender o argumento. Se a história de Chapeuzinho Vermelho é contada com o Lobo em *close-up* e Chapeuzinho no fundo, o diretor está preocupado principalmente com os problemas emocionais de um lobo com a compulsão de devorar garotinhas. Se Chapeuzinho Vermelho está em *close-up* e o lobo no fundo, a ênfase muda para os problemas emocionais de uma garota virgem em um mundo mau. Assim, duas diferentes histórias estão sendo contadas com o mesmo material ficcional. (SARRIS *apud* GIANNETTI, 1990, p.140)

Evidentemente, a distância da câmera ao personagem é apenas uma das “milhares de maneiras de agir sobre a sua aparência” a que se referia Bazin (BAZIN, 1999, p.39). Os movimentos de câmera, por exemplo, podem também ser utilizados para indicar emoções e pensamentos e, assim, auxiliar na construção de uma identificação do espectador com o personagem. Um lento *travelling* ou *zoom* da câmera em direção ao personagem é muitas vezes utilizado para ressaltar alguma emoção deste (digamos, uma lenta aproximação em direção à expressão chocada do mocinho quando este recebe a notícia de que o presidente dos Estados Unidos foi morto por terroristas malvados, etc.). Em *O iluminado* (*The Shining*, 1980), de Stanley Kubrick, o uso da *steadicam* que se aproxima e se afasta do menino que circula com seu triciclo cria a idéia de uma espécie de presença misteriosa que ameaça a criança. Em outras palavras, o modo pelo qual mostramos um certo personagem modifica a nossa percepção sobre as suas ações. A forma do filme reflete o seu conteúdo, e o modo como o personagem é filmado é simplesmente parte da descrição que o diretor nos faz dele. De acordo com Woody Allen:

Muitos diretores vêem os movimentos de câmera como algo que se faz por puro prazer cinematográfico: é uma espécie de instrumento que você pode utilizar para embelezar as coisas e deve-se usá-lo com restrição, porque você não quer que seus efeitos se percam. (...) Desde que comecei a trabalhar com Carlo di Palma, comecei a utilizar os movimentos de câmera. Sucedeu pouco a pouco e cheguei ao ponto mais ágil possível em *Maridos e esposas* (*Husbands and Wives*, 1992). E o que eu gosto desse filme é que, ao menos dessa vez, os movimentos de câmera não estão motivados pelo mero prazer estético do diretor, mas pelo argumento. São o reflexo do estado caótico dos personagens; quase diria que formam parte desses personagens. (ALLEN *apud* CANTET, 2003, p.58)

Em geral, embora possa variar de muitos modos, a posição da câmera costuma se manter, durante grande parte dos filmes, sempre aproximadamente à altura do olhar dos personagens, e sempre ou quase sempre paralela à linha do horizonte (em vez de inclinada para um lado ou o outro). Há uma razão para isto: é o tipo de enquadramento que mais aproximadamente reflete o modo como vemos o mundo, e portanto nos aparece como o mais natural. Em certos casos, tal altura média da câmera é modificada para adequar-se ao ponto de vista de um personagem ou de um grupo de personagens. Por exemplo, em um filme em que os personagens principais são crianças muitas vezes a câmera é colocada à altura dos meninos e meninas, de modo que estes sejam enquadrados à altura dos olhos, mas os adultos apareçam enquadrados sempre desde um ângulo inferior, como se vistos desde baixo, exatamente como uma criança os veria (lembre-se também o caso clássico de alguns desenhos infantis em que os adultos eram mostrados apenas da cintura para baixo). Em *Benji* (1974), filme em que o personagem principal é um cão doméstico, a câmera se posiciona quase sempre à sua altura.

Dos planos em que se utilizam posições ou movimentos “anti-naturais” (por exemplo, uma cena enquadrada com a linha do horizonte torta para um lado, ou um movimento circular da câmera ao redor do personagem) se diz muitas vezes que representam o ponto de vista do diretor: um ponto de vista não apenas externo, mas que evidencia o próprio processo de filmagem. Isso porque tal tipo de enquadramento nos faz “lembrar” que existe uma câmera (ainda que nem sempre seja esta a intenção do diretor), e portanto nos coloca em uma posição por assim dizer externa aos personagens, ou até mesmo à própria história do filme (paramos de acreditar na história, vemos o filme pelo que ele é, um filme). Sobre o assunto, comenta Christian Metz:

Não vejo por que estes ângulos raros exprimiriam o ponto de vista do cineasta mais do que os ângulos mais usuais, mais vizinhos ao horizontal. Em todo caso a definição se compreende mesmo na sua inexatidão: o ângulo raro, justamente porque raro, nos faz sentir com maior força aquilo que, na sua ausência, havíamos simplesmente esquecido um pouco: a nossa identificação com a câmera (o "ponto de vista do autor"). As enquadramentos habituais acabam por ser consideradas "não-enquadramentos"; assumem o olhar do cineasta (sem o que nenhum filme seria possível), mas a minha consciência no fundo não está totalmente ao corrente disso. A angulação estranha me “sacode” e me faz compreender que eu já o

sabia. (METZ, 2002, p.67)

Com efeito, o correto seria dizer que qualquer tipo de ângulo igualmente reflete o ponto de vista do autor, já que foi este quem escolheu os planos, e se ele optou por planos mais realistas ou similares ao olhar humano, esta não deixa de ser uma escolha. Entretanto, cabe discutir se tal escolha seria de todo livre ou se existem planos e posições de câmera que são mais adequados para narrar uma história de modo mais eficaz. Billy Wilder, diretor e roteirista de *O crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), entre outros importantes filmes, dizia não gostar das posições de câmera “originais” quando tal originalidade existia apenas para criar uma novidade (ou para mostrar o virtuosismo do diretor) mas atrapalhava a história em vez de ajudar a contá-la. Ele dizia que a câmera deveria estar sempre na posição correta, ou seja, a posição em que melhor ajudasse a contar a história. O raciocínio é simples: se, por exemplo, uma certa tatuagem no corpo do assassino é importante que venha a ser identificada (já que tal tatuagem posteriormente o incriminará, ou terá alguma outra função relevante), então é lógico que esta venha a ser mostrada através de um plano detalhe. Ou se – continuando com os clichês do filme de suspense – o assassino não deva ser identificado, ele será mostrado apenas de costas, ou no escuro, ou em um ângulo que não permita a sua identificação, etc. Mas, ainda assim, isso não resolve todos os nossos problemas: não há errado ou certo, o que ocorre é que o resultado de um certo modo de filmar nos passa certa informação. Por exemplo, eu como diretor posso escolher uma enquadramento que mostre claramente o rosto do assassino. Mas tal escolha, evidentemente, mudará a história. Uma mesma cena pode ser filmada de muitos modos diversos, mas a ênfase que damos a certo personagem ou objeto através das nossas escolhas de posição de câmera determinam qual história estamos contando. É verdade que ainda assim o espectro de escolhas possíveis é muito amplo: devemos filmar a cena num plano contínuo ou com cortes? Por que não filmar do alto? De baixo? Com ou sem movimento de câmera? E por quê? Vejamos o que diz Jean-Luc Godard:

Encontrar onde se deve situar a câmera em uma cena determinada é uma tarefa difícil: na realidade, não há regras, não há princípios nos quais basear-se. Entretanto, uma coisa da qual me dei conta é que se realmente não sei onde devo colocar a câmera, isso significa que alguma outra coisa

vai mal: a cena não é boa, a posição dos atores não é boa, o diálogo não funciona... Atua como uma espécie de alarme, um mecanismo de advertência. Mas não há regras nas quais se apoiar no que se refere a quando ou como mover a câmera. É algo que se decide por instinto, igual a um pintor que, de repente, decide usar o azul em vez do vermelho. Mas, uma vez mais, você deve perguntar-se por que o faz. Às vezes, quando vejo movimentos de câmera em filmes de hoje, penso em uma frase de Cocteau: ‘por que acompanhar com a câmera um cavalo em movimento se isso o faz parecer parado?’ (GODARD *apud* CANTET, 2003, p.219)

Também Woody Allen menciona a palavra instinto ao explicar a razão de certas escolhas de decupagem: o que é natural, praticamente em todas as artes há critérios de orientação que são puramente subjetivos. Um escritor, por exemplo, pode não saber explicar por que um certo adjetivo é mais adequado do que outro, mas sabe que o é.

Embora também acredite que a criação artística dependa, ao menos parcialmente, do subconsciente, o diretor e roteirista David Mamet afirma que a escolha da posição de câmera não é aleatória. Segundo ele, esta deve levar em conta o argumento e o significado da cena como um todo:

Para decidir o argumento de uma cena, é necessário fazer uma seleção. É neste tipo de seleção que consiste a escolha do artista: não no encontrar um “modo interessante” de filmar a cena (que é uma escolha que se baseia em um critério de novidade e é fundamentalmente ditada pelo princípio de prazer), mas em dizer: quero comunicar uma mensagem que se baseie no significado desta cena, não no seu aspecto exterior. (MAMET, 2002, p.111)

Cada cena, entretanto, é formada por um conjunto de planos, e conseqüentemente seu significado não se apreende da visão isolada de cada plano, e sim da interligação do conjunto — em outras palavras, o que verdadeiramente estrutura a narrativa no cinema é a montagem. Continua Mamet:

O que se deve fazer é contar uma história através de uma montagem de cenas. Ou seja, através de uma justaposição de imagens que fundamentalmente não são de modo algum enfatizadas. Eisenstein dizia que a imagem melhor é a imagem neutra, privada de ênfase. A enquadramento de uma xícara de chá. A enquadramento de uma colher. De um garfo. De uma porta. Deve-se deixar que seja a montagem a contar a

história. (MAMET, 2002, p.104-105)

Mamet não é único nessa suposição. Billy Wilder também concorda com ele que é a montagem que dá forma ao filme: “Veja, ao fazer filmes — não estou falando agora só de dirigir filmes — a essência não é o que você está fotografando. É a justaposição dos vários planos que você faz. É a tesoura que faz o filme, os cortes. (...) *O encouraçado Potemkin*, isso é cinema. É o quê segue o quê”. (WILDER, 1986, p.8)

Como bem indicam tanto Mamet quanto Wilder, a teoria da montagem de Eisenstein já aludia claramente ao fato de que a história é contada através de uma sucessão de imagens que, justamente devido à ordem na qual são colocadas, criam diferentes idéias na mente do espectador. É célebre o experimento de Pudovkin, em que a imagem de um rosto com expressão neutra era montado junto a imagens como um prato vazio, um caixão, uma mulher, passando assim a sua expressão a representar respectivamente fome, tristeza, desejo. É evidente que o experimento, concebido quando os princípios da montagem estavam ainda sendo descobertos, era de certa forma uma simplificação: afinal, a montagem (e o cinema) podem ir bem além de tal ilustração icônica; além disso, a montagem não substitui a interpretação do ator, mas se junta a ela para criar um determinado efeito: na seqüência mencionada, uma expressão diversa do ator poderia claramente mudar o sentido que seria usual. Podemos imaginar, por exemplo, como um diretor como o surrealista Luis Buñuel resolveria tal seqüência: talvez colocando a imagem de um necrófilo que sente desejo ao ver a imagem do caixão... Afinal, para ficarmos em Buñuel, o próprio *Um cão andaluz (Un Chien Andalou, 1926)* mostra seqüências de planos que criam na mente do espectador associações bem mais complexas e incomuns do que o mero “prato vazio = fome”, etc.

A montagem, dizem alguns, estaria para o cinema como o encadeamento de frases para a literatura: afinal, é através da organização de imagens em uma seqüência que o cinema cria a narrativa (tanto é assim que as mesmas imagens, montadas de modo diverso, podem criar uma história diversa). Portanto, a montagem também pode definir o ponto de vista de uma narrativa cinematográfica, ou seja, indicar quem está narrando a história, ou, se preferirmos, qual história está sendo narrada. Por exemplo, uma montagem em paralelo pode mostrar a atividade simultânea de vários personagens, de

modo que todos tenham a mesma importância (a câmera como uma espécie de narrador externo onisciente), e uma montagem que privilegia o protagonista e suas ações está claramente nos dizendo que tal personagem é mais importante e é no seu ponto de vista que a história está interessada.

Além disso, o próprio ritmo e estilo da montagem podem ajudar a definir o estado psicológico dos personagens. Em *Desconstruindo Harry (Deconstructing Harry, 1997)*, Woody Allen utiliza dois tipos diversos de montagem: uma com muitos saltos, quebra das regras de continuidade espacial e temporal, bem como cortes violentos, para mostrar a vida confusa do escritor Harry Block; e outra mais suave, mantendo sempre a continuidade espaço-tempo, para mostrar as suas fantasias e contos. Assim, através do próprio ritmo da montagem, é dramatizado o caráter psicológico do personagem, dividido entre uma vida caótica que ele não controla e a ordenada fantasia de suas criações literárias.

Entretanto, a montagem é o ordenamento de enquadramentos que já foram definidas antecipadamente pelo diretor e, ao menos de algum modo, imaginadas ou sugeridas pelo roteirista. No bom cinema, portanto, o sentido da narrativa vem através da junção de todos os seus elementos (roteiro, posições de câmera, montagem). E não se trata aqui de escolhas aleatórias: pode-se afirmar que o conteúdo dita a forma. Em *A regra do jogo (La Règle du Jeu, 1939)*, de Jean Renoir, não temos um único personagem principal, mas vários personagens que se envolvem entre si em tramas que se cruzam durante o filme; é natural, portanto, que a decupagem escolhida pelo diretor privilegie os planos longos e amplos com movimento de câmera e participação conjunta de vários personagens. É também natural que em certos casos ele opte pelo uso da montagem paralela, para mostrar as várias cenas que acontecem na casa ao mesmo tempo. Já em *8 1/2 (Otto e mezzo, 1963)*, de Federico Fellini, o protagonista interpretado por Marcello Mastroianni está presente em praticamente todas as cenas; não apenas isso, mas também vemos no filme a representação dos seus sonhos, delírios e lembranças: trata-se, nitidamente, de um retrato em primeira pessoa, ainda que neste caso não tenhamos a presença de uma voz em *off*.

Sim, a voz em *off* (voz narrante de um personagem que pode ou não estar presente no filme, mas cuja voz em certos momentos é sobreposta a imagens em que ele não

aparece ou não fala) é de fato outro recurso que o cineasta tem ao seu alcance, e talvez o mais polêmico de todos, especialmente no caso das adaptações literárias. É repudiada por muitos como um recurso “fácil” para mostrar os pensamentos do personagem, um recurso que, ao contrário da “natureza visual” do cinema, narraria em vez de mostrar, substituindo as imagens por palavras. Entretanto, este é apenas um dos tantos elementos que o cineasta pode usar, de forma mais ou menos criativa; sendo o cinema por natureza um amálgama de vários tipos de efeitos não apenas visuais, mas também sonoros, a voz em *off* é um recurso tão cinematográfico quanto o são a montagem ou a posição de câmera. Diz Sergio Wolf que, longe de se originar na literatura,

(...) a voz em *off* é um recurso intrínseco do teatro ou do cinema, já que é indispensável que o corpo que emite a voz não seja visto. Entretanto, curiosamente, é usualmente considerado como uma evidente herança literária que às vezes os cineastas decidem incluir, ou acreditam não ter mais opção do que aceitar.” (WOLF, 2001, p.61)

A razão pela qual a voz em *off* seja considerada uma herança literária talvez decorra do fato de ser utilizada especialmente em adaptações literárias, seja para representar acuradamente essa figura central de um narrador que é muitas vezes essencial à compreensão da história, seja apenas para manter, ao menos em parte, a beleza do texto literário em si. É claro que os monólogos interiores ou as narrativas extremamente pessoais apresentam uma especial dificuldade na sua transposição para o cinema. Por exemplo, no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a narração irônica e culta do protagonista é o elemento mais importante da narrativa; sem ela, perde-se o essencial. O que a câmera pode mostrar são as ações do personagem e seus diálogos; só que, no romance machadiano estes não têm tanta importância quanto o modo como o personagem narra e recria, através de palavras, sua própria vida. O romance é, assim, indissociável do ponto de vista do personagem principal. Como transpor tal narrativa à forma cinematográfica sem utilizar uma voz em *off*?

Mas digamos que utilizemos a voz em *off*. Digamos que coloquemos o narrador presente através de uma narração que acompanhe o desenvolver da história e represente os pensamentos e reflexões mais pertinentes do personagem (não todos, já que por força deve haver uma seleção, e já aí começam as dúvidas). O problema foi resolvido? Não

necessariamente:

O tipo de vínculo que nos confia um personagem literário ou um narrador sobre o seu personagem não é análogo ao que pode estabelecer o cinema entre o personagem e o espectador. Esta assimetria se funda, essencialmente, em que o monólogo interior consegue uma aproximação afetiva com o personagem, enquanto que, freqüentemente, a voz *off* obtém mais distância do que identificação. Por que ocorre isso? Seria demasiado óbvio falar do pacto privado inerente ao formato literário, pelo que parece mais preciso aludir ao próprio mecanismo do cinema, no qual o fato de que o espectador veja o personagem falando não é equivalente a ouvi-lo sem que se o veja. (WOLF, 2001, p.65)

De fato, a impressão que nos cria uma voz em *off* em um filme não é tanto uma identificação com o narrador quanto uma espécie de estranhamento: e não apenas por causa da dissociação entre a voz e a imagem do personagem (a voz é em primeira pessoa mas suas ações são vistas desde o exterior, como se este fosse uma “terceira pessoa”), mas porque, como vimos anteriormente, o cinema é essencialmente percebido pelo espectador como ações ocorrendo no tempo presente. Já uma voz em *off* é percebida como uma voz que narra fatos que já ocorreram. Assim, a voz em *off* tira o imediatismo das imagens que vemos: elas são lembranças do narrador, uma reflexão sobre fatos que já ocorreram.

Tal tipo de efeito, é verdade, funcionou muito bem nos filmes do período *noir* (que, por sinal, eram muitas vezes adaptações de romances policiais), exatamente porque neles o protagonista é quase sempre uma vítima das circunstâncias, destinada inelutavelmente à morte ou à perdição, ou então um detetive que narra a resolução de um mistério: de qualquer modo, a concepção do destino como armadilha inelutável ou a narrativa da resolução de um delito combinam bem com uma narração retrospectiva, uma voz que conta a história depois que tudo já acabou. A narração em *off* tornou-se mesmo uma característica clássica do gênero. *O homem que não estava lá* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), filme dos irmãos Joel e Ethan Coen que se inspira nas histórias e na estética do filme *noir*, utiliza não apenas o tradicional preto-e-branco mas também a narrativa em *off*, bem como a visão do personagem central como uma marionete do destino ou dos eventos. Só ao final do filme entendemos que a narração que ouvimos é a mesma história que ele escreve para uma revista enquanto aguarda sua execução na prisão: literalmente, é

o ponto de vista de um condenado.

Em outros filmes, entretanto, a voz narrativa do romance parece tornar-se mais um obstáculo do que uma ajuda, e o cineasta pode optar por eliminá-la. Mas o que colocar em seu lugar? É, de certa forma, uma falsa questão, já que não se trata necessariamente de substituir um procedimento por outro, mas contar uma mesma história com elementos diversos (mas é possível contar uma mesma história com procedimentos diversos, ou os procedimentos diversos já a transformam em “outra história”?). Por outro lado, se o diretor ou roteirista escolheu uma certa obra literária para adaptar ao cinema, significa que ele pretende ao menos em parte repetir, ainda que através de outros meios, a impressão que o texto literário causa ao leitor (ou, mais exatamente, já que toda experiência de leitura é subjetiva, a impressão que o texto causou no diretor ou roteirista quando ele a leu.)

Sergio Wolf cita ainda alguns casos literários em que a voz narrativa é tão peculiar que é difícil adaptá-la com sucesso ao cinema: por exemplo, o personagem-narrador do romance *O som e a fúria* (*The Sound and the Fury*), de William Faulkner, é um jovem deficiente mental cuja linguagem é muito difícil de reproduzir em outra forma que não a literária; ou o conto “A senhorita Cora” (*La señorita Cora*), de Julio Cortázar, em que diversos personagens narram os eventos em primeira pessoa, às vezes com uma mudança de voz narrativa na mesma frase, a qual é notada pelo leitor apenas devido à mudança no tipo de expressões utilizadas, as quais identificam cada narrador.

Nestes casos, a voz em *off* não é a arma infalível que parecia ser, deixando a descoberto seus limites. O que surge aqui como axioma é que nem todos os problemas que apresenta o suporte literário têm possíveis equivalências unívocas. Ainda mais se pensamos em resolvê-lo a partir de um outro lugar comum, o que prega a analogia entre o monólogo interior na literatura e a montagem no cinema. No caso de adotar esta idéia reducionista, como poderiam ser resolvidos os aspectos específicos de *O som e a fúria* e “A senhorita Cora”? Quais seriam os modos possíveis de analogia através da linguagem cinematográfica? Deveriam justapor-se, através de uma série de fusões, os rostos dos personagens? (WOLF, 2001, p.68)

É evidente que procurar equivalentes cinematográficos para cada efeito literário nos leva a um beco sem saída. Mas isso não quer dizer que uma voz em *off* com características

nitidamente “literárias” deva ser abandonada como recurso possível ou mesmo de particular interesse. Em certos casos, opta-se até por manter, com sucesso, a voz narrante de um autor onisciente que não participa dos eventos, mas apenas os comenta. Ou seja, não a voz de um personagem, mas literalmente a de um narrador. É o caso de *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick, ou *A era da inocência* (*The Age of Innocence*, 1993), de Martin Scorsese. Em ambos os casos temos a voz de um narrador onisciente e irônico, que não aparece retratado ou mesmo identificado no filme, mas que apenas é ouvido enquanto narra ou comenta os eventos que se sucedem. Tal tipo de narração cria, propositalmente, um distanciamento entre os personagens e a narração: os vemos duplamente “desde o exterior”, ou seja, vemos as suas ações desde fora, e, ao mesmo tempo, ouvimos a voz de um narrador que nos conta a história sob o seu ponto de vista (evidentemente externo e “superior” aos fatos, já que não participa ativamente da história). Não é uma coincidência que ambos os filmes retratem períodos de época (o que causa mais um distanciamento) e que ambos sejam de certa forma histórias parcialmente satíricas em que os personagens se tornam vítimas das convenções sociais do período.

Talvez o efeito cinematográfico mais parecido à narrativa literária em primeira pessoa não seja a voz em *off*, mas sim quando o próprio personagem olha para a câmera e fala dirigindo-se diretamente ao espectador. É o que faz Woody Allen em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (*Annie Hall*, 1977), ou Michael Caine em *Alfie, como conquistar as mulheres* (*Alfie*, 1966), ou ainda o personagem de Reginaldo Farias no filme de André Klotzel *Memórias póstumas* (2003), baseado no romance de Machado de Assis. O recurso, na verdade, é originário do teatro — os chamados “apartes”, em que um personagem fala dirigindo-se ao espectador “sem ser ouvido” pelos outros, representando assim os seus pensamentos secretos — mas tem um uso talvez ainda mais interessante no cinema. Com este recurso, que pode ou não ser somado à voz em *off* do mesmo personagem, cria-se uma proximidade maior com o espectador. Pois, ignorando as convenções cinematográficas de suspensão da descrença (“jamais olhar para a câmera”), o personagem se dirige diretamente a nós, tornando-se assim o nosso confidente: de fato, enquanto os outros personagens continuam agindo como se não vissem a câmera, o protagonista se dirige a ela como se se dirigisse ao seu melhor amigo, ou a cada espectador.

Tal tipo de recurso, no entanto, tem um uso limitado, funcionando apenas para certos tipos de personagens ou histórias. Por exemplo, parece funcionar melhor em comédias do que em dramas mais pesados: de fato, ao romper com a convenção da chamada "quarta parede", rompe-se também de certa forma com a "seriedade" da história, com o pacto de suspensão da descrença. Cria-se assim um tom mais leve ou irônico na narrativa, adequado talvez a certas adaptações literárias (ou mesmo no caso de roteiros originais, como é o caso de *Annie Hall*) mas não a outras. E justamente decidir qual o recurso é o mais eficiente para representar no cinema um certo texto literário talvez seja a escolha mais difícil do diretor no processo de adaptação, exatamente porque tal escolha, não existindo equivalências diretas entre o literário e o fílmico, não é sempre ditada por critérios puramente objetivos.

2. DA LITERATURA AO CINEMA

2.1 Brevíssima história da adaptação

O cinema e a literatura têm mantido ao longo dos anos uma curiosa relação de amor e ódio, de influência e negação dessa mesma influência, de mútua dependência e rejeição. A palavra e a imagem precisam e dependem uma da outra. No entanto, o paradoxo é que, desde o início do cinema, talvez numa espécie de busca de afirmação da “nova arte”, ou simplesmente pela facilidade de utilizar uma história já escrita e “testada”, os cineastas buscaram na literatura o argumento para as suas obras. No início, a literatura era vista por muitos críticos como uma arte superior, preconceito que ainda hoje, ainda que em muito menor escala, se mantém.

No cinema mudo, entretanto, a diferença entre cinema e literatura era clara: o cinema era basicamente uma obra de arte totalmente visual, limitada em relação à literatura ao menos em certo sentido — sem o som, diálogos e pensamentos, que formam grande parte de uma obra literária ou teatral, estavam praticamente banidos (com exceção dos intertítulos). Além disso, na sua primeira década, quando ainda descobria a própria linguagem, o cinema estava menos preocupado em narrar histórias do que em divulgar a sua própria espetacularidade: imagens que apareciam como que por mágica em um telão. Os primeiros filmes, como os criados pelos irmãos Lumière, eram meras imagens que se poderiam chamar de reportagem. Num segundo momento, numa analogia da tela com o palco teatral, os cineastas passaram a utilizar atores em breves histórias de caráter dramático; talvez o mais extremo desses experimentadores tenha sido o fantasioso Georges Méliès, um prestidigitador que virou cineasta e criou vários filmes com os primeiros “efeitos especiais”, como *Viagem à lua (Le Voyage dans la lune)*, de 1902.

Nesse sentido, o cinema é menos filho da literatura do que do circo ou dos espetáculos de *variétés*, o que não passou despercebido a cineastas posteriores como Fellini, por exemplo. E ainda que obras literárias tenham logo iniciado a ser levadas para a tela (as primeiras adaptações datam já de 1897), a literatura no cinema mudo era pouco mais do que um pretexto para uma história completamente diversa. O *Fausto* (*Faust*, 1926) de Murnau deve muito pouco aos de Marlowe ou Goethe, embora utilize o mesmo mito central.

Alexandre Dumas ou Victor Hugo não forneciam ao cineasta mais do que personagens e aventuras cuja expressão literária é a grosso modo independente. Javert e d'Artagnan fazem já parte de uma mitologia extra-romanesca, gozam de certo modo de uma existência autônoma da qual a obra original é pouco mais do que uma manifestação acidental e quase supérflua. (BAZIN, 1999, p.119)

D.W. Griffith foi um dos diretores que, nesse período inicial do cinema, mais contribuiu para o seu desenvolvimento enquanto linguagem com códigos próprios, sendo considerado por muitos o pai da narrativa cinematográfica. E para isso ele se inspirou diretamente em obras literárias, instintivamente tentando encontrar procedimentos narrativos que equivalassem àquilo que era feito nos romances. Não é por acaso que ele tomou como exemplo de construção dramática as obras de seu admirado Charles Dickens: “Dickens escrevia do mesmo modo, com o meu procedimento: este é um conto contado por imagens, e é só essa a diferença” (GRIFFITH *apud* ARDITO, 2002, p.74). Griffith, entretanto, realizou poucos filmes baseados em temas literários, incluindo uma adaptação de Dickens, mas a grande maioria de seus filmes foi baseada em argumentos originais.

Na realidade, foi somente com a criação do cinema falado que adaptações mais complexas puderam iniciar a ser realizadas. A possibilidade da presença de diálogos foi decisiva para uma mudança radical no modo em que as obras literárias eram passadas à tela. Tanto é assim que foi na década de 30, no início do cinema falado, que Hollywood começou a contratar escritores famosos, do porte de William Faulkner ou Scott Fitzgerald, para escrever roteiros, muitas vezes baseados em originais literários. Se nem todas essas experiências foram bem-sucedidas (a de Fitzgerald foi especialmente

traumática), em alguns casos o resultado foi excelente, como mostra a boa colaboração de William Faulkner com o diretor Howard Hawks.

No mesmo período, na França, vários diretores começavam a realizar filmes baseados em clássicos da literatura francesa, entre eles *A besta humana* (*La Bête humaine*, 1938) baseado em Émile Zola, e *Madame Bovary* (1933), baseado no romance de Gustave Flaubert, ambos de Jean Renoir. Um pouco mais tarde, Jean Cocteau realizaria a adaptação para as telas de contos de fadas como *A bela e a fera* (*La Belle et la bête*, 1946) ou de suas próprias obras teatrais como *O pecado original* (*Les Parents terribles*, 1948).

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, em Hollywood, à adaptação de romances clássicos somou-se a cada vez mais freqüente adaptação de romances populares policiais ou de suspense, com Hitchcock eventualmente tornando-se um dos mestres do estilo. Já a década de 1960 trouxe um novo frescor à arte da adaptação literária, com os cineastas da *Nouvelle Vague* francesa realizando adaptações extremamente livres de romances banais ou considerados artisticamente de pouca expressão. Godard, por exemplo, adaptou o romance policial *Fool's Gold*, de Dolores Hitchens, transformando-o no inclassificável *Bande à parte* (1964), cujas melhores cenas pouco ou nada têm a ver com o argumento original. Como o próprio diretor afirmou: “Não gosto realmente de contar histórias. Prefiro utilizar uma espécie de tapeçaria, um fundo sobre o qual possa bordar minhas próprias idéias. Mas em geral necessito de uma história. Se é convencional serve tanto como qualquer outra, ou talvez até mais.” (GODARD *apud* SONTAG, 1976, p.2)

Nas décadas de 1960 e 1970, Pier Paolo Pasolini realizou uma série de inspiradas adaptações literárias como parte do seu projeto de “cinema de poesia”. Entre os escolhidos, desde a transposição de textos bíblicos como *O Evangelho segundo São Mateus* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) a clássicos como o *Decameron* (*Il Decameron*, 1971), de Boccaccio, ou as *Mil e uma noites* (*Le fiori delle mille e una notte*, 1974), bem como o seu último filme, uma leitura modernizada da obra de Sade, *Os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giorni di Sodoma*, 1975). Na mesma época, Luchino Visconti, com a ajuda da roteirista Suso Cecchi d’Amico, adaptou vários clássicos da literatura, como *O leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963) e *Morte em Veneza* (*Morte a Venezia*, 1971). Nos Estados Unidos, o diretor Stanley Kubrick transformou obras literárias muito

diversas entre si em filmes que apresentavam uma visão pessoal do mundo — *Laranja mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971), *2001, uma odisséia no espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), *Lolita* (1962), *Barry Lyndon* (1975), *O iluminado* (*The Shining*, 1980). O diretor russo Andrei Tarkovski também partiu de livros de ficção científica para criar clássicos “metafísicos” acima de qualquer definição de gênero como *Solaris* (*Solyaris*, 1972) ou *Stalker* (1979).

Nas décadas de 1980 e 1990 a adaptação já não tinha limites, passando da transposição de obras clássicas em suntuosos filmes de época, como aqueles realizados por James Ivory, a filmes tirados não apenas da literatura clássica ou popular como inclusive do universo dos quadrinhos, com personagens tais como Super Homem, Homem-Aranha, Batman, entre tantos outros; também romances anteriormente considerados “inadaptáveis”, como *Em busca do tempo perdido* (*À la Recherche du temps perdu*), de Marcel Proust, ou *Orlando*, de Virginia Woolf, ganharam interessantes versões, respectivamente, de Raoul Ruiz e Sally Potter. No início do novo século, entre os trabalhos que chamaram a atenção cito a transposição “pós-moderna” de Charlie Kaufman para o livro de não-ficção *O ladrão de orquídeas* (*The Orchid Thief*), que resultou em *Adaptação* (*Adaptation*, 2002), dirigido por Spike Jonze, talvez um dos poucos filmes que abordam a escrita do próprio roteiro como seu tema principal; e também o muito comentado *As horas* (*The Hours*, 2002), filme com variadas referências literárias e biográficas, baseado no premiado livro de Michael Cunningham, dirigido por Stephen Daldry, com roteiro do dramaturgo David Hare.

Também devemos levar em conta que a relação entre literatura e cinema se estendeu muito além do mero processo de adaptação, tendo havido um intercâmbio bem generoso entre ambas as artes, inclusive em termos de linguagem. Houve escritores famosos que viraram roteiristas, influenciando o desenvolvimento do cinema, assim como também houve escritores de ficção cujas obras acabaram sendo, de uma forma ou outra, influenciadas pela linguagem cinematográfica. Já nos tempos do cinema mudo, na verdade, essa relação entre cinema e literatura existia. Foram dois poetas, um tcheco (Hans Janowitz) e um alemão (Carl Mayer), que escreveram o roteiro do filme *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1920), filme seminal do cinema expressionista. O mesmo Carl Mayer depois se juntaria ao diretor F.W. Murnau

escrevendo o roteiro de dois outros clássicos mudos, *A última gargalhada* (*Der Letzte Mann*, 1920) e *Aurora* (*Sunrise*, 1927).

Segundo alguns estudiosos, os romances de William Faulkner, que por vezes utiliza um efeito similar ao que no cinema chamaríamos de “montagem paralela”, ou então recursos diversos similares ao *flashback*, teriam sido resultado da influência do cinema. Entretanto, como bem aponta Mark Frisch, “o fato que os romancistas do século vinte estivessem fazendo o mesmo que o cinema não quer dizer necessariamente que as suas idéias proviessem do cinema” (FRISCH, 1993, p.25). Ao contrário, Eisenstein dizia que a montagem já existia antes do cinema, tendo observado repetidas vezes que ela provinha, na verdade, da poesia, exemplificando com *hai kais* e outros versos (EISENSTEIN, 1958, p.30). De certa forma, pode-se dizer que houve uma grande influência do cinema na literatura, ainda que não sempre de forma necessariamente direta, mas como mero resultado da onipresença dos filmes na cultura popular. Por mais que quisessem, os escritores não podiam ignorar o cinema, terminando por aludir aos seus temas ou efeitos. Daí, surgiram dois tipos de respostas: por um lado, a negação: ou seja, a criação de uma literatura que não pudesse ser facilmente “imitada” pelo cinema, utilizando poucas descrições visuais (que o cinema faria melhor) e mais descrições psicológicas ou jogos de palavras, transformando a própria linguagem no elemento mais importante; do outro lado, a assimilação: ou seja, o surgimento de uma literatura extremamente realista, “cinematográfica”, baseada na observação de um “narrador-câmera”: ou seja, um narrador neutro, que tudo registra sem comentar⁸.

Assim, como parte desses jogos entre o cinema e a literatura, na década de 1950, na França, surgiu uma interessante forma de intercâmbio: o chamado *Nouveau Roman*, com escritores como Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Natalie Sarraute, Claude Simon e Marguerite Duras. Os romances desse movimento, se por um lado eram sumamente descritivos, evitando análises psicológicas, por outro lado pretendiam questionar o realismo do romance tradicional, criando histórias extremamente ambíguas e experimentais, nas quais a própria linguagem seria de certa forma o personagem

⁸ Evidentemente, nem todas as inovações ou movimentos literários que surgiram a partir do nascimento do cinema podem ser atribuídas à influência da nova arte: na maior parte das vezes estas são respostas, não ao cinema, mas à própria literatura anterior. No entanto, a influência cinematográfica na literatura do século

principal. O cinema teria sido uma das influências na gestação do movimento, tanto que outro nome para o mesmo grupo de autores foi *école du regard* (escola do olhar), pois havia a preocupação de narrar apenas aquilo que o personagem via, sem a presença de um narrador onisciente que tudo vê e sabe. Talvez justamente por isso a influência acabou tornando-se recíproca: alguns dos escritores do *Nouveau Roman*, como Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, terminaram escrevendo roteiros ou mesmo dirigindo filmes, transmitindo a estes o mesmo caráter ambíguo e experimental das suas narrações literárias. Robbe-Grillet escreveu o roteiro de *O ano passado em Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), clássico de Alain Resnais que mistura presente e passado, sonho e realidade. Posteriormente ele mesmo dirigiu alguns filmes. Marguerite Duras, além de ter escrito o roteiro de filmes famosos como *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima mon amour*, 1958), por sinal do mesmo Alain Resnais, também dirigiu filmes experimentais como *India Song* (1975).

Hoje em dia, enquanto há escritores de *best-sellers* que escrevem romances extremamente “visuais”, de leitura fácil, com a intenção manifesta de ser adaptados para as telas, como por exemplo John Grisham ou Michael Chrichton, também há escritores como Thomas Pynchon e Will Self, que continuam investindo em diversas formas de experimentalismo e se recusam terminantemente a ter suas obras adaptadas para o cinema.

Ainda outra tendência interessante é a de escritores que são ou se tornam diretores de cinema, e vice-versa. Jean Cocteau, que além de cineasta e escritor (de poesia, romance, ensaio e drama) também era desenhista, talvez seja o caso mais famoso e significativo, mas há outros nomes importantes, como os já mencionados Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, isso sem falar em Pier Paolo Pasolini, que além de cineasta foi um importante poeta e romancista. Atualmente a produção de obras em meios diversos é bem freqüente, seja através de cineastas que decidem se aventurar nas letras, escritores que experimentam com o cinema ou (caso mais raro) artistas completos que têm habilidades em ambas as áreas. Woody Allen escreveu vários contos em prosa bem como dramas teatrais; David Mamet transita freqüentemente entre a direção e roteiro de

XX é inegável, ainda que nem sempre possamos identificar com precisão em quais autores ou movimentos ela é mais presente.

filmes, o romance e o teatro; Ingmar Bergman, desde que praticamente abandonou a direção de filmes⁹ depois de *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1983), dedicou-se a escrever romances; Tim Burton publicou poemas infantis; o romancista Paul Auster dirigiu um filme — são apenas alguns dos vários exemplos.

2.2 O problema da “fidelidade”

Se literatura e cinema são dois meios expressivos diversos, é natural que a passagem ou transformação de uma história de um meio a outro faça com que esta se torne uma obra diferente da original. Entretanto, é curioso observar como as adaptações cinematográficas de obras literárias ainda hoje causam certa polêmica, enquanto outros tipos de adaptações artísticas não parecem ser tão problemáticas. Afinal, não foi o cinema que inventou a adaptação: já desde os antigos gregos um mesmo material poderia ser transformado em poesia épica ou drama; Shakespeare adaptou ao formato teatral histórias de origem literária ou histórica, e as próprias peças de Shakespeare foram posteriormente adaptadas ao formato operístico por Verdi.

Entretanto, todas estas “adaptações” não suscitam a mesma discussão que por vezes acompanha o lançamento de cada versão cinematográfica de um romance, em especial quando se trata de um clássico da literatura. “O livro é melhor do que o filme”, com frequência dizemos ou ouvimos dizer. Faz sentido tal comparação? Não são o cinema e a literatura duas expressões artísticas radicalmente diversas nos seus instrumentos e modos de percepção? Por outro lado, se um filme é baseado em uma obra literária, como ignorar ou fingir ignorar tal origem? Vito Attolini resume o problema da seguinte forma:

Se tanto se discute ainda hoje no caso dos filmes adaptados de obras literárias, a razão deve ser buscada na convicção, talvez subconsciente, mas sem dúvida persistente, de uma necessária subordinação do texto

⁹ Bergman prometeu que iria abandonar a direção de cinema após completar *Fanny e Alexander*, mas na realidade — além de escrever roteiros para outros diretores — acabou dirigindo vários filmes para a televisão depois disso. O último, lançado inclusive nos cinemas, foi *Saraband* (2003).

filmico ao texto literário que o inspirou. (...). Uma salutar reação a tal idéia fixa poderia ser a de prescindir do estudo da obra literária de origem, ignorando-a e vendo o filme como se deve: na sua realidade de obra autônoma, a ser julgada portanto com instrumentos adequados à sua natureza lingüística e aos seus fins expressivos. Mas esta seria uma solução pouco sábia, pois a preexistência de uma obra a uma outra à qual esta se refere é um fato inelutável, uma realidade que não pode ser simplesmente esquecida, e com a qual, de um modo ou de outro, se deve fazer uma comparação, nem que seja para localizar as linhas de divergência seguidas pelo filme e explicar as razões. (ATTOLINI, 2002, p.66)

No entanto, o usual é que quando um *best-seller* de gênero ou uma obra dita menor é adaptada, poucos perdem tempo em analisar a obra de origem ao estudar o filme, ou mesmo questionar a fidelidade do filme à obra original. É como se uma obra literária menor, justamente por ser menor, permitisse maior “desrespeito” à fonte e, portanto, maior liberdade de criação ao diretor. Quando, ao contrário, um texto clássico é adaptado, muitas são as vozes que se erguem para criticar a adaptação. O que, de resto, é natural: se uma obra literária de qualidade mediana pode frequentemente ser “melhorada” quando transformada por um roteirista ou diretor talentoso, para atingir o mesmo nível de uma obra literária dita “genial”, provavelmente o filme deveria ter um diretor que também fosse “genial”, ainda que com um estilo totalmente diverso. De qualquer modo, seria um erro supor que uma obra cinematográfica adaptada seja “inferior” ou “menos cinematográfica” do que um filme com roteiro original, ou mesmo fazer diferenciações entre a adaptação de um romance clássico e a de um romance medíocre, dando mais validade a um tipo de adaptação do que a outra. Afinal, o que conta é o filme em si, seus resultados enquanto obra cinematográfica. Observa André Bazin:

A adaptação, considerada mais ou menos como um mal vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante da história da arte. Malraux mostrou aquilo que o Renascimento pictórico devia, na sua origem, à escultura gótica. Giotto pintava em alto-relevo; Michelangelo voluntariamente renunciou ao recurso da pintura a óleo, dado que o afresco convinha mais a uma pintura escultórica. E esta foi apenas uma etapa logo superada na direção de uma "pintura pura". Mas se dirá por isso que Giotto é inferior a Rembrandt? (...) E o que acontece com a técnica é ainda mais claro com os temas que circulam livremente entre os mais variados meios de expressão. É até um lugar-comum da história literária até o século XVIII, quando

iniciou a aparecer a noção de plágio. Na Idade Média, os grandes temas cristãos se repetiam no teatro, na pintura, nos vitrais, etc. (BAZIN, 1999, p.55)

Mas então por que as adaptações cinematográficas causam maior discussão do que os eventuais empréstimos e intercâmbios entre as outras artes? Uma das razões talvez seja o fato de que os textos literários são a principal fonte de argumentos para o cinema, superando em número os argumentos escritos originalmente para a tela. E isso é (ainda hoje) visto por alguns críticos como uma forma de dependência do cinema em relação à literatura. Dizia ainda Bazin, no já longínquo ano de 1958:

O que, sem dúvida, nos engana no cinema é que, ao contrário do que se produz normalmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação, não parecem situar-se na origem. Ao contrário: a autonomia dos meios de expressão, a originalidade dos temas, jamais foram tão amplas quanto nos primeiros vinte e cinco ou trinta anos do cinema. É admissível que uma arte nascente tenha procurado imitar aquelas mais antigas, e pouco a pouco ido descobrindo as próprias leis e temas; é menos compreensível que esta coloque um desenvolvimento técnico sempre maior a serviço de obras externas, como se a sua capacidade de invenção e de criação específicas fossem inversamente proporcionais aos seus poderes de expressão. (BAZIN, 1999, p.56)

Bazin, evidentemente, se referia ao fato de que os argumentos originais, que no início do cinema eram os mais comuns, tivessem ido aos poucos sendo superados pelos roteiros adaptados de fontes literárias, e o processo tendesse a aumentar cada vez mais, como efetivamente ocorreu.

Mas uma outra possível razão para tal desconforto com as adaptações seria, não a diferença, mas justamente a semelhança — ainda que superficial — entre cinema e literatura. Italo Calvino observa que, mesmo antes da invenção do cinema, já existia um “cinema mental” que nos permitia (e nos permite) “ver” em nossa imaginação as cenas do romance (CALVINO, 1991, p.99). Mas o cinema cristaliza esse procedimento: ao dar ao personagem o rosto de um ator conhecido e uma realidade visual às suas ações, o filme se insere na nossa mente e se torna a única leitura possível, ao menos até que seja feito outro filme. Por exemplo: o monstro criado pelo Dr. Frankenstein no romance de Mary Shelley é um personagem articulado e de movimentos ágeis; no filme de James Whale ele se

tornou um ser de raciocínio lento, que se move de modo desajeitado — para nós, essa última representação acabou tornando-se a forma mais conhecida do monstro.

Outra explicação para as constantes discussões e o recorrer da eterna frase (“o livro era melhor”) talvez seja de caráter, digamos assim, ideológico, pois não se refere tanto à obra quanto ao público que a consome. A literatura é mais elitista, o cinema é mais popular — está na natureza dos meios, ainda que possamos também falar de uma “literatura popular” e de um “cinema elitista”. Em todo caso, o público de um romance é sempre limitado quando comparado ao público (ao menos potencial) de um filme; daí que muitos críticos enxergam nas adaptações literárias uma simplificação do original literário de modo a que possa ser facilmente compreendido por milhões de pessoas. Isso pode até ser verdade em vários casos, mas não se deve pretender, preconceituosamente, que se trate de uma regra: primeiro, porque o público não é tão ignorante como quer crer parte da crítica; e segundo, porque há muitos filmes que são tão ou mais complexos do que a obra literária original. O problema, no fundo, é que, ao contrário dos romances, os filmes consomem muito dinheiro para ser produzidos, e assim é impossível negar que a preocupação com a resposta do público ou a viabilidade comercial do filme não tenha qualquer influência na sua criação. Isso é ainda mais patente na produção televisiva, que trabalha com um público-alvo ainda maior e é sensível às mínimas flutuações do seu nível de audiência.

Tal caráter industrial da produção cinematográfica afeta inclusive o que o filme mostra ou deixa de mostrar: um filme de orçamento maior pode utilizar mais recursos para mostrar uma batalha ou ter um grande número de locações; porém, ao ter um orçamento maior precisa também de um público maior para recuperar os investimentos dos produtores, e por isso talvez tenda a maiores “simplificações”. E a própria duração do filme é limitada devido aos mesmos motivos comerciais: são poucos os que duram mais de duas horas, o que torna difícil a adaptação de obras longas como, digamos, *Guerra e paz*, salvo no caso de minisséries televisivas, que mereceriam outro estudo (é interessante observar, contudo, que a duração dos filmes tem aumentado ao longo do tempo: na Hollywood do período áureo os filmes raramente ultrapassavam noventa minutos, enquanto hoje grandes lançamentos como *Titanic* (1997) ou *Tróia* (*Troy*, 2004) duram ao redor de três horas — ainda que ao menos no caso destes dois exemplos, se realizem

várias “simplificações” históricas ou literárias).

As acaloradas discussões sobre a relação entre o filme e a sua origem literária terminaram por criar o também muito discutido conceito de “fidelidade”. Ou seja: até quando uma obra cinematográfica pode ou deve ser fiel à sua origem literária? E o que significa exatamente ser fiel? Reproduzir exatamente a mesma história narrada no livro, sem mudar nem uma linha de diálogo, ou tentar encontrar equivalências filmicas aos procedimentos de linguagem literária utilizados no romance, peça ou conto? Em “Pierre Menard, autor do Quixote”, o escritor Jorge Luis Borges imagina uma reescritura do famoso romance cervantino por um autor moderno, em que o autor repetiria o original palavra por palavra, mas sem por isso copiar Miguel de Cervantes: ou seja, escrevendo o Quixote palavra por palavra mas através da sua própria experiência de escritor do século XX. Realizar uma adaptação cinematográfica totalmente “fiel” ou idêntica a um original literário (que transmita, através da linguagem cinematográfica, os mesmos efeitos que o livro proporcionou ao leitor) é uma quimera não menos impossível. E, embora o conceito de fidelidade sempre ou quase sempre venha à tona quando se discute uma adaptação cinematográfica de uma obra literária, a verdade é que é difícil estabelecer os parâmetros que indicariam quando uma obra é ou deixa de ser fiel. Para alguns, se trata claramente de um modo incorreto de analisar as coisas:

Fidelidade ou infidelidade (ao romance inspirador): nesta contraposição se joga muitas vezes o valor crítico de um filme “literário”. Entre as convicções mais correntes, não apenas no espectador comum como também no intelectual com conhecimento do cinema, é aquela de uma “natural” subordinação do filme ao romance. (...) Inútil dizer que a insatisfação e desilusão (ao não ver respeitado o romance) são sempre a consequência inevitável deste modo errado de ver a questão. (ATTOLINI, 2002, p.64-65)

Por outro lado, é impossível não estabelecer um juízo comparativo entre um livro adaptado e o correspondente filme, e o próprio diretor é o primeiro a fazê-lo. Pois, se escolheu uma obra literária para adaptar, há alguma coisa ali que o interessou e que ele, de algum modo, quer reproduzir — se não necessariamente repetindo a história exatamente nos mesmos moldes, ao menos reproduzindo o efeito que esta produziu nele quando a leu. O que, diga-se de passagem, nem sempre é fácil.

O *Lolita* de Stanley Kubrick, por exemplo, toma muitas liberdades em relação ao livro de Vladimir Nabokov, ainda que o próprio autor tenha escrito o roteiro em colaboração com o diretor. Mas, como o próprio escritor admitiu, o seu roteiro conta uma história diferente daquela do livro, em parte porque, para que o filme não fosse censurado ou considerado muito chocante, foi preciso alterar a idade da personagem Lolita de 12 para 16 anos. A partir daí outras modificações se sucederam, seja durante a criação do roteiro, seja durante a filmagem. No final Kubrick talvez tenha utilizado menos da metade das cenas que Nabokov havia escrito, substituindo-as por outras criadas por ele próprio. Somem-se a isso as improvisações de Peter Sellers no papel de Quilty durante a rodagem, e temos um filme que se distanciou muito da obra original. “Ao adaptar *Lolita* para a tela [Kubrick] via o meu romance de um modo, eu o via de outro — isso é tudo, e tampouco se pode negar que, se a infinita fidelidade possa ser o ideal de um autor, pode provar ser também a ruína de um produtor.” (NABOKOV, 1997, p.13)

Em 1999, Adrian Lyne dirigiu uma outra versão, que segue mais literalmente o argumento da obra original e até usa alguns trechos do texto de Nabokov na voz em *off*. Mas pode-se dizer que a versão de Lyne seja mais fiel do que a versão de Kubrick? Ao tomar a ironia nabokoviana ao pé da letra, o filme banalizou personagens e transformou a história em um arremedo do original. Por exemplo, o crítico Alan Stone observa que a explicação “freudiana” para a origem da pedofilia de Humbert e seu amor frustrado quando era adolescente pela bela “Annabel Lee” (nome que por sua vez é uma referência irônica ao poema e à vida de Poe) é claramente satírica para Nabokov, que abertamente desprezava as teorias de Freud. O filme, no entanto, mostra a cena como se fosse a verdade psicológica que explicaria a fixação do protagonista. “Nada há no roteiro que não esteja de alguma forma na novela de Nabokov, mas tudo é citado fora de contexto para transformar sátira em tragédia” (STONE, 1998, p.3). Para o crítico, nesse sentido o filme de Kubrick é mais fiel ao livro:

O filme de Kubrick era fiel ao espírito de Nabokov ainda que divergisse do roteiro do novelista. O diretor brincava com o seu público e ninguém era melhor para esse propósito do que Peter Sellers. (...) Pauline Kael foi um dos poucos críticos que entenderam a piada. Sem chocar-se com elementos sexuais e ela própria um pouco iconoclasta, entendeu o filme como “farsa de humor negro” e em uma linha no seu artigo ela deu aquela

que talvez seja a mais iluminadora descrição da novela de Nabokov: “Uma sátira aos mitos do amor”. (STONE, 1998, p.3)

Também para Harold Pinter, que trabalha há muitos anos adaptando romances e peças para o cinema (e que coincidentemente chegou a escrever uma versão do roteiro para esse mesmo *Lolita* que foi recusada por Adrian Lyne), existe algo que poderia ser chamado de “fidelidade ao espírito do original” ainda que através de meios diversos. Em um recente debate, respondendo a uma pergunta, Pinter disse que o roteirista que adapta uma obra literária tem basicamente duas obrigações:

Uma é ser fiel ao espírito e essência da obra e a outra é entender como funciona o meio cinematográfico e como você pode transportar e representar a verdade através de outros meios, a verdade da obra, quero dizer. Há uma tensão aí, claro, pois você não sabe como proceder exatamente, precisa fazer um julgamento preciso mas também intuitivo sobre como representar o material sem perder fé nele, mas mantendo as suas obrigações como roteirista. (PINTER, 2000, p.4)

Mas mesmo definir o que significa “ser fiel ao espírito da obra” é algo muito difícil, dependendo de critérios meramente subjetivos. As grandes obras literárias têm um grande número de leituras ou interpretações possíveis e, da mesma forma, vários críticos podem divergir se um certo filme captou ou não tal “sentido original”. Assim, quando falamos em “fidelidade”, de certa forma estamos tentando comparar valores diferentes com a mesma medida, como se fosse realmente possível traduzir uma linguagem à outra sem perdas ou mudanças, ou como se uma existisse em função da outra. Mas, embora na literatura cada palavra ou frase possa evocar uma imagem, esta surge apenas na mente do leitor, enquanto que no cinema o processo é inverso, ou seja, a imagem surge primeiro, transformando-se depois em pensamento, memória. Como observa Jean Mitry, “O romance suscita um mundo, enquanto o filme nos coloca diante de um mundo que ele organiza de acordo com certa continuidade. O romance é uma narrativa que se organiza em mundo, enquanto o filme é um mundo que se organiza em narrativa” (MITRY *apud* BETTON, p.116). Além disso, como já apontamos antes, não existem equivalentes filmicos para cada processo literário (e vice-versa), e a tentativa de buscá-los a qualquer custo pode levar o cineasta a um beco sem saída, ou então fazê-lo cair no simplismo de

uma mera aproximação sem grande valor estético. Virginia Woolf, em um interessante ensaio intitulado “O cinema e a realidade”, aludia a algumas das dificuldades inerentes ao processo de adaptação:

Todos os romances famosos do mundo, com seus conhecidos personagens e suas cenas célebres, pareceriam estar pedindo para ser levados ao cinema. Haveria algo mais simples, mais direto? A cinematografia caiu sobre a sua presa com extraordinária voracidade e até o momento continua em grande medida sobre o corpo de sua infeliz vítima. Mas os resultados são desastrosos para ambos. Esta aliança não é natural. Olho e cérebro ficam cruelmente separados quando tentam em vão trabalhar em dupla. O olho diz: “Eis aqui Anna Karenina”. Uma voluptuosa dama vestida de veludo negro e enfeitada com pérolas se apresenta na nossa frente. Mas o cérebro diz: “Esta não tem mais de Anna Karenina do que da Rainha Vitória”. Porque o cérebro conhece Anna quase que exclusivamente pela sua vida interior: seu encanto, sua paixão, sua desolação. O cinema põe toda a ênfase nos seus dentes, suas pérolas e seu veludo. Logo “Anna se apaixona por Vronski”, ou seja, a dama de veludo negro cai nos braços de um jovem em uniforme e ambos se beijam, com grande deliberação e gestos infinitos, sobre um sofá, em uma biblioteca surpreendentemente organizada, enquanto um jardineiro corta o jardim como que por mera casualidade. Assim vamos dando voltas sobre os romances mais famosos do mundo. Assim os deciframos em palavras de uma única sílaba, nos garranchos de um aluno pouco aplicado. Um beijo significa amor. Uma xícara quebrada, ciúmes. Um sorriso, felicidade. A morte é um féretro. Nada disso tem a menor relação com o romance que Tolstói escreveu, e somente quando deixamos de procurar um nexos entre as imagens e o livro — frente a alguma cena acidental como a do jardineiro que corta a grama — adivinhamos o que poderia ser o cinema se se abandonasse às suas próprias possibilidades. (WOOLF, 1981, p.104)

Virginia Woolf escreveu o texto acima em 1925, portanto antes do surgimento do cinema sonoro, que deu maiores recursos às adaptações, mas já se referia a uma dificuldade que mesmo nos dias de hoje ainda existe: o problema básico de como transformar um texto literário em imagens, e o risco que se corre de que a obra cinematográfica acabe virando uma mera “ilustração” do romance original, incapaz de transmitir as mesmas emoções. Quase como se, como as figuras nos livros, o filme servisse meramente para dar ao leitor uma idéia aproximativa de como são os personagens e cenários, mas passando muito longe da força do romance original. É certo que o cinema evoluiu muito desde então, descobrindo muitas novas “possibilidades”, mas

também é certo que esse tipo de adaptação que pouco acrescenta ao original literário ainda é muito comum. Por isso o conceito de “fidelidade” é demasiado ambíguo para ser útil: muitas vezes, quanto mais perfeitamente se tenta imitar a superficialidade da obra, mais o filme se afasta da essência da obra literária original. É claro que uma boa adaptação não necessariamente precisa reproduzir tal “essência” (considerando que isto seja realmente possível): afinal, tendo o diretor um talento de grau equivalente ao do romancista, pode certamente criar uma obra que, ainda que diga coisas completamente diversas da obra literária, as diga de forma interessante e original. É por isso mesmo que alguns teóricos apontam a irrelevância de circunscrever a adaptação a partir de noções vagas como “fidelidade” ou “traição”, que se referem a mecanismos ou processos de tradução ou transferência, quando a adaptação cinematográfica seria um fenômeno intersemiótico — e muito mais complexo — de recriação. O valor de uma obra cinematográfica não está no quão correta ou incorretamente reproduz a fonte na qual ela se baseia, e é pouco enriquecedor, quando não inútil, condicionar a análise de um filme ao quanto ou de que modo este espelha a obra literária da qual se originou.

Além disso, é importante observar que, enquanto alguns diretores não têm problemas em “encarar” clássicos literários e levá-los às telas, outros acreditam não haver muito sentido em tentar recriar no cinema a magia de uma obra-prima literária, preferindo adaptar romances menores, que de certa forma lhes dariam uma maior margem de ação. É o caso de Andrei Tarkovski:

Algumas obras possuem uma grande unidade no que diz respeito aos elementos que as constituem, e a imagem literária que nelas se manifesta é original e precisa. Os personagens são de uma profundidade insondável, a composição tem uma extraordinária capacidade de encantamento, e o livro é indivisível. Ao longo de suas páginas, delineia-se a personalidade única e extraordinária do autor. Livros assim são obras-primas, e filmá-los é algo que só pode ocorrer a alguém que, de fato, sinta um grande desprezo pelo cinema e pela prosa de boa qualidade. (...) Outras obras em prosa distinguem-se pelas suas idéias, pela clareza e solidez da sua estrutura e pela originalidade do tema; esse gênero de literatura não parece preocupar-se com a elaboração estética das idéias que contém. (TARKOVSKI, 1998, p.12)

Para Tarkovski (assim como para Hitchcock, que preferia adaptar *thrillers* baratos

do que romances clássicos), essa segunda categoria de livros é a que pode ou deve ser adaptada às telas. Pois, já que tudo o que o cinema pode roubar de um romance é o argumento, o melhor a fazer é escolher uma obra cujo argumento seja interessante, mas cuja qualidade artística seja limitada: caberá assim ao cineasta (se for capaz) a criação de um produto com real valor artístico. Por outro lado, é claro, pode-se argumentar que os romances clássicos chamam a atenção justamente por ter tantas leituras possíveis, ou, como diz Calvino, “um clássico é um livro que nunca termina de dizer o que tem a dizer” (CALVINO, 1993, p.128), acumulando em si as leituras prévias às nossas e às diversas culturas pelas quais passou. Talvez por isso a perene tentação de adaptá-los às telas, de tentar dar a eles a “leitura definitiva” fixando-os na forma de um filme.

Em última análise, a própria palavra “adaptação” indica ou pressupõe um processo de modificação ou moldagem do conteúdo literário, de forma que o que era narrado com palavras possa ser contado através de uma série de imagens e sons. Alguns críticos chegam mesmo a recusar ou discutir a validade do termo “adaptação”, justamente por esse motivo:

A palavra 'adaptação' tem também uma implicação material, porque se trataria de uma adequação de formatos, ou, se preferirem, de volumes. A questão se coloca em termos de que o formato de origem — literatura — “caiba” no outro formato — “cinema”: que um se acomode para “poder entrar” no outro, que adote a forma do outro. A literatura estaria representada pelo formato duro que perde seus rasgos característicos, sua especificidade, em uma maquinação conspirativa que aspira a destruir a sua autonomia. Mas esta discussão, que simula ser terminológica, na verdade se centra nos problemas, sentidos e efeitos de uma certa operação. A discussão sobre o termo que designa esta operação revela uma problemática. Muitos ensaístas e teóricos especulam sobre a idéia de “translação” e terminam com o termo “tradução”, para pouco depois chegar a “adaptação” ou à não menos vaga, mas tampouco demasiado precisa, idéia de “fazer uma versão”. Outros optam por utilizar o termo “transposição”, como sendo um certo tipo de trabalho de adaptação, diferente da mera ilustração ou interpretação. (WOLF, 2001, p.16)

É evidente que, como o próprio Wolf aponta, a discussão do termo ideal para representar o processo indica um problema maior: a busca de um termo exato é, no fundo, a busca de uma definição ou compreensão do próprio processo. O que é claro, para todos, é que um texto literário é sempre modificado de alguma forma ao passar para o meio

cinematográfico. Entender os modos pelos quais ocorre essa mudança é um dos propósitos deste estudo.

2.3 Do livro ao roteiro e do roteiro ao filme

O processo de adaptação compreende ao menos duas partes, que merecem ser analisadas separadamente para uma melhor compreensão, até porque se trata de processos distintos. A primeira parte, evidentemente, é a transformação do texto literário no roteiro de um filme. A segunda é a transformação desse roteiro em um filme. Em cada passagem, a narrativa e a própria linguagem se modifica.

O roteiro, estágio intermediário em um processo de adaptação, é sem dúvida a base do filme: o seu esqueleto, por assim dizer. Como uma peça teatral, ele contém todos os diálogos dos personagens, bem como a descrição das ações e do ambiente. É praticamente uma descrição textual do filme, e no entanto não se pode dizer que seja equivalente a ele. Se uma peça teatral pode virar um texto canônico, cuja leitura é tão ou mais comum do que a encenação em si, o roteiro raramente apresenta um valor literário independente do filme. Dito de outra forma: enquanto no teatro o texto é o elemento essencial, no cinema ele é apenas um coadjuvante; importante, sim, mas não o único. O problema do roteiro é que ele não é uma obra “completa”, mas apenas uma série de instruções, por assim dizer, para a realização de um filme, que é a verdadeira obra que “conta” e que vai ser vista pelos espectadores. Por isso muitos diretores prefeririam nem mesmo passar pelo estágio do roteiro, partindo diretamente para a filmagem (embora sejam poucos os que realmente fazem isso: Jean-Luc Godard, o inglês Mike Leigh, bem como o iraniano Abbas Kiarostami são alguns dos cineastas mais famosos que trabalham de forma mais improvisada, às vezes sem contar com um roteiro propriamente dito). Outros acreditam que o roteiro seja necessário, ainda que preferissem poder dispensá-lo. Conta o diretor Federico Fellini:

Antes de ser diretor de cinema, trabalhei em muitos roteiros. Era um trabalho que muitas vezes me deixava melancólico ou com raiva. As palavras, a expressão literária, o diálogo são sedutores, mas ofuscam aquele espaço preciso, aquela necessidade visual que é um filme. Tenho medo do roteiro. Odiosamente indispensável. (FELLINI, 2000, p.205)

É que a idéia de um filme começa muitas vezes com imagens, ainda que apenas na mente do diretor ou roteirista; mas, para que tais imagens possam ser fixadas e vistas por todos (filme), elas precisam primeiro ser transformadas temporariamente em palavras (roteiro). O cineasta Eric Rohmer resume o paradoxo da seguinte forma: “Por que escrever um história, se vamos filmá-la? E por que filmá-la, se podemos escrevê-la?” (ROHMER *apud* BUCCHERI, 2003, p.13).

Billy Wilder, que geralmente escrevia o roteiro dos próprios filmes, sozinho ou em colaboração com parceiros de longa data, como Izzy Diamond, observa:

É um trabalho duro, e tendo feito os dois, posso dizer que dirigir é um prazer e escrever é um tédio. Dirigir pode ser difícil, mas é um prazer porque você tem algo com o que trabalhar. Você pode colocar a câmera aqui ou ali; você pode interpretar as coisas deste ou daquele modo; a leitura pode ser tal ou tal. Mas ao escrever você parte de uma página em branco. Você começa com nada, absolutamente nada, e eu acho que os roteiristas são vastamente subestimados e mal pagos. É totalmente impossível fazer um grande filme com um roteiro ruim. É impossível, no entanto, que um diretor medíocre consiga destruir completamente um excelente roteiro. (WILDER, 1986, p. 1)

Para Pasolini, o roteiro é “uma estrutura que quer ser outra estrutura” (PASOLINI, 2000, p.188). Isso porque, não sendo uma obra literária (já que sua finalidade não é a de ser lida, mas a de virar filme), tampouco é equivalente ao filme que ainda se fará, pois este é formado por imagens às quais o roteiro pode apenas aludir. Escrever um roteiro é, então,

um processo peculiar, não se tratando de uma evolução, de uma passagem de um estágio A a um estágio B: mas de um puro e simples ‘dinamismo’, de uma ‘tensão’ que se move, sem partir e sem chegar, de uma estrutura estilística, aquela da narrativa, a uma outra estrutura estilística, aquela do cinema, e, mais profundamente, de um sistema lingüístico a outro. (PASOLINI, 2000, p.195)

O roteirista, portanto, tem uma tarefa ingrata: é ele quem escreve a história e a seqüência do filme em si, mas quem é considerado autor do filme é o diretor. Nas adaptações é ainda pior, pois quando o livro é famoso, se há algum outro mérito este vai para o autor do livro: o roteirista é o mero intermediário entre um e outro. O escritor Alberto Moravia, em *O desprezo (Il Disprezzo)*, romance que por sinal foi adaptado para as telas por Godard, narra a história de um roteirista prestes a realizar uma adaptação da *Odisséia*. Ele descreve assim a sua profissão:

No roteiro, passo a passo, segundo o desenvolver da ação, são minuciosamente indicados os gestos e palavras dos atores e diversos movimentos da câmera. O roteiro é, portanto, ao mesmo tempo drama, mímica, técnica cinematográfica, *mise-en-scène* e direção. Ora, se bem a parte do roteirista no filme seja de primeira importância e venha imediatamente depois daquela do diretor, por razões inerentes ao desenvolvimento até agora seguido pela arte do cinema, esta permanece sempre irremediavelmente subordinada e obscura. Se de fato julgamos as artes do ponto de vista da expressão direta, e não se vê claramente como de outra forma poderíamos julgá-las, o roteirista é o artista que, mesmo dando o melhor de si para o filme, não tem depois o consolo de saber que expressou a si próprio. Assim, com todo o seu trabalho criativo, ele não pode ser mais que um fornecedor de achados, invenções, elementos técnicos, psicológicos e literários; cabe depois ao diretor utilizar esta matéria conforme preferir e, em resumo, exprimir-se. (...) Ele pode, é verdade, como às vezes ocorre, atingir a excelência neste trabalho subalterno e ser muito bem pago; mas não pode jamais dizer: “Eu fiz este filme... Neste filme me exprimi... este filme sou eu”. Isto pode dizer apenas o diretor que, de fato, é o único a assinar o filme. (...) Assim ao roteirista nada mais resta que gozar a vida, se for capaz, com aquele dinheiro que é o único resultado da sua fadiga, passando de um roteiro a outro, de uma comédia a um drama, de um filme de aventuras a um filme sentimental, sem interrupção, sem pausa, um pouco como certas governantas que passam de um menino a outro e não têm tempo de se afeiçoar a um que já devem deixá-lo e recomeçar com um outro, e no fim o fruto do seu esforço vai todo à mãe, que é a única que tem o direito de chamar a criança de filho. (MORAVIA, 2000, p.41-42)

É claro que o roteirista Molteni é um personagem fictício (que aliás tem pouco a ver com o próprio Moravia, que escreveu vários roteiros e teve muitos de seus romances adaptados para o cinema, sem reclamar), mas não são poucos os roteiristas reais que têm queixas parecidas, como mostra o caso de Frederic Raphael no autobiográfico livro *De*

olhos bem abertos (*Eyes Wide Open*), no qual narra as várias discussões que teve com Kubrick durante a criação do roteiro de *De olhos bem fechados* (*Eyes Wide Shut*, 1999), por sinal também uma adaptação literária (de uma novela de Arthur Schnitzler).

Transformar um livro em um roteiro de cinema não é uma tarefa das mais simples, e não existem regras para isso. O que é importante é compreender a natureza visual (ou melhor, audiovisual) do filme. Tchekov, refletindo sobre a criação literária, observou certa vez que “É melhor evitar a descrição do estado de espírito dos heróis; procure fazer com que ele seja percebido através das ações das personagens” (TCHEKOV *apud* ANGELIDES, 1995, p.53). No cinema, mais do que um bom conselho, trata-se de uma necessidade imperativa, mesmo porque não há muita escolha dado o seu caráter visual: em um filme, as emoções de um personagem são mostradas principalmente através de suas ações, gestos ou expressões faciais.

Em um capítulo de seus *Ensaio de literatura*, Georg Lukacs ressalta a diferença entre narrar e descrever, entendendo-a como uma evolução histórica:

O romance do Século XVIII (Le Sage, Voltaire, etc.) mal conhecia a descrição, que nele exercia uma função mínima, mais que secundária. (...) Balzac vê claramente que este método não lhe pode mais bastar. Rastignac, por exemplo, é um aventureiro de tipo completamente diverso do de Gil Blas. A descrição exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar realmente de todo compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac. (LUKACS, 1968, p.55)

Ora, o cinema certamente mostra, mas será que pode fazer a mesma distinção entre narrar e descrever? Para Seymour Chatman, a descrição literária implica uma interrupção no avanço da história: é como se os eventos “congelassem” enquanto o autor nos descreve alguns detalhes que indicam como é o rosto do personagem, o ambiente em que ele vive, e assim por diante. No cinema, observamos uma infinidade de detalhes, muito mais do que a literatura pode nos mostrar, mas rapidamente, sem poder observá-los isoladamente e sem que a história páre¹⁰: não há, portanto, uma descrição similar à literária

¹⁰ Isso se explicaria, segundo Chatman, porque o tempo passa de modo diverso para o leitor e para o espectador: enquanto um filme tem uma duração fixa, o tempo de leitura de um livro pode variar enormemente, e assim em um filme não é possível termos cenas em que “a história páre”, pois, mesmo que

(CHATMAN, 1981, p.119-121). Para Gérard Genette, a distinção entre narração e descrição é mais sutil:

É necessário observar enfim que todas as diferenças que separam descrição e narração são diferenças de conteúdo, que não têm propriamente existência semiológica: a narração liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, e por isso mesmo põe acento sobre o aspecto temporal e dramático da narrativa; a descrição, ao contrário, uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos eles mesmos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço. (...) Mas do ponto de vista dos modos de representação, narrar um acontecimento e descrever um objeto são duas operações semelhantes, que põem em jogo os mesmos recursos da linguagem. (GENETTE, 1990, p.265-266)

Da mesma forma no cinema: afinal, o *close-up* de um personagem imóvel é uma narração ou uma descrição? E um movimento panorâmico através de um quarto vazio? No filme *A flor do meu segredo* (*La flor de mi secreto*, 1995), de Pedro Almodóvar, há um plano em que a câmera se move lateralmente, mostrando os vários objetos na casa da protagonista (livros, jóias, papéis) e termina na máquina de escrever, na qual se vê uma página incompleta do seu novo romance. Não há pessoas nem ações na cena: portanto, não podemos falar em interrupção do tempo da narrativa: trata-se, efetivamente, de uma descrição — ou, mais exatamente, de uma cena que, se fôssemos transcrever literariamente, ter-se-ia tornado uma descrição. Porém, podemos dizer que em geral o cinema narra e descreve ao mesmo tempo, sem fazer a distinção que a literatura poderia fazer entre os dois processos: afinal, quando o filme mostra um personagem realizando suas ações, o vemos sempre inserido em algum ambiente — que pode ou não ser ressaltado, através da enquadramento ou da direção de arte, mas que não pode ser simplesmente ignorado. Por isso o ambiente que circunda o personagem também ajuda a caracterizá-lo, como sugere o exemplo de Lukacs. Mais do que isso: mesmo o que o personagem é (sua profissão, suas características psicológicas, sua relação com os outros personagens) precisa de alguma forma ser mostrado em imagens e ações. Tomemos uma frase, tirada de um romance imaginário: “José era arquiteto.” Como transformar isso em

literalmente congelemos a imagem através de um efeito *freeze frame*, o “tempo do filme” continua correndo.

imagens? Temos que de algum modo mostrar José no exercício de sua profissão, desenhando um projeto no seu estúdio, ou então andando de cá para lá com grandes rolos de papel, ou, quem sabe, comentando em um diálogo a sua profissão com outro personagem. O problema é fazer isso sem que resulte em um artifício caricatural, gratuito ou “forçado”, como muitas vezes ocorre – o que se chama no meio de cinema de “telegrafar”, ou seja, utilizar uma cena apenas para passar uma informação sobre a trama ou personagem, sem fazer avançar a história de forma dramática. Talvez seja essa a maior dificuldade no processo de criação do roteiro adaptado, e que é ainda um problema literário – como transformar informações, descrições e pensamentos escritos em prosa em diálogos e ações, ou seja, como passar da narrativa literária à forma dramática, adequada ao cinema. Já Aristóteles havia diferenciado entre a poesia épica (narrativa) e aquela dramática (teatro), observando que “o poeta pode imitar por narração — caso no qual ele pode assumir uma outra personalidade, como faz Homero, ou falar como ele mesmo — ou pode apresentar seus personagens como se estes vivessem e se movessem frente a nós.” (ARISTÓTELES, 1990, p.23)

Mesmo situações de diálogo que funcionam em um romance ou conto podem ou devem ser reexaminadas em sua passagem ao formato de roteiro, pois ler um texto não é o mesmo que ouvi-lo, necessitando tais trechos muitas vezes ser reduzidos ou transformados em uma linguagem mais coloquial. O poder da síntese (dizer mais com menos) é essencial para o bom roteirista: “O roteirista principiante tende a subestimar a extensão dos diálogos: estes, na leitura, lhe parecem de duração correta; porém, pronunciados, tornam-se intermináveis e cheios de redundâncias” (CHION, 1997, p.90). É por isso que o roteirista de uma adaptação literária deve estar, ao menos no início, menos preocupado com a possível fidelidade ao livro do que com o modo como o filme em si vai funcionar. Assim como um bom tradutor deve conhecer muito bem o idioma para o qual está traduzindo certa obra, o roteirista tem que saber o que funciona e o que não funciona no cinema. Para Jean Claude Carrière,

O roteiro não é a última fase de uma aventura literária, mas a primeira fase de um filme. (...) O roteirista é mais cineasta do que romancista. Evidentemente, nunca lhe será prejudicial saber escrever (inclusive pode lhe resultar muito útil, e não apenas no mundo do cinema), mas isso que denominamos “escrita cinematográfica” é um exercício específico e muito

difícil que não se parece com qualquer outro. Trata-se de uma escrita que deve se lembrar a cada instante a si mesma, com insistência quase obsessiva, que está destinada a desaparecer, a sofrer uma inevitável metamorfose. (CARRIÈRE, 1997, p.114)

A própria formatação do roteiro tem algumas particularidades que evidenciam esse caráter evanescente e acima de tudo dirigido a uma futura obra visual. Ele é dividido em cenas, que já indicam ou sugerem o local e horário aproximado da ação em cabeçalhos do tipo: “INTERNA — CASA DE JOE — DIA”. O tempo dos verbos é sempre no presente, já nos fazendo imaginar os fatos acontecendo na nossa frente. As descrições são em geral sumárias, e se limitam a coisas que podem ser mostradas de algum modo pela câmera, e raramente a pensamentos ou noções abstratas (embora alguns roteiros mais “literários” sejam exceções). Quanto aos diálogos, são centralizados para facilidade de leitura e o nome dos personagens é capitalizado. Todos esses são recursos que apontam para o filme que será feito, além de terem o claro objetivo de facilitar, não tanto a leitura, como o trabalho dos técnicos que trabalharão nele.

Evidentemente, o roteiro é apenas a primeira parte do processo de adaptação. Caberá ao diretor a responsabilidade pelo restante do trabalho. Ou seja, passar do roteiro a uma lista de planos, movimentos de câmera, deslocamentos de personagens, cenários, etc, o que numa primeira fase de planejamento é feito de modo ainda escrito, na forma de um roteiro técnico — ou seja, um roteiro anotado e já com todas as informações relativas a cada plano — e gráfico (diagramas, planos do cenário, *storyboard*, etc.), e, só depois, na filmagem. E ali o roteiro novamente passa, na maior parte das vezes, por novas modificações: seja através do diretor, que decide eliminar ou acrescentar uma cena, seja através dos próprios atores que modificam substancialmente o sentido de uma frase através da interpretação ou mesmo através de improvisações. São poucos os roteiristas que, nesse ponto da produção de um filme, têm controle sobre o próprio material. Uma curiosa exceção é Harold Pinter, que diz que raramente os seus roteiros foram modificados pelos diretores. Ele conta que quando trabalhou com Paul Schrader na adaptação de *Uma estranha passagem em Veneza* (*The Comfort of Strangers*, 1990), teve uma discussão com o diretor antes das filmagens:

Ele disse, “Olhe, tem uma coisa que eu tenho que lhe dizer, nos meus

filmes quando trabalho com os atores eu tendo a improvisar,” e eu disse, “Aha,” e ele disse, “O que você acha disso?” Eu disse, “Não acho coisa alguma, é da sua conta se quando você trabalha nos seus roteiros tende a improvisar, então improvise. Nos seus próprios roteiros.” E ele disse, “Você está dizendo que não quer que eu improvise nos seus roteiros?” e eu respondi, “Isso mesmo”, e ele disse, “OK, não vou fazê-lo”, e não o fez. (PINTER, 2000, p.5)

Porém, pode-se dizer que Pinter seja uma exceção à regra, já que normalmente o diretor não presta contas ao roteirista — mesmo porque, em muitos casos, e especialmente no cinema mais autoral, o diretor trabalha muito em contato com o roteirista já anteriormente, na própria criação do roteiro. É um trabalho que exige uma relação especial, um bom entendimento entre ambas as partes, e por isso muitos diretores tendem a trabalhar seguidamente com o mesmo roteirista. É o caso da colaboração de Fellini com Tonino Guerra, ou de Visconti com Suso Cecchi d’Amico, ou de François Truffaut com Suzanne Schiffman, ou de Buñuel com Jean-Claude Carrière, ou ainda de Joseph Losey com o próprio Pinter.

No caso das adaptações literárias, em todo caso, é na fase do roteiro que se tem o trabalho talvez mais cansativo, aquele de adaptar a linguagem literária a uma linguagem, se não ainda visual, que ao menos claramente indique quais imagens e diálogos substituirão a narrativa literária. Mas qual a relação do diretor do filme com o livro? Como as suas decisões no platô o afastam ou aproximam do “espírito” da obra original? Evidentemente, muito do que entendemos como o “tom” ou “estilo” do filme é obra do diretor. É ele que controla o ritmo da cena, a caracterização dos personagens, o modo como o que no roteiro é apenas um diagrama virará uma série de imagens com sentido e coerência próprias.

Como vimos anteriormente, a criação da narrativa no cinema se dá principalmente através da montagem, e a primeira tarefa do diretor, e talvez a mais importante, é a de fazer a decupagem ou roteiro técnico do filme, a qual já é um estudo da montagem final, ainda que esta venha a ser diferente. Tal decupagem, ou seja, a escolha de planos e a ordem em que eles serão montados (mesmo que sejam filmados em uma ordem diferente), é o rascunho da narrativa fílmica. No caso das adaptações, tal escolha é fundamental e pode determinar se o filme fica mais ou menos próximo à narrativa

literária. Para Eisenstein, há uma correspondência direta entre literatura e cinema: segundo o diretor, o processo de estrutura dramática de uma narrativa em prosa e de uma seqüência de planos em uma montagem bem realizada obedecem às mesmas leis: mostrar as coisas passo a passo, em uma crescente acumulação de tensão (EISENSTEIN, 1988, p.13). Outros diretores, entretanto, acreditam que literatura e cinema tenham ritmos totalmente diferentes, não havendo muito sentido em tentar espelhar-se um no outro (FELLINI, 2000, p.139). Para esses cineastas, o filme começa a nascer verdadeiramente no espaço mágico do *set*.

O escritor Alexandre Astruc, no seu célebre ensaio *La Camera-Style*, de 1948, pregava que o cinema fosse, ele também, uma forma de escrita, ou seja:

Uma linguagem, quer dizer, uma forma dentro da qual e através da qual um artista pode exprimir o seu pensamento, por mais abstrato que este seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como se faz hoje no ensaio ou no romance. É por isso que eu chamo esta nova era do cinema de “câmera-caneta”. Esta imagem tem um sentido bem preciso. Quer dizer que o cinema se libertará pouco a pouco da tirania do visual, da imagem pela imagem, da anedota imediata, do concreto, para se tornar um meio de escritura tão amplo e tão sutil quanto o da linguagem escrita. (ASTRUC apud BRESCHAND, 2002, p.88)

Astruc, em resumo, clamava por um cinema livre, que não dependesse ou se colocasse abaixo da literatura ou das outras artes mas que fosse usado de modo único: não um cinema que imitasse a escrita, mas que fosse de algum modo ele próprio uma forma de escrita visual. De certa forma, a *Nouvelle Vague* francesa, com sua defesa do cinema de autor, com sua tentativa de quebrar regras e códigos pré-estabelecidos, refletiu essa nova busca de liberdade.

Também o cineasta russo Andrei Tarkovski valoriza a utilização de uma linguagem própria do cinema em detrimento da dramaturgia tradicional ou da imitação de outras artes:

A tentativa de adaptar as características de outras formas de arte ao cinema sempre privará o filme da sua especificidade cinematográfica, e tornará mais difícil lidar com o material de uma maneira que permita a utilização dos poderosos recursos do cinema como arte autônoma. Acima de tudo, porém, tal procedimento cria uma barreira entre o autor do filme e a vida.

Os métodos estabelecidos pelas formas de arte mais antigas interpõem-se entre ambos. Isso impede, especificamente, que se recrie no cinema a vida da maneira como uma pessoa a sente e vê, ou seja, com autenticidade. (TARKOVSKI, 1998, p.21)

Assim, para Tarkovski, mesmo nos casos em que o diretor não é o próprio roteirista do filme, ele deve de algum modo tornar-se o autor da narrativa, reclamar para si o roteiro e tudo aquilo que faz parte da obra, realizando as mudanças que julgar úteis.

Quando um escritor e um diretor partem de diferentes pressupostos estéticos, é impossível chegar a um acordo. (...) Quando se verifica um tal conflito, só existe uma solução: transformar o roteiro literário em uma nova trama que, numa certa etapa da realização do filme, passa a chamar-se decupagem técnica. E, ao longo do trabalho sobre este roteiro, o autor do filme (não do roteiro, mas do filme) tem o direito de introduzir no enredo as modificações que julgar necessárias. Tudo o que importa é que a sua visão seja coerente e integral, e que cada palavra do roteiro lhe seja cara e venha filtrada pela sua experiência criativa pessoal. Pois, entre as pilhas de páginas escritas, os atores, as locações escolhidas e até mesmo o mais brilhante dos diálogos, predomina uma só pessoa: o diretor, e ninguém mais, como o filtro definitivo do processo de criação cinematográfica. (TARKOVSKI, 1998, p.15-16)

Dessa forma, o roteiro não é mais do que um dos vários elementos que o diretor tem a seu dispor para construir aquilo que interessa: a composição de imagens, sons e interpretações que chamamos de filme. E um filme baseado em uma obra literária não é exceção: o diretor não está ali para prestar contas ao autor do livro, o que sugeriria uma subordinação do cinema à literatura, mas sim para interpretar seus elementos do modo que julgar melhor. Nesse caso, a obra literária seria apenas um “pretexto”, como diz Godard, ou um “ponto de partida”, como sugere Fellini.

E o fato é que, de qualquer forma, o produto final de uma adaptação pertence menos ao autor do livro do que ao diretor: e, especialmente quando é bem-sucedido, reflete mais o próprio estilo pessoal do diretor do filme do que aquele do escritor. A adaptação de Louis Malle para “William Wilson” é claramente um filme de Malle, repetindo suas obsessões, bem como a adaptação de Fellini para “Toby Dammit” é também absolutamente felliniana – e ambos são filmes baseados em histórias de um mesmo escritor, Edgar Allan Poe. Em resumo, o filme não é, de modo algum, equivalente

ao livro, mas sim à interpretação ou visão pessoal do diretor sobre o livro que leu – e como esta interpretação é diferente para cada leitor, é natural que haja decepções quando a visão do diretor não coincide com a visão que nós próprios tivemos ao ler o livro. Esse é, no entanto, um problema insolúvel, a não ser que todos pudéssemos ser diretores e criar nossa própria interpretação visual da história (e é, de certo modo, o que fazemos ao ler um livro, ainda que apenas dentro de nossas cabeças).

2.4 Outras artes: música e artes plásticas no contexto da adaptação

Além da literatura, como já observamos, outras artes foram muito importantes para o desenvolvimento do cinema, entre elas a música e as artes plásticas. A música, por sinal, já era utilizada como acompanhamento mesmo nos tempos do chamado “cinema mudo”, quando era tocada ao vivo durante a exibição do filme, e pode-se dizer também que muito da noção de ritmo na montagem cinematográfica foi tomado de empréstimo do mundo das artes musicais.

Os diretores trataram de modo bem diverso a música, alguns favorecendo o seu uso para aumentar o impacto emocional de certas cenas, outros acreditando que esta se prestaria de forma demasiado fácil à manipulação sentimental – como a obviedade de música triste para sublinhar cenas tristes, ou música alegre para sublinhar momentos alegres, e assim por diante. Desnecessário dizer que os bons diretores sempre renunciaram a essa utilização demasiado fácil e meramente ilustrativa da música, preferindo somar idéias em vez de repeti-las. Nunca é demais lembrar a observação de Ingmar Bergman, de que som e imagem devem estar de alguma forma em oposição ou contraste. A música não é tampouco um mero acompanhamento ao ritmo das imagens. Nas palavras de Maurice Jaubert,

Não vamos ao cinema para escutar música. Só pedimos que ela aprofunde em nós uma impressão visual. Não pedimos que ela nos “explique” as imagens, mas que lhes acrescente uma ressonância de natureza especificamente diferente. Não lhe pedimos que seja “expressiva” e que

acrescente seu sentimento ao das personagens ou do diretor, mas que seja “decorativa” e que acrescente seu próprio arabesco àquele que a tela nos propõe. Finalmente, que ela se liberte de todos os seus elementos subjetivos, que nos torne fisicamente sensível o ritmo intenso da imagem, sem que para isso queira traduzir seu conteúdo sentimental, dramático ou poético. (JAUBERT *apud* BETTON, 1987, p.48)

Alguns diretores, como Buñuel, desconfiam do uso excessivo da música nos filmes, preferindo utilizá-la apenas de forma esparsa e mais por seu valor simbólico do que melódico ou sentimental (Em *Viridiana* (1961), por exemplo, Buñuel utiliza o “Aleluia” de Haendel na cena do banquete dos mendigos que imita a representação feita por Leonardo da Vinci da última ceia de Jesus Cristo); também Bergman costuma recorrer à música com certa parcimônia. Já outros diretores a utilizam extensivamente, cena após cena. David Lynch, por exemplo, usa não apenas música de origens extremamente variadas como também ruídos e som ambiente combinados, de forma a criar uma espécie de textura sonora que tem tanta importância estética e narrativa quanto as imagens. A relação entre a música e a imagem, e mais especificamente ainda entre a música e a cor, foi um conceito muito discutido ao longo da história do cinema. Eisenstein observava que existe uma íntima relação entre música-cor-palavras-montagem, e, fazendo uma analogia com o famoso poema das vogais de Rimbaud¹¹, ele se pergunta se para cada cor ou tipo de plano deveria corresponder um certo motivo musical, ou vice-versa. Analisando vários exemplos do cinema, literatura e artes plásticas, sua conclusão é a de que, embora haja uma relação cor-música ou sentimento-cor, esta não pode ser formulada na forma de uma

¹¹ “*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles*

Je dirai quelque jour vos naissances latentes:

A, noir corset velu des mouches éclatantes

Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,

Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;

I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles

Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,

Paix de pâtis semés d'animaux, paix des rides

Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,

Silences traversés des Mondes et des Anges:

-O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!” (RIMBAUD, 2006)

regra que indique correspondências diretas e imutáveis:

Isto significa que nós não seguimos uma regra “geral” de significados e correspondências “absolutas” entre cores e sons — e relações absolutas entre estes e emoções específicas, mas significa que nós mesmos devemos decidir quais cores e sons melhor servirão para representar uma dada atividade ou emoção conforme for a necessidade. (EISENSTEIN, 1958, p.152)

No filme *A liberdade é azul* (*Bleu*, 1993) de Krzysztof Kiewslowski, a relação entre cor e música é levada à prática, com a fotografia tomando uma tonalidade azul, ou mesmo toda a tela sendo coberta pela cor, nos momentos em que soa certo tema musical (o qual, por sinal, é um tanto triste — ou “*blue*”, como se diz na língua inglesa, em um claro caso de associação direta entre sentimento, palavra e cor).

No caso específico das adaptações, a música também pode servir para realizar conexões com o original literário, seja através da reprodução de motivos musicais mencionados na obra, seja na criação de temas musicais que evoquem o período ou local representado. Por exemplo, em *O poderoso chefão* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola, baseado em romance de Mario Puzo, a origem siciliana dos protagonistas é espelhada na trilha de Nino Rota, que mescla diversos motivos tradicionais italianos. Pasolini, na sua versão do *Decameron* (1971) de Boccaccio, utiliza antigas canções populares italianas intercaladas a alguns dos episódios. Mas um caso especialmente interessante é o de *Os vivos e os mortos* (*The Dead*, 1987), de John Huston. No conto original de James Joyce (“Os mortos”), são mencionadas ou citadas textualmente várias canções tradicionais irlandesas. Uma delas, “*The Lass of Aughrim*”, aparece na parte mais importante da história, tendo uma função precisa na narração, já que é exatamente o momento da “epifania” de Gretta, que nesse momento recorda um rapaz que ela conheceu há muito tempo e que costumava cantar a mesma canção; ela fica parada no meio da escada ouvindo, enquanto é por sua vez observada por seu marido Gabriel, que imagina a cena como se fosse um quadro. No conto apenas três versos da canção são literalmente citados:

O, the rain falls on my heavy locks

*And the dew wets my skin,
My babe lies cold...* (JOYCE, 1996, p.240)

Talvez o breve trecho seja suficiente para que um leitor que conhece a música tradicional irlandesa possa lembrar a canção enquanto imagina a cena, e mesmo fazer possíveis paralelos entre os seus versos e a história do conto, mas um leitor menos provido de informações terá que se contentar com esses três versos e uma descrição da música e do cantor, “incerto tanto das palavras quanto de sua voz” (JOYCE, 1996, p.240). Já no filme, é claro, temos o privilégio de poder ouvir a canção entoada, de modo que vemos a cena de Gretta parada na escada, emoldurada pela janela às suas costas (certamente referência ao quadro imaginado por Gabriel no conto) e ao mesmo tempo podemos ouvir a música que ecoa ao fundo, em um perfeito exemplo de boa conjunção entre imagem e som. Não que a cena “funcione” melhor do que no conto – até porque o valor da canção não é tanto o seu valor estético ou emocional, afinal, trata-se de uma velha cantiga irlandesa, cantada por um senhor rouco, que não lembra bem da letra (o próprio trecho citado por Joyce parece apresentar uma diferença com relação à versão original¹²). No conto, bastam três versos — se fosse necessário citar toda a letra para

¹² Como tais canções populares muitas vezes têm mais de uma versão, é difícil saber se o “erro” de Joyce é proposital, tendo a intenção de mostrar que o cantor não recorda bem da letra, um descuido, ou simplesmente referência a uma versão diversa da canção, mas nem por isso “errada”. Abaixo uma versão encontrada na Internet (http://academic.evergreen.edu/w/williams/songs/lass_of_aughrim.html):

*I am a king's daughter who strayed from Cappaquin
In search of Lord Gregory, pray God I find him
The rain beats at my yellow locks, the dew wets my skin
My babe is cold in my arms, Lord Gregory, let me in.*

*Lord Gregory is not home my dear, henceforth he can't be seen
He's gone to bonnie Scotland to bring home a new queen
So leave you these windows and likewise this hall
For it's deep in the ocean you must hide your downfall.*

*Who'll shoe my babe's little feet? Who'll put gloves on her hand?
Who'll tie my babe's middle with a long and green band?
Who'll comb my babe's yellow locks with an ivory comb?
Who'll be my babe's father till Lord Gregory comes home?*

*I'll shoe your babe's little feet, I'll put gloves on her hand
I'll tie your babe's middle with a long and green band
I'll comb your babe's yellow locks with an ivory comb
I'll be your babe's father till Lord Gregory comes home.*

But leave you these windows and likewise this hall

obter um melhor efeito literário, Joyce certamente o faria, mas a importância da canção está principalmente em fazer Gretta lembrar do rapaz, evento que determina o desenlace do conto, e para isto basta um pequeno trecho. Mas, no filme, a presença da música certamente gera um grande impacto emocional. Tal impacto também estava no texto literário, mas transmitida de outra forma. Ou seja, é um ótimo exemplo de como uma passagem em prosa pode ser transformada em imagens sem perder seu significado básico, com o uso de meios que são exclusivos do cinema.

Devemos, por sinal, distinguir entre a música diegética e não-diegética, ou seja, a música na qual se vê a origem no próprio filme (um rádio, um toca-discos, uma banda que toca), e de cuja presença portanto os personagens estão conscientes, e a música sem origem aparente na tela, a qual os personagens não escutam. Os dois tipos de usos têm implicações diversas, tanto que o movimento de cineastas dinamarqueses do movimento “Dogma-95”, por exemplo, na lista de regras elaboradas e auto-impostas, que segundo eles criariam um cinema mais próximo da “verdade da vida”, estava a de não utilizar música cuja fonte de origem não fosse mostrada na cena em questão. O raciocínio seria o de que a música não-diegética é um comentário externo do diretor sobre os personagens

*For it's deep in the ocean you must hide your downfall.
Do you remember Lord Gregory that night in Cappaquin?
We exchanged silken handkerchiefs, and all against my will*

*Yours were fine linen, love, and mine was old cloth
Yours cost one guinea, love, and mine none at all.
Do you remember Lord Gregory, that night in my father's hall?
We exchanged rings on our fingers, and that was worse than all*

*Yours were fine silver, love, and mine was old tin
Yours cost one guinea, love, and mine just one cent.
But leave you these windows and likewise this hall
For it's deep in the ocean you must hide your downfall.*

*My curse on you mother, and sister also
Tonight the lass of Aghrim came knocking at my door
Lie down my little son, lie down and sleep
Tonight the lass of Aghrim lies sleeping in the deep*

*Saddle me the brown horse, the black or the grey
But saddle me the best horse in my stable this day
And I'll roam over the valley, and mountains so wide
Till I find the lass of Aghrim and lie by her side*

*But leave you these windows and likewise this hall
For it's deep in the ocean you must hide your downfall.*

ou a cena, e portanto uma clara manipulação da realidade, enquanto a música diegética está no mesmo nível de realidade dos personagens — mesmo considerando que se trata de um contexto ficcional, e portanto também passível de manipulações por parte do diretor.

Também as artes plásticas influenciaram e ainda influenciam muito o cinema, notadamente a pintura. Sem dúvida a sua influência direta no conceito de enquadramento e composição visual da imagem é mais do que evidente, bem como sobre a fotografia e iluminação — não são poucos os diretores de fotografia que dizem encontrar inspiração no trabalho dos mestres da pintura, ou mesmo que descrevem o seu trabalho como “pintar com a luz.” Mas a pintura também influencia o cinema de forma mais sutil.

No caso das adaptações literárias, a mesma observação que fizemos em relação à música é válida: a citação a certas pinturas ou estilos pictóricos pode ser, no mínimo, uma referência a mais que o cineasta tem ao seu alcance e, no melhor dos casos, uma ampliação das possibilidades de expressão que é permitida somente ao cinema. O filme *Barry Lyndon*, de Kubrick, por exemplo, é diretamente inspirado nas pinturas inglesas do período da trama, tanto no que se refere ao uso das cores quanto à predileção por planos abertos, fixos e longos que enfatizam as paisagens e a disposição dos personagens em uma composição visual bem acabada. O próprio filme é, de certo modo, quase uma sucessão de quadros. Também Pasolini inspirou-se em vários pintores medievais — mas talvez especialmente em Giotto — para compor as enquadramentos da sua versão do *Decameron*. Contemporâneo de Boccaccio, o pintor chega a aparecer como personagem em uma das histórias do livro, e no filme o próprio Pasolini interpreta o papel de um discípulo do artista. Aliás, nos casos em que o filme, seja original ou adaptação, trata da vida de um pintor, como *Pollock* (2000), de Ed Harris, *Goya* (*Goya en Burdeos*, 1999), de Carlos Saura, ou *Moça com brinco de pérola* (*Girl with a Pearl Earring*, 2003), de Peter Webber, é comum a utilização de uma direção de fotografia que remeta aos quadros do mesmo pintor. No caso de *Moça...* (adaptação de romance de Tracy Chevalier que conta uma história fictícia sobre o pintor holandês Johannes Vermeer), é patente a inspiração da iluminação do filme nos quadros do mencionado artista. Alguns diretores, entretanto, denunciam o artifício como banal, ou mesmo enganador. Falando sobre seu filme *Andrei Rublev* (*Andrey Rublyov*, 1969), que narra a vida de um pintor russo do

século XV, Tarkovski observa:

Se houvéssimos partido para a reconstrução da tradição pictórica do mundo pictórico daqueles tempos, o resultado teria sido um antigo mundo russo estilizado e convencional, do tipo que, na melhor das hipóteses, faz lembrar as iluminuras e ícones do período. Em se tratando de cinema, porém, não é assim que se deve proceder. Nunca entendi, por exemplo, as tentativas de se criar a *mise en scène* a partir de uma pintura. Ao fazê-lo, o máximo que conseguiremos será trazer a pintura novamente à vida e receber os devidos e convencionais aplausos do tipo: “Ah, que perfeita compreensão do período!”, “Ah, que gente culta!”... Mas, ao mesmo tempo, estaremos também matando o cinema. (TARKOVSKI, 1998, p.91)

Também Fellini, apesar de todo o seu talento visual para criar composições de grande riqueza plástica, desconfiava um pouco dessa relação tão direta entre pintura e cinema:

O pintor dá ao quadro uma luz parada, fixa, imutável, na qual a cor permanece da forma como foi expressa. Poderíamos pensar que na imagem cinematográfica é possível definir com igual precisão a cor em todas suas nuances. Não é assim. (...) Você, diretor, contempla o seu quadro vivo, parece satisfeito, está pronto para rodar, e obedecendo ao que acredita serem as exigências narrativas, estilísticas, expressivas, em outras palavras, tentando contar, como acredita que deve ser contada, a situação particular daquele momento, se aproxima e se afasta, faz panorâmicas, em suma, move a câmera. E eis que, de repente, a luz muda de intensidade, as cores se exaltam ou se mortificam, e os valores cromáticos não são mais ou mesmos. O verde não é mais o mesmo verde que se contemplava de uma certa distância, é mais denso, mais compacto, se está a um metro, mais inerte; quase cinza, caso se afaste. (FELLINI, 2000, p.132)

Efetivamente, o movimento, tanto da câmera quanto dos atores, muda a composição e o balanço cromático a cada instante, tornando muito mais difícil e inexata a tarefa do diretor. Além disso, salvo em alguns planos fixos mais longos, não há tempo para a contemplação por parte do espectador: de um plano passa-se imediatamente a outro e assim por diante. O cinema não pode ser diretamente comparado à pintura exatamente porque os elementos que lhe dão seu caráter mais autêntico, como observou Deleuze, são justamente o movimento e o tempo, inexistentes nos quadros a não ser como alusão. Uma das dificuldades ao se realizar um movimento de câmera é, por sinal, a de

tentar sempre manter o enquadramento balanceado, de forma a que a composição visual continue funcionando, mesmo quando o personagem ou a câmera mudam a sua posição. Ouvimos por vezes mencionar a palavra “balé” ou “coreografia” ao falar em movimentos de câmera conjugados aos dos atores, e faz sentido. Movimentos gráteis e fluidos podem fornecer uma grande dose de lirismo ao filme; movimentos bruscos e rápidos podem transmitir agitação; e assim vários outros tipos de emoções. Além disso, os movimentos de câmera também têm em comum com o balé a necessidade de um árduo planejamento. Mesmo um movimento simples como um *travelling* frontal, por exemplo, requer grande habilidade na coordenação dos atores, que devem ficar atentos às marcas e coordenar seu movimento com o da câmera, e também dos próprios operadores de câmera, que devem mover-se com equilíbrio e na velocidade certa, ajustando constantemente o foco; isso evidentemente sem falarmos na capacidade do diretor de saber controlar todos os elementos de forma a obter um resultado esteticamente satisfatório. Movimentos mais complexos, então, exigem uma grande planificação e muito treinamento — como na criação de qualquer coreografia.

Evidentemente, a citação de certas obras de arte no contexto de adaptações cinematográficas pode ocorrer mais pelo valor simbólico da obra do que simplesmente por motivos plásticos ou estéticos (ou apenas para mostrar a “cultura” do diretor). No já citado *Viridiana*, de Buñuel (que é uma livre adaptação não-declarada do romance *Halma*, de Benito Perez Galdós), há uma cena em que os vários mendigos sentados à mesa repetem as posições e os gestos dos personagens do famoso quadro de Leonardo da Vinci representando a última ceia de Jesus. No filme, a cena é congelada (efeito *freeze-frame*) por alguns segundos, justamente para dar maior ênfase ao momento exato em que os atores, aparentemente de modo casual, assumem uma posição e gestos idênticos aos de Jesus e dos apóstolos no quadro. A diferença, claro, é que aqui, no lugar de Jesus, há um mendigo cego e os apóstolos também são mendigos ou marginais sujos e maltrapilhos (por sinal, Buñuel utilizou mendigos reais como atores no filme). Tudo isso acaba dando um caráter grotesco e paródico à representação. Evidentemente, aqui a citação ao quadro de Leonardo é sem dúvida irônica e “sacrílega”, jogando com o nosso conhecimento de uma obra de arte famosa, mas subvertendo o seu significado.

Conviria citar ainda o cinema de animação, que, mais ainda do que aquele

realizado com atores, pode imitar o estilo gráfico das mais diversas obras pictóricas, inclusive aquelas da arte abstrata ou não-figurativa. Há mesmo filmes experimentais, como alguns realizados pelo animador canadense Malcolm McLaren, que consistem única e exclusivamente de cores e formas abstratas, sincronizadas ao som da trilha sonora — uma combinação literal de artes plásticas e música.

3. A NARRATIVA BREVE E SUA ADAPTAÇÃO

3.1. Sobre a transposição da narrativa breve

O cinema é, por assim dizer, onívoro. Embora muitos teóricos estudem apenas a adaptação de romances clássicos, não há razão para pretender que estes sejam a única fonte de inspiração, ou mesmo a mais importante. O cinema pode utilizar para a criação de suas narrativas os mais diversos textos-base: romances, contos, peças teatrais, histórias em quadrinhos, poemas, notícias de jornal, biografias, diários. Como este estudo se centra principalmente na adaptação da narrativa breve, a pergunta que se faz é: haveria algo no conto ou narrativa breve, em contraposição a outros modelos literários, que propiciaria uma maior facilidade (ou qualidade) de adaptação para o cinema? O escritor Julio Cortázar, que teve vários de seus contos transformados em filmes¹³, observa:

Eu estabeleço uma diferença que me parece bastante válida entre as adaptações ao cinema de contos e romances. Porque um romance (um bom romance) contém sempre uma variedade de temas, de desenvolvimentos, de análises psicológicas, de situações, que o cinema pode apenas reduzir. E, portanto, empobrecer. Levar ao cinema *Guerra e paz* ou *Os irmãos Karamazov* pode dar como resultado um bom filme, na medida em que você não haja lido *Guerra e paz* ou *Os irmãos Karamazov*. (...) O conto, entretanto, precisamente por sua natureza, porque ainda que haja muitas ações o conto está concentrado em uma única ação, na qual os personagens são geralmente menores em número, se presta mais como um possível argumento. Ao contrário do que eu dizia para o romance, penso que em mãos de um bom adaptador, de um adaptador inteligente e

¹³ Entre eles, dois realizados por mestres do cinema: *Blow-up, depois daquele beijo* (*Blow-up*, 1966), de Michelangelo Antonioni, baseado em “Las babas del Diablo”, e *Weekend à francesa* (*Weekend*, 1967), de Jean-Luc Godard, inspirado em “La autopista del sur”.

sensível, muitos contos podem até mesmo alcançar um desenvolvimento maior no cinema, o cinema pode abrir mais as perspectivas do conto. Não sei se para o bem ou para o mal, isso já seria algo diferente, mas em todo caso os contos se prestam a ser levados ao cinema. Já o romance, não creio. (CORTÁZAR, 1990, p.240-241)

Há razões para concordar com Cortázar. Sendo, por motivos comerciais, a maioria dos filmes limitada em duração, um romance tem muitas vezes que ser reduzido ou simplificado para caber em, digamos, duas horas de filme. O conto, devido à sua própria brevidade, não apresenta esse problema. Aliás, no caso do conto, o problema talvez seja o oposto: com exceção do caso dos chamados curta-metragens, o problema surge justamente quando se tenta aumentar a duração dos eventos para que o filme chegue à extensão mais comercialmente aceitável do longa-metragem, operação na qual a história poderia ter sua força diluída e perder parte do impacto. Algumas adaptações resolvem o problema unindo de modo mais ou menos orgânico vários contos. É o que faz Robert Altman em *Short Cuts, cenas da vida* (*Short Cuts*, 1993), adaptação de vários contos de Raymond Carver através de tramas paralelas que se unem no final; ou o que faz Nikita Mikalkhov, em *Olhos negros* (*Oci Ciornie*, 1987), adaptação baseada especialmente no conto “Dama com cachorrinho”, de Tchekov, mas que utiliza também material de ao menos outros três contos do mesmo escritor para alongar e enriquecer a trama.

No entanto, há outra característica que aproxima o conto do filme e que é mais importante, por referir-se à sua própria estrutura. De acordo com a clássica teoria do conto moderno, esse gênero narrativo, ao contrário do romance, baseia-se no chamado efeito único ou unidade de impressão: “O conto é o efeito singular, completo e auto-suficiente, enquanto que a novela resulta da força fraturada em uma série de episódios” (MATTHEWS, 1993, p.59). Edgar Allan Poe foi um dos primeiros autores a teorizar sobre o formato da chamada *short-story*, estabelecendo as suas diferenças estruturais em relação ao romance. A primeira observação de Poe se refere a esse conceito de unidade, característico da narrativa breve:

O romance comum é problemático devido ao seu comprimento, por razões já estabelecidas substancialmente. Como ele não pode ser lido de uma vez, ele se despoja, claro, da imensa força que deriva da totalidade. Interesses externos intervindo durante as pausas da leitura, seriam, por si mesmos,

suficientes para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, entretanto, o autor fica capacitado a produzir a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há influências externas ou intrínsecas — resultantes do tédio ou da interrupção. (POE, 1974, p.15)

Ora, a obra cinematográfica, nesse sentido, é semelhante ao conto: também ela, no escuro da sala do cinema, é assistida sem interrupções, de uma só vez. Também ela, portanto, se beneficia do mesmo efeito de totalidade. Mais do que isso: como bem observa Poe, a força do conto não é resultado de sua mera brevidade, mas de sua concentração. O conto dispõe de poucos personagens, uma única ação principal e, principalmente, uma forma precisa que maximiza o impacto final no leitor:

Um bom conto não é nem a sinopse nem um episódio de um romance. Um romance de tamanho reduzido ou um romance abreviado resultará em um romance curto, nunca um conto. (...) Em nenhum outro tipo de escrita são tão necessárias a nitidez de construção e a execução bem terminada como na dos contos e nos poemas de circunstância. O contista deve ter o sentido da forma, o que foi chamado “o mais elevado e distinguido atributo do escritor criativo”. A construção deve sempre ser lógica, adequada, harmoniosa. (MATTHEWS, 1993, p.62)

O chamado conto moderno iniciou a partir da metade do século XIX, tendo como seus maiores representantes nesse período autores como Poe e, um pouco depois, Maupassant. Tais contos seguem uma estrutura baseada em um acúmulo de tensão que culmina usualmente com um clímax que resolve o conflito inicial, muitas vezes de forma surpreendente. Tal estrutura básica é utilizada em grande parte dos longa-metragens comerciais atuais e mesmo refletida no célebre “paradigma dos três atos” mencionado por autores de manuais para roteiristas como Syd Field ou Robert Mc Kee: exposição, desenvolvimento, e clímax com “ponto de mudança” que propicia a conclusão.

Se alguns diretores, como Robert Altman, Woody Allen ou Jean Renoir, trabalham de um modo que poderíamos definir como mais novelístico — utilizando muitos personagens ao mesmo tempo, analisando o comportamento de cada um deles, pintando, por assim dizer, um panorama de um grupo de pessoas ou mesmo de uma época — e outros, como Fellini, privilegiam uma narrativa episódica, construída mais pelos personagens do que pela trama em si (característica também mais ligada ao

romance do que ao conto), a grande maioria dos roteiros parece efetivamente seguir um padrão narrativo que o aproxima da estrutura sintética e rigidamente formal do conto. Se é verdade que a arquitetura central do roteiro hollywoodiano clássico provém da estrutura dramática aristotélica (unidade de tempo e ação, a própria divisão em três “atos”), também é verdade que ele se caracteriza por uma subordinação à trama que é herdeira da estrutura do conto, conforme entendido por autores como Poe. Bordwell e Thomson, ao menos, são dessa opinião, observando que em Hollywood o modelo teatral aristotélico contaminou-se com as *short stories* anglo-saxônicas, das quais deriva, por exemplo, o hábito de eliminar os episódios digressivos que não avançam a história, ou a colocação do clímax perto do final. (BORDWELL, THOMSON *apud* BUCCHERI, 2003, p.35)

É claro que o desenvolvimento do conto, convém observar, não parou no século XIX. Mesmo antes do fim do século surgiam escritores como Anton Tchekov, cuja genialidade e importância não pode ser menosprezada, tendo influenciado mesmo autores contemporâneos, como por exemplo o americano Raymond Carver. Mas a estrutura dos contos de Tchekov é diferente daquela utilizada por Poe: aqui o interesse, mais do que na trama, muitas vezes mínima, é a situação e como o personagem reage a ela, e o enredo, ao contrário do “fecho de ouro” clássico, tem muitas vezes um final aberto ou indefinido.

David Bordwell, analisando as distinções entre a narrativa no cinema clássico de Hollywood e o cinema de arte europeu, observa: “Se o cinema clássico se assemelha a uma história de Poe, o cinema de arte é mais próximo a Tchekov” (BORDWELL, 1985, p.22). Para Bordwell, se Hollywood está interessado na trama, o cinema de arte está mais preocupado com o personagem, e isso se reflete na estrutura formal dos dois modelos de narrativa.

A literatura do início do século XX é uma fonte central para os modelos de causalidade de personagens e construção do *syuzhet* [trama] no cinema de arte. Horst Ruthrof aponta para a emergência de um novo tipo de conto no período moderno, que é “dirigida para situações nas quais um personagem apresentado, o narrador, ou o próprio leitor, através de um *insight* se dá conta de um sentido contraposto à falta de sentido da vida.” Típico disso é o que Ruthrof chama de história de “situação-limite”, em que a cadeia de causa e efeito leva a um episódio de reconhecimento pelo indivíduo de temas humanos fundamentais. Exemplos seriam “Arábia,” de Joyce ou “As neves do Kilimanjaro,” de Hemingway. A situação-limite é comum na narrativa do cinema de arte; o ímpeto causal do filme muitas

vezes deriva do reconhecimento por parte do personagem de que ela ou ele enfrenta uma crise de significado existencial.” (BORDWELL, 1985, 207-208)

Efetivamente, muitos contos de Tchekov, Joyce, Hemingway, Woolf, bem como grande parte dos autores da primeira metade do século XX, se baseiam em histórias de “situação-limite”, em situações de crise do personagem seguidas de uma revelação (o próprio Joyce utilizou o termo “epifania” para descrever efeito semelhante). Tal construção foi apropriada por muitos diretores do cinema de arte europeu, em filmes que pretendiam contrapor-se à narração clássica do cinema americano da época. Filmes como *8 1/2* ou *La Dolce Vita*, de Fellini, claramente são estudos de personagens em momento de crise existencial.

Isso também talvez explique por que a adaptação dos contos desse período foram preferidas por cineastas mais interessados em filmes que seguiam o modelo do “cinema-de-arte” do que o modelo mais comercial favorecido por Hollywood (o próprio Bordwell observa, contudo, que com o tempo mesmo o cinema comercial americano absorveu as lições e influências do cinema europeu, nos melhores casos tentando criar um novo modelo narrativo a partir de uma mistura das duas tendências. Exemplos seriam *O poderoso chefão* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola, ou *Taxi Driver* (1973), de Martin Scorsese). De qualquer modo, as melhores adaptações desses contos modernos foram as que conseguiram traduzir o momento de crise com a mesma intensidade do original literário, mas modificando a narrativa ou a trama quando necessário, de modo a contar a história através do uso apropriado das técnicas cinematográficas. Um bom exemplo disso é *Os vivos e os mortos* (*The Dead*), de John Huston, baseado no conto de James Joyce, filme que comentamos no capítulo anterior.

O crítico Harold Bloom também faz uma distinção interessante entre os tipos de conto existentes, observando que a narrativa no conto moderno mudou novamente a partir de certo período do século XX:

O conto moderno, enquanto permanece tchekoviano, é impressionista; isto é tão verdadeiro para o *Dublinenses* de James Joyce quanto para Hemingway ou Flannery O’Connor. Percepção e sensação, a estética de Walter Pater, estão centradas no conto impressionista, incluindo o principais contos de Thomas Mann e Henry James. Algo muito diferente

surgiu na narração moderna com a fantasmagoria de Franz Kafka, um primeiro precursor de Jorge Luis Borges, de quem pode-se dizer que substituiu Tchekov como a maior influência no conto na segunda metade do século XX. Os contos agora tendem a ser tchekovianos ou borgianos; apenas raramente são ambas as coisas.” (BLOOM, 2000, p.56-57)

De fato, os nomes de Kafka e Borges são imprescindíveis para compreender o conto contemporâneo. Toda a literatura latino-americana do período do “boom” (Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, etc.) e mesmo a obra de escritores norte-americanos ditos “pós-modernos”, como Donald Barthelme ou John Barth, é devedora a estes dois autores, direta ou indiretamente. Já a sua influência no cinema é mais discutível. Pois a verdade é que tais contos, ainda que possam ter um certo caráter fantástico que poderia à primeira vista parecer mera herança da tradição de Edgar Allan Poe ou de Robert Louis Stevenson, muitas vezes estruturam a sua narrativa ficcional na forma de ensaios, como “A Muralha da China,” de Kafka, ou “Pierre Menard, Autor do Quixote”, de Borges. Talvez apenas alguns filmes que misturam documentário ou ensaio com ficção, como *Alphaville*, de Godard, ou *Sans Soleil*, de Chris Marker, possam ter um caráter que vagamente poderíamos chamar de “borgiano”.

Outro aspecto a observar é que o conto fantástico moderno, categoria na qual podem se incluir os contos mais convencionais destes autores e de muitos de seus seguidores, ao contrário dos contos “tchekovianos”, não costumam seguir a tradição do “realismo psicológico” que orientou a maior parte da narrativa cinematográfica, inclusive a do chamado cinema de arte. Talvez isso explique por que parece tão difícil adaptar este tipo de obra ao cinema, e por que as adaptações de Kafka e Borges ao meio cinematográfico, em grande parte das vezes, tenham deixado a desejar. Talvez o cinema de animação, justamente por não estar ligado a qualquer expectativa de realismo por parte do espectador, tenha obtido resultados mais interessantes. E, justamente por utilizar com mais frequência do que o cinema com atores o formato breve ou de duração limitada, muitos animadores partiram da adaptação de contos para realizar as suas obras. *A metamorfose do Sr. Samsa (The Metamorphosis of Mr. Samsa, 1977)*, de Caroline Leaf, é uma bela adaptação (ainda que parcial) do conto de Kafka, realizada através da animação de formas desenhadas com areia. Já o cineasta tcheco Jiri Trnka adaptou para a animação de bonecos contos de Tchekov e dos irmãos Grimm, entre outros. O seu conterrâneo Jan

Svankmajer adaptou histórias fantásticas de Poe e de Lewis Carroll com o uso de técnicas de animação de bonecos e objetos, obtendo com isso surpreendentes resultados. Os irmãos Quay, americanos residentes em Londres, realizaram uma inquietante adaptação de um conto de Bruno Schulz. Há muitos outros autores que poderiam ser citados, e que utilizam as técnicas mais diversas; Svankmajer, por exemplo, influenciado pelo movimento surrealista, do qual ainda diz fazer parte, utiliza objetos, bonecos, recortes, animais empalhados, materiais orgânicos, desenhos e mesmo atores em filmes de grande impacto visual. Na sua versão para “A queda da casa de Usher”, de Poe, ele mescla imagens de um corvo real com animação *stop-motion* da degradação da casa. Aliás, é desnecessário dizer que a animação *stop-motion* tem uma grande tradição na República Tcheca (parte da antiga Tchecoslováquia), representada não só através de famosos cineastas como Jiri Trnka ou o próprio Svankmajer, como da própria tradição ainda anterior (mas ainda existente) do teatro de manipulação de bonecos.

3.2 A Natureza indiferente: *Um dia no campo*

“*Une partie de campagne*”, conto de Guy de Maupassant de 1881, narra o passeio de uma família pequeno-burguesa parisiense nas cercanias da cidade. Madame e Monsieur Dufour, sua filha Henriette, a avó desta e mais um jovem de cabelos loiros cujo nome não é revelado são os integrantes deste grupo que, em uma pequena charrete, avança pelo campo e termina parando em uma pequena estalagem. Depois de almoçar, eles encontram dois jovens canoeiros, que terminam convidando as duas mulheres para passear em seus barcos, enquanto os homens ficam pescando. Um dos canoeiros leva a mãe em seu barco, o outro, chamado Henri, leva a filha, Henriette. Henri e Henriette se distanciam da outra dupla, remando mais lentamente. Ao escutar um rouxinol, Henriette fica emocionada. Eles descem para escutar o rouxinol mais de perto, embrenhando-se em um bosque. Chegam bem perto do pássaro e ali, enquanto Henriette fica com os olhos úmidos de emoção, Henri a beija; ela inicialmente resiste, mas, tomada pela emoção do momento, acaba aceitando o beijo e os dois (subentende-se) acabam relacionando-se

sexualmente. Depois disso, com certo embaraço, Henriette procura pela mãe, encontrando-a em uma clareira ao lado do outro canoeiro. Concluindo que está ficando tarde, os jovens levam as mulheres de volta, e a família Dufour retorna para Paris. Dois meses mais tarde, Henri passa pela loja dos Dufour em Paris; conversando com a mãe de Henriette, descobre que esta casou com o jovem de cabelos loiros que acompanhava a família no passeio. Um ano mais tarde, Henri e Henriette se reencontram no mesmo local: Henriette está acompanhada do seu marido, que dorme. Henri diz a Henriette que costuma passear por ali, lembrando daquele dia em que se conheceram; Henriette replica que pensa nisso todas as noites.

Guy de Maupassant é um dos mestres da narrativa breve do século XIX, tendo escrito centenas de contos, e tendo influenciado autores como o próprio Anton Tchekov. Seus contos são caracterizados por uma excelente capacidade de observação, retratando os mais diversos tipos humanos e situações, podendo criar tanto perfis humorísticos como uma atmosfera de horror (como no conto fantástico “*Le Horla*”). “Um passeio no campo” não é certamente o seu conto mais célebre, mas é um ótimo exemplo de como, com poucos elementos, Guy de Maupassant consegue criar uma história marcante e com grande impacto sobre o leitor.

O filme *Um dia no campo* (*Partie de campagne*, 1936), retoma basicamente os mesmos eventos do conto, mas com algumas diferenças significativas que logo analisaremos. Dirigido por Jean Renoir, o filme só foi completamente montado (por Marguerite Renoir) dez anos mais tarde, em 1946, pois primeiro outros filmes e, depois, a Segunda Guerra Mundial, interromperam o trabalho. Entre os seus assistentes de direção, Renoir contou com dois jovens brilhantes mas pouco conhecidos então: Luchino Visconti (que depois se tornaria um dos mais importantes diretores do cinema italiano) e Henri Cartier-Bresson (um dos maiores, senão o maior fotógrafo do século XX). Aliás, talvez haja uma influência de Renoir nos primeiros filmes de Visconti¹⁴, assim como é interessante observar como algumas fotos de Cartier-Bresson no mesmo ano de 1936 (em

¹⁴ De fato, o próprio Visconti em uma entrevista para a revista Cahiers du Cinéma, admitiu que “Renoir me influenciou enormemente. Todos aprendem de alguém, ninguém inventa coisa alguma. Pode-se fazer descobertas, mas a influência externa é determinante, especialmente quando se está fazendo o primeiro filme. Foi dito que em *Obsessão* fui influenciado pelo cinema francês, mas isto não é propriamente verdade, com exceção de Renoir, que foi o único a ensinar-me a como trabalhar com os atores. Estive com

especial a de casais fazendo pique-niques à beira do Sena) lembram muito a atmosfera do filme, com o mesmo estilo de realismo poético. A atriz principal é Sylvia Bataille, mulher do escritor e crítico literário Georges Bataille, que faz uma ponta no filme como seminarista, ao lado de Cartier-Bresson; o próprio Renoir faz também uma ponta como o estalajadeiro.

Jean Renoir, filho do pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir (cuja influência na obra do filho discutiremos mais adiante), ficou famoso principalmente por dois filmes posteriores, *A grande ilusão* (*La Grande Illusion*, 1937), e *A regra do jogo* (*La Règle du Jeu*, 1939). Outros filmes conhecidos desse mesmo primeiro período são *O crime do Sr. Lange* (*Le Crime de M. Lange*), de 1935, e *Boudu salvo das águas* (*Boudu sauvé des eaux*), de 1932. Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, Renoir emigrou para os Estados Unidos, mas não se adaptou ao esquema industrial do cinema de Hollywood, retornando à França anos depois, voltando a fazer relativo sucesso com filmes como *Can-can francês* (*French Can-can*, 1955). Uma marca característica dos seus filmes é a preferência por planos mais longos e elaborados, com vários atores interagindo em planos abertos, e com o uso de movimentos de câmera, ao invés do esquema mais comum de plano-contraplano para filmar diálogos. Tematicamente, o humor é sempre uma característica de sua obra (ele assinou vários dos seus próprios roteiros), ainda que não hesite em tratar de assuntos trágicos ou polêmicos como a guerra, o assassinato, a política, o adultério. Também a alusão à pintura é uma das suas características. *Partie de campagne* é considerado por muitos críticos como uma homenagem de Renoir aos quadros do pai, seja pelo modo poético com que mostra a natureza (o filme apresenta praticamente apenas locações externas), seja porque o período retratado — ao redor de 1880 — coincide com o período do impressionismo na pintura francesa.

A abordagem de Renoir ao conto de Maupassant é comumente adjetivada como “lírica” ou “poética”; chegou a ser definida pelo colega François Truffaut como

o único equivalente verdadeiro da arte do conto na tela; sem o apoio de uma linha de narração, Renoir nos oferece quarenta e cinco minutos de prosa poética em que a verdade, em certos momentos, nos causa *frisson* . . . Este filme, o mais físico de seu autor, os tocará fisicamente.

ele por somente um mês, mas foi o suficiente, pois estava fascinado pela sua personalidade”. (VISCONTI, 1994, p.48)

(TRUFFAUT, 1974, p.268)

Giorgio De Vincenti, entretanto, vê no filme uma crítica ou sátira aos valores burgueses (DE VINCENTI, 1996, p.62), inclusive devido ao fato de que na época Renoir era ligado a grupos políticos de esquerda, tendo realizado um filme de propaganda para a esquerdista Frente Popular. Não deixa de ser verdade, embora possa-se dizer que tal elemento de crítica de certa forma já estava no conto original, tendo sido até suavizado no filme, já que ali a melancolia e certo encantamento com a natureza parecem predominar sobre a ironia. Mais do que na crítica social, Renoir está interessado nas relações humanas: “A história de uma desilusão amorosa, seguida de uma vida equivocada, poderia ser o tema de um longo romance. Maupassant, em poucas páginas, nos diz o essencial. Era a transposição às telas dessa síntese de uma grande história o que me atraía.” (RENOIR, 1974, p.116).

Deve-se observar que um dos aspectos fundamentais de *Partie de campagne* é o seu caráter de incompletude. O filme dura cerca de 40 minutos e, embora Renoir tenha dito que sua idéia sempre fora a de fazer um curta-metragem, o projeto original do produtor Pierre Braunberger previa a adaptação de pelo menos dois contos de Maupassant, para que pudesse ter um filme de longa-metragem com possibilidades de ser lançado nos cinemas. Mas a verdade é que nem o próprio *Partie* foi terminado do modo como fora originalmente planejado, tendo-lhe faltado duas cenas que deveriam ser rodadas em estúdio em Paris. A primeira dessas cenas era meramente introdutória, mostrando os preparativos da família Dufour para a viagem. A segunda cena faltante era a visita de Henri à loja dos Dufour, quando descobriria que Henriette já estaria casada com o rapaz de cabelos loiros (no filme chamado de Anatole).

A filmagem, que deveria durar pouco mais de duas semanas no total, foi prejudicada por um baixo orçamento e por um verão extremamente chuvoso que constantemente impedia os trabalhos. Depois de dois meses, Renoir acabou se envolvendo em outro projeto, *Les Bas-Fonds*, e abandonou o *set*. Braunberger tentou ainda transformar o filme em um longa-metragem, contratando Jacques Prévert (que havia trabalhado com Renoir em *O crime do Sr. Lange*) para escrever um novo roteiro, o qual no entanto divergia muito da história original e não foi aprovado pelo diretor. Com a

chegada da guerra, Renoir emigrou para os Estados Unidos, e Braunberger, judeu, teve que fugir durante a ocupação nazista. Mas o produtor — praticamente um co-autor do filme, devido ao seu empenho em terminá-lo, e tendo sido quem efetivamente supervisionou o processo de finalização, sem qualquer envolvimento de Renoir (fora o fato da montagem ter sido feita com base em suas anotações) — não desistiu, e após o fim da Guerra, localizou os negativos originais e chamou Marguerite Renoir para reconstruir a montagem. Para compor a música, foi chamado o compositor Pierre Kosma, que havia trabalhado com Renoir em outros dois filmes. Finalmente, para substituir as cenas não filmadas, foram criados dois títulos explicativos. E, finalmente, o filme foi lançado em 1946. Embora não se possa falar de um sucesso estrondoso, teve um relativo êxito de público, e a sua reputação só fez crescer ao longo do tempo, sendo *Partie de campagne* considerado hoje um dos filmes mais belos de Renoir.

É discutível o quão “incompleto” seja o filme; se as duas cenas que jamais foram filmadas certamente teriam contribuído para dar um fechamento mais claro à história, os títulos colocados por Braunberger se revelaram desnecessários, e até mesmo prejudiciais, pois já no primeiro título se fica sabendo que Anatole é o noivo de Henriette (o que deveria ser uma surpresa reservada para o fim), e o segundo intertítulo tampouco acrescenta qualquer informação que não seja já de algum modo subentendida na cena final com Henriette, Henri e Anatole. Além disso, o fato de toda a história transcorrer em meio ao campo parece dar um encanto maior ao filme; mesmo no conto, a breve cena em Paris dava mais do que tudo a impressão de uma interrupção que poderia ter sido evitada. O próprio Renoir admitiu mais tarde que as cenas em Paris seriam desnecessárias, estando o filme completo sem elas.

De que forma a obra foi transformada em imagens? Quais as mudanças que foram realizadas? Tomemos o início do conto de Maupassant:

Há cinco meses eles planejavam um pique-nique nos arredores de Paris, no dia do patrônimo da Sra. Dufour, que se chamava Pétronille. Assim, tendo esperado impacientemente por esse passeio, haviam acordado cedo aquela manhã. O Sr. Dufour, tendo tomado de empréstimo a charrete do leiteiro, conduzia. A carroça, de duas rodas, era bem resistente; tinha um teto suportado por quatro traves de ferro às quais se ligavam cortinas que tinham sido retiradas para que se pudesse ver a paisagem. Apenas aquela

traseira, sozinha, flutuava ao vento como uma bandeira. A mulher, ao lado de seu esposo, se exibia em um vestido de seda de cor cereja extraordinário. Atrás, uma ao lado da outra, estavam uma senhora mais velha e uma jovem garota. Podia-se ainda ver a cabeleira amarela de um rapaz que, à falta de assentos, estava estendido no fundo, deixando aparecer apenas a cabeça.

Depois de ter seguido a avenida dos Champs-Élysées e ter cruzado as fortificações da porta Maillot, eles se puseram a observar a região. Ao chegar à ponte de Neully, o Sr. Dufour disse: “Eis o campo enfim!” e sua mulher, a esse sinal, começou a emocionar-se com a natureza. (MAUPASSANT, 1949, p.63-64)

Desde a primeira frase já somos informados sobre o passeio no campo, tema do conto, e logo imediatamente apresentados aos personagens principais. Já aqui se torna claro o uso de uma certa ironia na descrição do grupo (a pequena charrete emprestada do leiteiro na qual todos se acomodam, a caracterização de Madame Dufour como um personagem algo ridículo). De qualquer forma, é uma cena quase totalmente descritiva, a qual serve acima de tudo para nos situar no contexto da história.

Já o filme começa mostrando apenas a água correndo pelo rio (o rio é extremamente importante como aspecto visual e simbólico, talvez mais no filme do que no conto), imagem sobre a qual se superpõem os créditos. O rio, por sinal, é um elemento visual e temático persistente em Renoir, como se vê em filmes anteriores como *Boudu salvo das águas* (1932), ou posteriores como *O rio* (*The River*, 1951). Ele próprio afirma na sua autobiografia:

Uma coisa que inquestionavelmente influenciou meu desenvolvimento como criador de filmes é a água. Não consigo conceber o cinema sem a água. Existe uma qualidade inescapável no movimento de um filme que o liga à correnteza dos riachos, ao fluir dos rios. É um modo inadequado de descrever um sentimento. A verdade é que as afinidades que ligam o cinema e o rio são mais sutis e mais fortes porque inexplicáveis. (RENOIR, 1974, p.60)

Após uma legenda com um texto que introduz a história (basicamente repetindo com palavras diferentes as primeiras frases do conto), vemos as imagens iniciais do filme propriamente dito: primeiro um garoto pescando à margem do rio, logo a câmera gira e vemos ao fundo a charrete que se aproxima; depois, um corte e vemos a charrete mais de

perto, em um plano lateral, detendo-se para observar o jovem pescador. Podemos observar os cinco personagens, incluindo o jovem de cabelos amarelos, que no filme mostra mais do que a sua cabeleira, e já desde o início mostra interesse pela pesca, tema que será explorado posteriormente por Renoir.

Como observa Seymour Chatman, a descrição no cinema e na literatura funciona de modo diverso: embora esta seqüência inicial possa ser considerada correspondente à seqüência inicial do conto, a apresentação dos detalhes ocorre de modo diverso, algumas vezes por opção do diretor, algumas vezes pela simples diferença entre a natureza de cada linguagem.

Notamos, por exemplo que a carruagem é absurdamente pequena, tem apenas duas rodas, tem o nome do seu dono, Ch. Gervais, pintado ao lado, uma grade metálica sobre o teto, e assim por diante. (...) Esses detalhes aparentemente são similares àqueles do conto. (...) Mas há algumas diferenças essenciais. Por exemplo, o número de detalhes na frase de Maupassant é limitado a três. Em outras palavras, a seleção entre os possíveis detalhes evocados foi absolutamente determinada: o autor, através do narrador, “escolheu” e nomeou precisamente três. Assim o leitor sabe apenas desses três detalhes e expande a figura com a sua imaginação. Mas na representação filmica, o número de detalhes é indeterminado, pois o que esta versão nos dá é o simulacro de uma charrete francesa de uma certa era, proveniência, etc. Portanto em teoria o número de detalhes que podemos observar é potencialmente grande, vasto até. Na prática, entretanto, não registramos muitos detalhes. (...) Nós apenas rotulamos “ah, uma charrete levando várias pessoas.” Reagimos desse modo devido a uma característica da narrativa filmica: os detalhes não são claramente listados por um narrador, mas simplesmente apresentados, por isso tendemos, de modo pragmático, a contemplar apenas aquilo que parece mais importante para a história que se desenvolve em nossa mente. (CHATMAN, 1981, p.121-122)

Assim também certos efeitos que no conto são obtidos através das palavras, com uma linguagem irônica — por exemplo, na passagem mencionada anteriormente, quando a Sra. Dufour se “emociona” ao ver a natureza; ou quando o Sr. Dufour a ajuda a descer do carro, e a “deposita pesadamente no chão, como um enorme pacote” (MAUPASSANT, 1949, p.65). No filme, tal ridicularização da personagem é obtida principalmente pela interpretação cômica da atriz que faz o papel da Sra. Dufour, bem como através de seus diálogos. Em uma cena do filme (que não existe no conto), mãe e

filha, sentadas na grama, falam sobre a natureza; enquanto a jovem Henriette está sinceramente emocionada, tomada por um sentimento que não consegue adequadamente descrever, a mãe responde com platitudes. Entretanto, devemos observar que uma diferença fundamental entre conto e filme reside justamente no tratamento dos personagens, especialmente a mãe de Henriette. Enquanto para Maupassant ela é apenas motivo de riso (“suas formas, sacudidas, tremiam continuamente como gelatina em um prato” (MAUPASSANT, 1949, p.66) é como ele descreve sua movimentação no balanço), Renoir a trata com uma certa doçura ou compreensão. Mais do que uma pequeno-burguesa ridícula, ela é uma mulher algo desiludida com a absoluta falta de romantismo do marido, e suas brincadeiras durante o passeio com Rodolphe mostram uma emoção sincera. Renoir reserva a ridicularização maior para os homens da família, em especial Anatole, personagem patético já na expressão e no comportamento desajeitado, que além de tudo parece preocupado apenas com a pesca.

Embora o filme seja, como dissemos, consideravelmente fiel ao conto, Renoir acrescenta cenas e aumenta a importância de alguns personagens, fundamentalmente os canoieiros Henri e Rodolphe. De fato, enquanto na breve história de Maupassant os personagens de Rodolphe e Henri aparecem só mais tarde, Renoir os introduz já no início, logo após a chegada dos Dufour à estalagem, comentando depreciativamente sobre os “parisienses”. Como informa James Leahy, os dois jovens

falam com desprezo sobre tais viajantes de classe mais baixa, um registro na ficção da política em 1936: o filme foi realizado em julho, logo depois que o governo recém-eleito da Frente Popular e os empresários haviam negociado o acordo de Matignon, que proporcionou aumento de salários, direitos de sindicatos, semana de quarenta horas, férias pagas e melhoria dos serviços sociais. (LEAHY, 2003, p.10)

Efetivamente, nota-se aqui que há uma diferença social entre os canoieiros e a família de comerciantes (no início do filme, aliás, confundidos pelos jovens com leiteiros, devido à charrete tomada em empréstimo). Posteriormente o assunto principal dos dois jovens torna-se a bela jovem recém-chegada, e eles discutem a possibilidade de conquistá-la. Enquanto Rodolphe parece ser um sedutor inveterado, Henri faz várias objeções e se preocupa com as possíveis consequências do ato (“E se houver um filho?” ; “E se ela se apaixonar por você?”). É claro que nenhum dos dois considera seriamente a possibilidade

de vir a casar com ela (“você se imagina trabalhando como leiteiro?” pergunta Henri a Rodolphe, e mais tarde, quando começa a interessar-se pelo seu encanto: “Ela até que é charmosa para a filha de um lojista”). Nestes breves *flashes* nota-se o elemento de crítica social de que fala De Vincenti.

É importante observar ainda como Renoir utiliza a enquadramento e a montagem para interligar os diversos episódios e personagens, estabelecendo relações entre eles antes mesmo que se conheçam. Na cena anterior, havíamos visto a família Dufour fora da estalagem; depois vemos, dentro da mesma, Henri e Rodolphe que almoçam e conversam sobre os recém-chegados. Convidando o amigo para observar a “vista”, Rodolphe abre as persianas, e eis que então vemos através da janela mãe e filha na famosa cena do balanço (Figura 1), e as duas cenas se unem em uma só.

Jean Renoir foi um dos precursores da técnica da profundidade de campo. Se a tecnologia da época ainda não permitia uma fotografia com profundidade de campo perfeita, isto é, colocando em foco tanto os personagens mais próximos como aqueles mais afastados, como se veria em 1941 com *Cidadão Kane*, de Orson Welles (não por acaso um grande admirador de Renoir), a intenção já estava lá. Basta comparar este belo plano de Renoir, que junta interior e exterior e cria com a janela uma enquadramento dentro da enquadramento, com um plano algo similar no filme de Welles, com a mãe e os advogados em primeiro plano e o menino Kane ao fundo, visto através da janela brincando com seu trenó (Figura 2). Mas, mesmo quando não utiliza o recurso de mostrar uma cena em primeiro plano com outra imagem ao fundo, Renoir prefere sempre a continuidade dramática ao tradicional recurso hollywoodiano de filmar diálogos divididos em planos e contraplanos. Assim, Renoir opta em geral por dispor os seus personagens de modo a permitir planos de conjunto, mais longos e com movimentos de câmera ao invés de uma montagem com muitos cortes. Um exemplo é a cena em que, sentados na grama, Henri, Rodolphe e Henriette conversam brevemente: a câmera, primeiro mostrando apenas Henriette e Rodolphe, faz uma panorâmica para mostrar Henri quando este fala, e logo depois faz uma panorâmica de retorno, voltando a mostrar Henriette. Embora a cena também utilize cortes para eventuais primeiros planos, estes são menos numerosos do que seriam em um tradicional filme de Hollywood.



Figura 1



Figura 2

Outro aspecto importante do plano da janela é que a imagem de Henriette no balanço é introduzida através de Henri e Rodolphe. O espectador, ao ver a garota ao mesmo tempo em que os dois jovens abrem a janela, praticamente da sua mesma perspectiva, também o espectador se transforma em um *voyeur*. Não que o voyeurismo estivesse ausente do conto, no qual a cena do balanço é descrita da seguinte forma:

A senhorita Dufour tentava se balançar sozinha, sem conseguir dar a si mesma um impulso suficiente. Era uma jovem garota entre os dezoito e os vinte anos; uma dessas mulheres que em um encontro casual na rua causam a você um desejo súbito, e o deixam até a noite com uma sensação vaga de inquietude e excitação dos sentidos. Ela era alta, tinha a cintura fina e os quadris largos, a pele morena, os olhos muito grandes, os cabelos muito negros. Seu vestido desenhava claramente as plenitudes firmes de sua forma, a qual era acentuada pelos movimentos que ela fazia com os quadris para se elevar.

Seus braços estendidos seguravam a corda acima da cabeça, de modo que seu peito se erguia a cada movimento. Seu chapéu, levado por um golpe de vento, estava caído atrás dela; o balanço gradualmente subia mais e mais, mostrando a cada retorno as suas delicadas pernas, até os joelhos, e jogando à figura dos dois homens que a observavam rindo, o perfume de suas roupas, mais embriagante do que os vapores do vinho. (MAUPASSANT, 1949, p.66)

No conto, é claro, os “dois homens” que as observam à distância são o pai e o rapaz de cabelos loiros; no filme, são os desconhecidos Henri e Rodolphe. Propositalmente, tendo introduzido a cena a partir deles, e com um preâmbulo mostrando as suas respectivas expectativas, Renoir de certo modo nos faz identificar com os dois rapazes — estranhos que observam escondidos uma bela mulher que talvez venham a tentar seduzir, enfatizando assim a sensação de estar vendo sem ser visto (é claro que no cinema, de certa forma, todo espectador é um *voyeur*). Se no conto também o narrador (e por conseguinte o leitor) era uma espécie de *peeping tom*, mostrando cada detalhe da anatomia de Henriette sem contudo estar fisicamente presente na cena, aqui a câmera toma para si essa tarefa — há mesmo um plano que acompanha Henriette nas suas subidas e descidas, com a câmera acoplada ao balanço movendo-se junto com a sorridente garota (Figura 3). Além disso, Renoir introduz na montagem da seqüência outros personagens que observam casualmente a cena: primeiro, um grupo de seminaristas que passa velozmente, sendo que dois deles (interpretados por Cartier-Bresson e Georges Bataille) páram, boquiabertos, sendo repreendidos pelo monsenhor, que os manda continuar. A cena, além de ser um breve aceno à hipocrisia da Igreja, mostra como Henriette, no balanço, está tão emocionada que ignora completamente o mundo exterior e mesmo os olhares que se voltam para ela — para enfatizar ainda mais o “espetáculo” da garota no balanço ao olhar masculino, um segundo breve plano mostra

um grupo de garotos que observa Henriette a distância. Finalmente, a câmera volta a mostrar a janela, mas desta vez desde a posição oposta, do lado de fora, e debruçado sobre ela vemos Rodolphe, que alisa os bigodes com olhar de sátiro.



Figura 3

Referimo-nos anteriormente a possíveis citações às artes plásticas presentes no filme, especialmente aquelas ligadas ao impressionismo francês. Uma relação que pode ser feita é a desta cena com o quadro *O balanço* (Figura 4), de Pierre-Auguste Renoir, pai do diretor. A pintura certamente mostra uma cena similar: uma jovem de pé em um balanço em meio à natureza. Mas o fato de que o pai de Renoir tenha pintado uma cena similar não nos deve fazer concluir necessariamente que ela tenha servido de modelo para a cena do filme. Refletindo sobre a possível influência paterna, Renoir observa que

A influência de meu pai sobre mim é inegável, mas ela se manifesta sobretudo nos pequenos detalhes da vida cotidiana. Acredito na verdade que as influências de um ser sobre outro não podem ser definidas. (...) Curiosamente, é nas produções em que eu acreditava fugir da estética de meu pai que ela é mais visível. Eu digo estética porque não encontro outra palavra. Tratava-se na realidade de uma filosofia que ele praticava tanto na vida quanto na pintura. Ele considerava que o mundo seria um todo, composto por peças que se juntavam umas com as outras. O equilíbrio do mundo dependia de cada peça. Essa crença na unidade do mundo se traduzia nele pelo respeito e amor por tudo aquilo que é vivo. Quando ele caminhava pelo campo, realizava uma estranha dança com o único objetivo de não esmagar um tufo de dentes-de-leão. Ele acreditava que

destruindo uma formiga poderia estar destruindo o equilíbrio de um grande império. (RENOIR, 1974, p.91-92)

No filme, as frases de Henriette ao falar sobre o campo, seu encantamento com os milhares de pequenos seres que se escondem entre as vegetação e que “vivem e morrem como nós”, a sua observação das lagartas que um dia se transformarão em borboletas, reflete certamente esse espírito de encantamento com a diversidade do mundo, especialmente o mundo natural. Nesse sentido, a mais evidente relação da pintura paterna com os filmes do filho são os planos que, em *Partie de campagne*, mostram a beleza do campo, do rio e das plantas, e não é de toda coincidência que a locação do filme — à beira do rio Loing, afluente do Sena, a alguns quilômetros de Marlotte — corresponda a uma região da França que o pai costumava retratar. James Leahy, no entanto, acredita que a cena do balanço do filme tenha uma atmosfera bem diversa daquela criada por Pierre-Auguste Renoir, e sugere que um outro quadro (Figura 5) possa ser mais adequado para comparações.

O quadro *Balançoire* (*O balanço*, 1876), de Pierre-Auguste Renoir, é comumente indicado como modelo para esta passagem, mas por várias razões um balanço diferente, com mais de um século de antecedência, parece ser mais próximo. É a pintura de Fragonard conhecida como *Hasards heureux de l'escarpolette* (*Acidentes felizes do balanço*, 1767). Enquanto a figura posterior passa uma imagem de calma e tranquilidade, a anterior mostra uma energia e uma exuberância similares às do filme de Renoir. Além disso, seu título sugere um tema que o filme desenvolve em detalhe, mas que é apenas sugerido no conto no qual o filme se baseia, e completamente ausente do quadro do pai de Renoir. É o voyeurismo. (LEAHY, 2003, p.5)



Figura 4



Figura 5

Quando os dois rapazes finalmente abordam a família, as posições se invertem, e é Henri quem insiste em levar Henriette no seu barco, enquanto Rodolphe termina se contentando em levar a mãe desta. Distraindo o Sr. Dufour e Anatole com as varas de pesca tão desejadas por estes, os dois partem com seus barcos, cada um com uma das mulheres. Em Maupassant, não há discussão alguma entre os dois jovens sobre quem deve levar quem no barco, o autor apenas diz “Um dos canoieiros se sacrifica: leva a mãe.” (MAUPASSANT, 1949, p.71), e apenas quando já está no barco com Henriette ele se apresenta e ficamos sabendo seu nome. No filme, apesar da discussão inicial, não fica claro se Henri era sincero em suas argumentações e teve um lapso ao ver a beleza de Henriette, ou se é e sempre foi um manipulador cínico; mas o que seus gestos, olhares e qualquer frase deixam entender é que ele realmente fica interessado em Henriette depois que tem a oportunidade de vê-la mais de perto e trocar algumas frases com ela (por sinal, a atriz principal está realmente luminosa no filme – e Renoir uma vez afirmou que um dos motivos para realizar o filme tinha sido a vontade de filmar primeiros planos de Sylvia Bataille). Fica claro, de qualquer modo, que a preocupação de Henri com a possibilidade que Henriette possa se apaixonar é, no início, mais fingida do que real, e a tragédia tanto do conto como do filme é que o fingimento termina por se tornar real. Como observa Gilles Deleuze,

Mais do que ao naturalismo, [Renoir] se avizinha a Maupassant, que muitas vezes observa as coisas através de um vidro, antes de seguir o longo curso de um rio. Em *Une Partie de Campagne* os dois homens observam através da janela a família que chega, cada um dos dois recitando o próprio papel, um o de cínico, o outro o de escrupuloso sentimental. Mas quando a ação se desenvolve sobre o rio, na prova da vida eles perdem seus próprios papéis e se mostram, o cínico, um bom rapaz, e o sentimental, um sedutor sem escrúpulos. (DELEUZE, 1990, p.60)

A cena da sedução, chave do conto e do filme, ocorre depois que Henri e Henriette descem do barco e se embrenham em meio à floresta para ouvir mais de perto o canto de um rouxinol, o qual Henriette nunca ouvira antes apesar de sempre ter ouvido falar sobre o mesmo. O rouxinol, pássaro associado desde sempre ao ideário romântico

(basta lembrar, entre tantos possíveis exemplos, a *Ode ao rouxinol*, de John Keats, ou a fala de Julieta no balcão em *Romeu e Julieta*, por sinal citada no conto), termina sendo o pretexto utilizado por Henri para levar Henriette ao que (no filme e no conto) ele chama de seu *cabinet particulier*. Ali, entre as folhagens, e protegidos pelo canto do pássaro (Henri literalmente pede para que ela não responda aos chamados da mãe porque isso “poderia afugentar o rouxinol”), a sedução se consuma. No conto, o beijo entre os dois certamente é descrito, mas a relação sexual é mostrada indiretamente, através do canto do próprio rouxinol, em uma alusão ambígua mas suficientemente clara ao ato sexual¹⁵.

A cabeça de Henri repousava sobre seus ombros; bruscamente, ele a beijou nos lábios. Ela teve uma revolta furiosa e, para evitá-lo, jogou-se para trás. Mas ele se atirou sobre ela, cobrindo-a com todo o seu corpo. Ele perseguiu por longo tempo essa boca que lhe fugia e, ao alcançá-la, cobriu-a com a sua. Então, enlouquecida por um desejo enorme, ela permitiu o beijo abraçando-o, e toda a sua resistência tombou como esmagada por um peso demasiado forte.

Tudo era calmo ao redor. O pássaro se pôs a cantar. Ele lançou de início três notas penetrantes que pareceriam um chamado de amor, depois, após o silêncio de um momento, ele começou com uma voz afável modulações muito lentas. Uma brisa leve soprava, levantando um murmúrio das folhas, e através da profundidade da floresta se ouviam suspiros ardentes que se misturavam ao canto do rouxinol e ao sopro ligeiro do vento no bosque. Uma espécie de embriaguez invadia o pássaro: sua voz que acelerava pouco a pouco, como um incêndio que se espalha ou uma paixão que cresce, parecia acompanhar o crepitar dos beijos abaixo da árvore. Logo o delírio de sua garganta se desencadeou perdidamente, em grandes espasmos melódicos. Às vezes ele repousava um pouco, soando apenas dois ou três sons breves que terminavam muitas vezes com uma nota muito aguda. Ou então ele partia em uma corrida desvairada, com explosões de escalas musicais, frêmitos, sacudidelas, como um canto de amor furioso, seguido por gritos de triunfo.

Mas ele se calou ao escutar abaixo dele um gemido tão profundo que parecia o adeus de uma alma. O ruído prolongou-se por alguns segundos, terminando em um soluço. (MAUPASSANT, 1949, p.74-75)

Examinemos agora o filme. Aqui também o rouxinol é o pretexto de Henri para

¹⁵ Curiosamente, em uma das primeiras traduções para o inglês, talvez por motivos puritanos, toda a passagem após o beijo com a longa cena descrevendo o canto do pássaro foi suprimida. Ao menos assim ocorre na publicação do conto sob o título “*A Country Excursion*”, em *Original Short Stories, vol. 12*, publicado em Londres e Nova York pela Classic Publishing Company em 1911, com tradução de Albert M.C. Mc Master, A. E. Henderson e Louise Charlotte Quesada. O texto de tal tradução está disponível através do Gutenberg Project na Internet, em <<http://www.gutenberg.org/etext/3088>>.

conduzir Henriette em meio à floresta. Primeiro, assim que eles descem, um *travelling* lateral acompanha os dois jovens caminhando pela floresta, até pararem em frente a uma árvore. Henri tenta abraçar Henriette, mas então ouve-se o canto do pássaro, e ela delicadamente afasta os seus braços, e vira-se para a direção do ruído. “Ele está ali”, diz Henriette. Henri a ajuda a sentar-se ao lado da árvore, enquanto ela continua sempre olhando para cima (Figura 6). Corte para um plano do pássaro sobre um galho de árvore (Figura 7). Logo depois, corte para um plano mais próximo do casal (Figura 8): novamente Henri tenta abraçar Henriette, e novamente é delicadamente rejeitado, ainda que logo depois de retirar o braço dele de sua cintura, Henriette fique alguns segundos olhando para Henri, com uma expressão misteriosa, nem de rejeição, nem de amor: um olhar mais do que tudo inquisitivo. Um corte nos leva a Rodolphe e a Sra. Dufour, que acabam de descer do barco em algum outro ponto do bosque (Figura 9). Enquanto, meio de brincadeira, meio a sério, Rodolphe faz a corte à mãe de Henriette, esta ri, divertida. Rodolphe puxa-a pela mão e ambos saem de quadro. Voltamos a um plano de conjunto de Henri e Henriette abaixo da árvore do rouxinol (Figura 10). Um outro plano, mais próximo, mostra uma segunda vez o pássaro que canta (Figura 11). Novo corte para Henri e Henriette, também mais de perto. A jovem, sempre olhando para cima, deixa cair uma lágrima de emoção, que enxuga com a mão (Figura 12). Henri coloca o braço ao redor da sua cintura e desta vez ela não reage, parecendo mesmo se inclinar levemente em direção a ele. Nesse momento voltamos a ver Rodolphe e a Sra. Dufour que realizam uma pantomima de perseguição amorosa (Figura 13), ao fim da qual Rodolphe a conduz pela mão até ficarem ocultos por uma clareira (fica claro que se dirigiram para um local mais privado). Novo corte para Henri e Henriette sentados; a trilha sonora aumenta o tom, entrando na sua fase climática; então vem o primeiro beijo. A jovem se joga para trás, recusando Henri, mas ele se atira sobre ela (Figura 14). Corte para um plano mais próximo, que a mostra ainda se debatendo enquanto ele tenta beijá-la; finalmente a moça pára de se debater e enlaça o pescoço dele com seus braços, beijando-o (Figura 15). Novo corte para um *close-up* do beijo (Figura 16), em um plano muito próximo (até um pouco desfocado devido à dificuldade em se manter em foco uma distância tão próxima): após o beijo Henriette vira o rosto lentamente como que em direção à câmera e vemos seus olhos úmidos de lágrimas (Figura 17). E então temos não um corte, mas uma fusão

(normalmente utilizada para indicar passagem de tempo) para um plano mais distante em que os dois jovens ainda estão na mesma posição mas parecem algo embaraçados, como se a relação já se houvesse consumado: ela permanece deitada no chão, imóvel, enquanto ele vira o rosto lentamente para o outro lado, olhando para o rio. Assim, enquanto Maupassant dedica alguns parágrafos aos “beijos apaixonados” do casal, bem como aos espasmos melódicos do pássaro, Renoir mostra pouco mais do que o beijo inicial. É suficiente, no entanto: mais cenas teriam sido supérfluas ou excessivas (talvez um novo corte para o pássaro, logo após o beijo, pudesse reproduzir de maneira aproximada o efeito de metáfora sexual obtido por Maupassant, mas Renoir — ou sua montadora, Marguerite — não optou por esse caminho). Depois do plano mais afastado que mostra Henri e Henriette ainda no chão, uma seqüência de montagem da natureza, sem qualquer personagem, mostra a mudança do clima, com o temporal que se aproxima: primeiro um plano mostra as plantas que se curvam ao vento, logo as águas que se agitam, depois vários planos das nuvens escuras que vão cobrindo o céu e, finalmente, sobre o leito do rio vemos a chuva que cai pesadamente, em um longo plano realizado por uma câmera que literalmente desliza sobre as águas. A chegada da chuva parece causar uma espécie de efeito catártico, funcionando simultaneamente como elemento de passagem do tempo e representação metafórica da tristeza de Henriette. É uma outra diferença entre conto e filme, que ocorreu de modo puramente casual:

Eu havia concebido a história para acontecer em um dia de bom tempo. Ao escrever o roteiro, imaginava dias luminosos de sol. No fim ele aparece apenas um pouco, passando entre duas nuvens. O vento mudou e uma grande parte do filme foi rodada abaixo de uma chuva tremenda. Era necessário ou renunciar ou mudar o roteiro. Eu gostava demais da história para abandoná-la: mudei o roteiro. E isso acabou sendo bom para o filme. Essa ameaça de tempestade dá uma nova dimensão ao drama. (RENOIR, 1974, p.116-117)

De fato, já desde o início do passeio, não apenas as nuvens escuras que iniciam pouco a pouco a cobrir o céu, como as menções de um ou outro personagem secundário à chuva que se aproxima, já indicam de certo modo a pequena tragédia que se consumará.



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

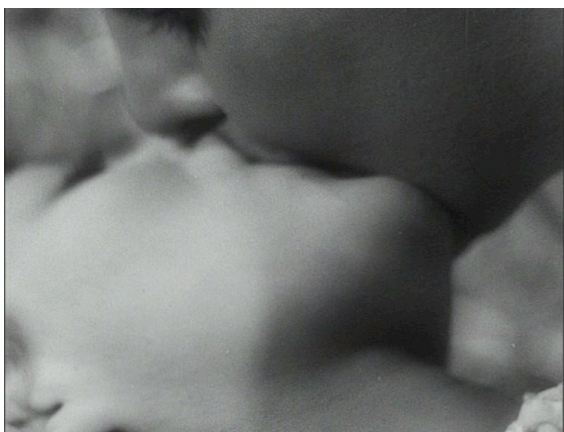


Figura 16



Figura 17

O final do filme é coerentemente melancólico: Henri e Henriette se reencontram no mesmo local do beijo, um ano depois. Como no conto, enquanto o marido dorme, Henri se aproxima: uma câmera em *travelling* lateral o segue. Ele pára, olhando com surpresa para a frente: a câmera continua, até mostrar Henriette sentada sobre a relva, ao lado de Anatole que dorme. Ela se vira, surpresa. Ergue-se e caminha em passos rápidos até Henri, com a câmera acompanhando-a até que vemos um plano dos dois juntos. Corte para um primeiro plano de Henri: ele diz que sempre vem passear ali, que nunca esqueceu o encontro. Corte para o primeiro plano de Henriette, respondendo que “lembra todas as noites.” Corta para um primeiro plano de Anatole que se espreguiça, ao mesmo instante em que a trilha sonora aumenta o tom, ironicamente repetindo o mesmo refrão de quando Henri beijara Henriette. Novo corte para o primeiro plano da jovem, com os olhos algo úmidos. A voz do marido se ouve em *off*, chamando-a. Henriette abre a boca como para dizer alguma outra palavra a Henri, mas não consegue, vira-se repentinamente e retorna para junto do marido, que se ergue, recolhe a sua vara de pesca, e diz à esposa que está na hora de irem embora. Mas, enquanto o conto se conclui com a frase do marido, “Vamos, minha cara, acho que está na hora de voltarmos” (MAUPASSANT, 1949, p.78), o filme ainda mostra Henri acendendo um cigarro enquanto observa o casal que se afasta. Henriette e Anatole sobem no barco e se afastam da margem, e notamos com certa surpresa que é ela quem rema, enquanto o marido se acomoda quase deitado do outro lado — uma imagem ao mesmo tempo melancólica e irônica, já que quando Henri conduzia Henriette no barco ela se surpreendera com a sua força e capacidade para remar. O último plano mostra o barco que se afasta mas, significativamente, antes da fusão final, a câmera faz um lento movimento, girando em direção à água do rio, e assim o filme termina do modo que começou: com um plano que mostra apenas a água do rio fluindo — o que traz à mente, entre outras coisas, a velha frase de Heráclito: “não se passa duas vezes pelo mesmo rio.”

3.3 A imagem distorcida do espelho: *O criado*

O criado (*The Servant*, 1963) é a primeira de três colaborações entre o diretor Joseph Losey e o roteirista Harold Pinter (as outras sendo *Acidente estranho* (*Accident*, 1967) e *O mensageiro* (*The Go-Between*, 1970), além de um roteiro baseado na obra de Marcel Proust para um filme que nunca foi realizado). Tais trabalhos conjuntos são considerados os três melhores filmes de Losey, e isso ocorre em grande parte devido à excepcional qualidade de Pinter como roteirista, ou, talvez mais exatamente, à parceria única existente entre os dois artistas. De acordo com o próprio Losey: “Nós chegamos a nos entender muito bem e confiar plenamente um no outro. E acho que foi a melhor e mais útil colaboração que já tive” (LOSEY *apud* PALMER, RILEY, 1993, p.43). Também Pinter conta que a colaboração entre eles foi excelente, embora o início do relacionamento não tenha sido tão simples. Conta Pinter que eles tiveram um atrito já num dos primeiros encontros, quando o dramaturgo se recusou a aceitar terminantemente qualquer interferência no roteiro.

Em 1963, Pinter já era um dramaturgo com alguma relevância, tendo escrito peças como *The Birthday Party* e especialmente *The Caretaker*, mas ainda no início de sua carreira. Losey, ao contrário, teria o seu primeiro sucesso internacional justamente com *The Servant*, na idade de cinquenta e quatro anos. Após dirigir alguns poucos filmes nos Estados Unidos, ele fora colocado na “lista negra” do macartismo e emigrou para a Inglaterra em 1954, dirigindo filmes sem muita repercussão como *The Sleeping Tiger* (1958) e *Eve* (1962). A partir de *O criado*, no entanto, ele passou a realizar uma série de filmes com maior sucesso crítico, chegando à Palma de Ouro em Cannes com *O mensageiro*, não por acaso uma nova (e última) colaboração com Pinter. Como foi que autores com trabalhos e vidas tão diferentes chegaram a colaborar de modo tão surpreendente? James Palmer e Michael Riley sugerem que sejam justamente as diferenças entre os dois a torná-los próximos:

No que se refere à sociedade inglesa, ambos eram forasteiros, ainda que de modo obviamente diverso. Losey era o americano exilado, lutando para se estabelecer em uma nova comunidade estando longe da própria; Pinter era o brilhante e talentoso filho de uma família da classe trabalhadora com acesso limitado aos privilégios tão comuns às classes altas do seu país. Apesar da situação algo similar, não se adivinharia que o filho de um costureiro judeu vivendo em Hackney, no East End londrino, e um americano do meio-oeste educado na Ivy League pudessem se tornar estreitos colaboradores. (...) Outras características também poderiam parecer obstáculos à sua colaboração, especialmente a tendência para o “romantismo barroco” do estilo visual de Losey e a linguagem elíptica e oblíqua de Pinter. Mas suas diferenças artísticas, como as diferenças na sua formação cultural, se tornaram a base para uma nova e mais expressiva visão para os dois homens, na qual a riqueza visual e a linguagem sutil e sugestiva não se contradiziam mas combinavam através de uma provocante tensão. (PALMER, RILEY, 1993, p.42-43)

O filme *O criado* é baseado na novela curta homônima de Robin Maugham, sobrinho do célebre escritor William Somerset Maugham. Publicada em 1948, e com apenas 75 páginas, a história é pouco mais longa do que um conto, mas acabou tornando-se o trabalho mais conhecido do autor. Tanto que ele próprio retornou ao texto outras vezes, escrevendo uma versão teatral em 1958 e outra diferente em 1966. Robin nunca chegou a ter a fama ou o talento do tio, e mesmo *O criado* é uma história à qual, “apesar de suas melhores intenções literárias, [Maugham] nunca conseguiu dar uma forma polida ou completa” (BARTLETT, 2000, ix). Mas o sinistro criado Barrett é certamente um personagem marcante, e talvez seja a razão principal para o sucesso do relato.

Em linhas gerais, tanto o filme quanto o livro contam a mesma história básica: a gradual troca de papéis entre um patrão indolente e um criado maquiavélico. Através de uma série de manipulações e enganos, o criado Barrett vai aos poucos tomando o controle da casa e, finalmente, da própria vida de seu patrão Tony, conduzindo-o ao alcoolismo e à devassidão. A obra original de Maugham é narrada na primeira pessoa por Richard, amigo de Tony, personagem que é totalmente eliminado por Pinter no roteiro. Não faz muita falta: a verdade é que Richard, de certa forma, faz apenas o papel de “grilo falante”: sua única função ativa na história (além de narrá-la) é a de dar a Tony conselhos que raramente são seguidos. Pode-se dizer, entretanto, que há uma certa ambigüidade sexual no sentimento de Richard por Tony, e a história pode ser vista quase como um

triângulo amoroso envolvendo Richard, Tony e Barrett, com os personagens femininos funcionando como extensões dos desejos masculinos, que só através de figuras femininas podem ser concretizados em relações sexuais e devidamente narrados. Sally, a noiva de Tony que termina por ser abandonada, representa o mesmo lado da “normalidade” de Richard, e não é por acaso que quando Tony abandona Sally de certa forma também abandone o amigo; Vera, a faxineira que Barrett traz para a casa com a precisa função de seduzir o patrão, é um mero instrumento nas mãos do criado manipulador e, como tal, é completamente controlada por este. Além disso, há uma ou outra frase no texto que sugerem possíveis desejos homoeróticos. Tal ambigüidade sexual, central no relato e também muito presente no filme, talvez derive da própria vida de Robin Maugham, um homossexual de origem nobre¹⁶ que, tendo crescido na atmosfera repressiva da Inglaterra da primeira metade do século XX, sentia tal condição com grande dose de culpa.

Filho único do Primeiro Visconde [de Hartfield], Lord Chancellor Herbert Romer Maugham, Robin Maugham (a quem sucedeu em 1958), Robin Maugham foi educado em Eton e no Trinity College de Cambridge. Serviu como oficial de inteligência na Segunda Guerra Mundial, mas foi gravemente ferido em 1944 e retirado do serviço ativo. Dois livros baseados nas suas experiências de guerra são *Come to Dust* (1944) e *Nomad* (1947). *The Servant*, embora denunciado como obsceno pelo pai de Maugham, que tentou impedir sua publicação, convenceu o tio de Robin, W. Somerset Maugham, do talento literário do sobrinho. A novela ficou muito popular, e foi filmada em 1965. Muito do trabalho de Maugham fala de homossexuais: uma peça, *Enemy* (1970), que coloca um soldado britânico e um alemão em confronto a sós no deserto, e mostra sua amizade condenada ao fracasso; e *The Last Encounter* (1972), que retrata Charles George (“Chinês”) Gordon de Khartoum como um homem tão inseguro do próprio destino como da sua orientação sexual. (BRITANNICA, 2006, p.1)

Neil Bartlett estabelece uma interessante relação entre o autor e os personagens da narrativa ficcional, indicando possíveis alusões autobiográficas:

Se Barrett é Iago e Tony é Otelo, o objeto do seu ódio aqui é dividido entre dois alter-egos distintos: Richard Merton (significativamente as mesmas iniciais de Robin Maugham), quem o autor gostaria de ser, um *gentleman* literato, responsável e controlado, e Tony, quem o autor teme

¹⁶ Nascido Robert Cecil Romer Maugham, foi o Segundo Visconde Maugham de Hartfield.

ser, alcoólatra, ineficiente, perdido em um ciclo de perversidade sexual e auto-desprezo. (BARTLETT, 2000, xi)

Autobiográfico ou não, o relato certamente termina com uma discussão entre as dois “alter-egos”, Richard e Tony, ao fim da qual Tony abandona o amigo, decidindo-se pelo mundo de perdição oferecido por Barrett. Além da própria biografia, e do *Otelo* shakespeariano citado por Bartlett, outras referências literárias que podem ser apontadas na breve narrativa são *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, o famoso conto gótico londrino sobre dupla personalidade, e, principalmente, *Fausto* — com Barrett na parte do diabólico Mefistófeles que arrasta sua vítima para a danação.

Entretanto, *O criado* é também uma história que discute o conflito entre as classes sociais e as mudanças que aconteciam na época. Tony representa uma classe aristocrática decadente, à beira da extinção, incapaz de reagir ao avanço da história e mudar o seu comportamento; Barrett é membro de uma classe serviçal também em processo de desaparecimento ou mudança, mas que, ao contrário de Tony, consegue enxergar além dos papéis pré-estabelecidos, e sabe não apenas jogar como mudar as regras do jogo social. Também é importante notar que, em 1948, a Inglaterra atravessava o período do pós-guerra, momento de reconstrução e grandes dificuldades econômicas (Barrett, por exemplo, compra vários produtos no “mercado negro”), bem como do definitivo fim do “império britânico” — um período, portanto, de profundas modificações políticas e sociais. Nesse contexto, a inversão dos papéis sociais assume ainda maior relevância.

O roteiro de Harold Pinter mantém o mesmo argumento, cenário e período histórico, bem como os personagens Tony, Sally (cujo nome é no entanto trocado para Susan) e Barrett, eliminando apenas o personagem Richard, de certa forma substituído pela própria Sally/Susan, que tem um papel bem maior no filme do que no livro: muitas das situações vividas por Richard na obra literária são vividas aqui por ela. Não obstante a fidelidade geral de Pinter ao argumento alheio, o seu roteiro é extremamente autoral, parecendo ter mais a ver com as suas peças da época, como *The Birthday Party* ou *The Homecoming*, do que com a própria obra de Maugham (que por sinal detestou o filme). É claro que os diálogos elípticos, indiretos, escritos por Pinter para os personagens são a base dessa transformação. Há, no entanto, vários outros elementos que afastam o filme da novela. Um deles é certamente a atuação brilhante e carismática de Dirk Bogarde, que

não deixa que o seu personagem seja apenas um vilão caricatural ou um personagem totalmente repelente. De fato, um certo charme pessoal ajuda a explicar o fascínio que Barrett causa em Tony. No conto, a descrição que Richard faz de Barrett é pouco elogiosa, e fica difícil entender o fascínio de Tony em relação a seu criado:

Ele tinha mais de dois metros de altura, e era surpreendente ver um homem tão alto se movendo de forma tão delicada. Seus ombros eram estreitos, e suas mãos eram longas e ossudas. Seria de esperar que a sua boca correspondesse às suas feições. Mas no meio de seu áspero rosto havia um par de lábios rosados, que lhe davam o ar de um querubim dissoluto. Lembro que suas sobrancelhas eram grossas e pareciam oleosas. O contraste entre a sua cabeça e o seu corpo era desconcertante, como se um anjo barroco tivesse sido colocado sobre uma torre gótica. Sua idade poderia ser qualquer coisa entre trinta e cinquenta anos. Eu o achei repelente. Mas Tony estava obviamente satisfeito com ele. (MAUGHAM, 2000, p.12-13)

Entretanto, uma das modificações mais importantes, decorrente da eliminação do personagem-narrador Richard, é a do ponto de vista. Na novela de Maugham, o ponto de vista é o do amigo de Tony, e não apenas a apresentação dos personagens é “filtrada” pela sua ótica pessoal — como o exemplo de Barrett — mas muitos dos eventos mais importantes são narrados de forma indireta: ou são lembrança passadas de momentos presenciados por Richard, ou, mais frequentemente, narrados a ele por Sally ou pelo próprio Tony em encontros casuais ou através de correspondência. Já no filme, os mesmos eventos, acontecendo diretamente na frente dos nossos olhos sem intermediação, parecem adquirir uma força maior.

Por exemplo, tomemos uma cena-chave, que mostra uma das primeiras intrusões do criado na vida pessoal de Tony. No livro ela é brevemente contada por Sally a Richard em um café:

“Costumávamos jantar em Benson Street. Não acho que Barrett se incomodasse comigo. Era agradável no pequeno quarto. Eu sabia que não tinha muita vontade de sair, então deixamos de ir ao cinema. Apenas ficávamos conversando na frente da lareira.”
 Eu interrompi. “Somos velhos amigos agora, Sally”, eu disse. “Você se importa se eu lhe fizer algumas perguntas diretas?”
 Ela sorriu. “Só não prometo responder a todas,” respondeu.

“Você foi para a cama com ele?”

“Não.” Ela bebeu um gole de vinho. “As coisas estavam indo nessa direção. E eu... Bem, eu o teria deixado. Mas ele parou, quer dizer, desistiu. Suponho que...”

“Não,” eu disse, “Ele é perfeitamente normal.”

“Estávamos na sala de estar, e eu pensei que ele tinha trancado a porta. Mas de repente Barrett entrou. Eu me senti horrível. Barrett disse apenas, “Desculpe, senhor, por incomodar” e saiu. A partir daquele momento ele passou a me odiar. Eu sei. Você não imagina o quanto eu detesto contar estas coisas a você.”

“Não posso ajudar a não ser que você o faça.” (MAUGHAM, 2000, p. 30)

Por sua própria natureza, o cinema exige uma solução mais claramente visual, uma dramatização daquilo que na literatura é narrado ou descrito. A partir da breve situação contada por Sally no livro, Pinter cria toda uma seqüência. Eis como ele a transcreve no seu roteiro:

Interior. Sala de estar. Noite.

Plano detalhe dos pés de SUSAN. Ampliação do quadro mostra TONY deitado sobre o tapete, fumando um cigarro comprido e estreito, SUSAN sentada na cadeira. Um disco toca durante toda a cena.

GAROTA CANTANDO NO DISCO

Now while I love you alone

Now while I love you alone

Now while I love you

Can't love without you

Must love without you...alone.

SUSAN

Alguma notícia da sua nova empreitada?

TONY

Não, nenhuma. Bem, na verdade nós tivemos que ir lá e participar de várias coisas, você sabe, vários acertos. Com pessoas do governo e tudo mais.

SUSAN

Teve notícias dele?

TONY

Sim, claro que toda a idéia ainda está num estágio muito preliminar.

(Ele solta uma baforada. Silêncio.)
Mas eu estou satisfeito por enquanto. Você não?

SUSAN
Mmm.

TONY
Posso levar a coisa assim por alguns meses. Ah, Barrett instalou minha nova escultura no jardim. Chique, não acha?

SUSAN se ergue, olhando através da estufa para o jardim. Vira-se, vai até ele, beija-o. Ele a puxa para o chão consigo, beija-a. O disco continua.

GAROTA CANTANDO

*...Leave it alone
It's all gone
Leave it alone
It's all gone
Don't stay to see me
Turn from your arms
Leave it alone
It's all gone
Give me my death
Close my mouth
Give me my breath
Close my mouth
How can I bear
The ghost of you here
Can't love without you
Must love without you...*

TONY
Essa boca!
(Ela o beija.)
Por que você não vem e fica?

SUSAN
Por um fim de semana? ... Um longo fim de semana? ... Ou algumas semanas...?

TONY
Case comigo.

Eles se abraçam. Ela rola sobre ele. Uma porta escondida se abre ao fundo. Barrett entra. Eles alçam o olhar. A música termina.

BARRETT (saindo)
Desculpe por incomodar, senhor.

Ele fecha a porta. SUSAN continua deitada. TONY se levanta.

TONY
Desculpe.

SUSAN
Por que ele não bateu?

TONY
Ele cometeu um erro.

SUSAN
Um erro! Deus do céu, faça com que ele fique no seu lugar.
(Pausa.)
Ele não poderia morar fora?

TONY
Fora? Não, não poderia.

SUSAN
Bem, ele não precisa ficar aqui depois de limpar as coisas do jantar, precisa?

Ele olha para ela sem expressão.

TONY
Ele tem de trancar tudo!

SUSAN
Bem, acho que tenho que ir andando mesmo.

TONY
Por quê?

SUSAN
Estou indo.

SUSAN
Isto é ridículo.

Ela vai até a porta, hesita.

SUSAN

Venha pra casa e fique comigo.

TONY
Ah... Fique.

Ela sai.
(PINTER, 1970, p.13-15)

Losey segue à risca o roteiro de Pinter, mas há algumas diferenças importantes entre o modo em que a cena foi escrita e como esta foi filmada. O diálogo é exatamente igual ao do roteiro, com exceção de uma única frase a mais de Susan (que diz: “Você é terrivelmente preguiçoso”, antes do primeiro beijo). Porém, a partir do beijo, é interessante analisar alguns detalhes que ajudam a contar a história, não só através dos diálogos ou das ações, mas através da própria escolha de enquadramento. Primeiro: num plano próximo, íntimo, Losey mostra o casal abraçado, tendo a lareira ao fundo, clássica imagem dos filmes românticos (Figura 18). Corta para um plano de cintura de Barrett, que se aproxima da porta de entrada (Figura 19). Ele ergue a mão, como se fosse bater à porta, mas antes da batida, a mão parece se deter, e um novo e rápido corte mostra o casal se beijando. Quase imediatamente ouvimos a porta que se abre e uma luz lateral penetra no ambiente, interrompendo o beijo (Figura 20). Ele bateu à porta? Não bateu? O som certamente não foi ouvido, mas o plano incluído por Losey é de extrema ambigüidade. De qualquer modo, após a intrusão o clima romântico é definitivamente destruído e, conseqüentemente, a enquadramento que mostra o casal não é mais próxima e íntima como no início, mas fria e distante, mostrando toda a sala (Figura 21). Também a iluminação, agora mais clara devido à luz que vem do corredor, reflete a frieza do momento, a distância que cresce (não apenas visualmente) entre Susan e Tony por causa da interrupção. Mais importante ainda é a posição relativa entre os personagens quando, na saída dela da sala, a câmera mostra Susan e Tony em um plano lateral, os dois de perfil, um de frente para ao outro. Do outro lado da porta entreaberta, ao fundo, está Barrett, sua figura aparecendo exatamente no meio do casal (Figura 22). Não poderia ser dito de modo mais claro que Barrett já se tornou um obstáculo à relação entre Tony e Susan.



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21

Também é importante observar como Pinter e Losey dão maior ênfase às classes sociais dos personagens. Na novela de Maugham, os personagens de classe alta são profissionais liberais: Tony estuda Direito, Richard é um editor. Não há menção às origens aristocráticas de Tony, e o seu quarto é descrito como “pequeno”. Tiberia Leo argumenta que o fato de Maugham ser Visconde, descendente de nobres e portanto membro da aristocracia, impedia um distanciamento crítico maior, enquanto as origens claramente não-aristocráticas de Pinter e Losey os deixam mais livres para um ataque frontal às instituições (LEO, 2002, p.177). O fato é que Pinter e Losey deixam bem claro que Tony é um descendente de nobres, que não tem outra ocupação além da participação em vagos projetos empresariais — como a construção de três cidades no Brasil — que não se consumam. A sua casa, espaçosa e bem arrumada, funciona como uma extensão dos seus desejos e de sua auto-imagem de “nobre de bom gosto” (e da sua subversão e decadência quando Barry vai tomando gradualmente o controle): é praticamente o quinto personagem principal da trama. No filme, a imagem externa da casa (Figura 22) aparece em destaque em cenas-chave tanto no início quanto no final (na primeira cena, quando Barrett se apresenta a Tony pela primeira vez, e na última cena, quando Susan, desolada, vai embora após ter perdido Tony definitivamente), mas as suas principais cenas ocorrem ali dentro, atrás da sua “fachada protetora e respeitável” (FERRERO apud LEO, 2002,

p.167). Por isso nunca é demais ressaltar a importância da direção de arte de Richard McDonald para a eficiência plástica do filme: note-se, especialmente, a escada em caracol, cenário do jogo de bola entre Tony e Barrett (cena por sinal inexistente na novela), e a grande quantidade de espelhos, que refletem e deformam as pessoas. Não são apenas elementos decorativos, mas instrumentos que reforçam os aspectos temáticos — a posição dos personagens na escada, em certas enquadramentos, mostra ou subverte a sua posição social; os espelhos são uma clara alusão aos temas de identidade e imagem pessoal dos quais o filme trata. E é claro que a modificação que a casa vai aos poucos sofrendo, a partir das primeiras intrusões de Barrett na decoração, as suas divergências com Susan (lembramos da cena em que o criado tenta retirar o vaso de flores do quarto de Tony, sendo impedido por ela, ou o fato de ela chamar o quadro escolhido por Barrett de “pré-histórico”: são claramente cenas de disputa de poder, quase se diria de “posse” do próprio Tony), até chegar à sujeira e desordem total no final do filme. Tudo isso diz muito sobre a degradação moral do personagem e, de certa forma, de toda uma classe social¹⁷. Poder-se-ia observar, no entanto, que não é possível falar de direção de arte sem falar de fotografia ou decupagem. De fato, a câmera móvel de Losey, a fotografia sombria de Douglas Slocomb e a direção de arte de McDonald combinam perfeitamente para criar uma atmosfera que enriquece e transforma o roteiro de Pinter, criando um todo funcional que é maior do que a soma das partes.

Os temas dominantes na eclética obra de Losey são a instabilidade emocional, a violência física e emocional e jogos perversos de poder sexual. Não há uma única história de amor convencional nos seus filmes. Ele tem a mania de cenários que expressem estados de espírito, e seus movimentos de câmera são sempre anormalmente sensíveis e ornamentados. Ele foi criticado como sendo um caso de “mais estilo do que substância”, mas tal crítica erra o alvo. Se Losey fosse um escritor

¹⁷ Aliás, além de criar e refletir o mundo ficcional dos personagens, a direção de arte também é utilizada para fazer referência a certos eventos do momento político da época: “many critics have hailed *The Servant* (1963) as Losey's comment on Britain's great political scandal of the '60s, the Profumo affair. Losey would certainly agree with them. After all, one of the prime functions of the scene between James Fox, Sarah Miles and the designer chair was to generate a visual evocation of an iconic photographic image of Christine Keeler (who had a lead role in the scandal, and became one of its victims) posed in a similar chair.(...) These days, few are likely to remember Profumo's name, though some film buffs may recall that of his wife, Valerie Hobson. Suffice to say that Profumo was Minister of War, and successfully lied to the House of Commons about his involvement with an upmarket call girl ring.” (LEAHY, 2002, p.3)

suas deficiências o teriam transformado em uma figura menor, mas ele foi do começo ao fim um diretor de cinema, e, ao menos para diretores que não escrevem o próprio material, estilo é substância. (CALAHAN, 2003, p.1)



Figura 22

Observemos uma outra cena crucial, quando Barrett é descoberto no quarto do patrão com a criada, a qual também é sua (suposta) irmã, e que anteriormente vimos que já havia seduzido Tony. No livro, é Richard quem encontra Barrett com Vera (que é ou se faz passar pela sobrinha de Barrett). Tony havia ido viajar e deixado uma cópia da chave com o amigo, recomendando-lhe dar uma passada de vez em quando. Richard, de passeio pela vizinhança, nota que a luz do quarto de Tony está acesa. Entra, sobe as escadas, e escuta as vozes de Barrett e Vera vindo do quarto:

A porta estava aberta, e Barrett saiu do quarto fartamente iluminado. Ele caminhou até a escada. Seu corpo longo e magro parecia esverdeado e horrível à luz da lua. Então ele me viu. Nenhum de nós falou. No silêncio, a voz que veio do quarto soou como uma blasfêmia gritada em uma capela.

“Não há ninguém. Eu disse que não havia ninguém. Volte ou você morrerá de frio. Vamos, Hugo. Se você voltar agora você pode...”

As palavras ressoavam ainda no meu ouvido enquanto eu descia as escadas às pressas e corria para longe da casa. (MAUGHAM, 2000, p.45)

No dia seguinte, Richard contará o ocorrido a Tony, que então despede Barrett e Vera. A cena certamente funciona, e é coerente com a escolha narrativa de Maugham de ter um

narrador-testemunha em primeira pessoa que no entanto não é o principal personagem da trama. Porém, o fato de que Tony se informe do ocorrido em segunda mão tira um pouco do potencial de choque: afinal, Richard não está encontrando um intruso na sua própria casa (o que talvez explique o seu silêncio ao deparar-se com Barrett), mas apenas na casa de um amigo.

Já no filme, com a eliminação de Richard como intermediário, é o próprio Tony quem se depara diretamente com a cena, e, para maior humilhação, ele está acompanhado de sua namorada Susan. Só com essa opção — colocar Tony e Barrett diretamente frente a frente, e Susan como testemunha — o filme já consegue criar um momento dramático de maior impacto. Mas também o modo em que a cena é realizada visualmente é muito feliz. Após um plano externo no qual vemos Tony e Susan que descem do carro e observam a luz vindo da janela, Losey realiza praticamente toda a cena da descoberta com um único longo plano-sequência. Vemos primeiro a porta desde o interior da casa, e logo depois Tony que entra, na penumbra, seguido de Susan. Enquanto Tony caminha em direção à escada, iniciamos a ouvir as vozes e risadas de Barrett e Vera. A câmera, que girava seguindo Tony, pára na frente do vão da escada. Em primeiro plano vemos Susan e Tony — ela bem iluminada e com o rosto erguido, ele encurvado e oculto nas sombras; pouco depois, ao fundo, posicionada exatamente entre os dois, emerge a sombra de Barrett (Figura 23). Não vemos o seu corpo ou a sua silhueta — decisão que pode muito bem ter sido ditado por razões de censura, mas que termina por ser mais eficiente e ameaçadora, quase como se fosse uma figura sobrenatural — mas Tony, posicionado nos primeiros degraus da escada, pode certamente vê-lo. Ouvimos a voz de Vera chamando Barrett desde o quarto, repetindo as palavras do livro; mas a sombra de Barrett ainda fica vários segundos ali, fumando calmamente um cigarro, observando Tony que se encolhe cada vez mais, agora com o rosto de frente para a parede, dando as costas a Susan que, por sua vez, o observa. Barrett entra de novo no quarto e fecha a porta. Soam as badaladas da meia-noite; Tony caminha em direção à sala, encolhendo-se e refugiando-se nas sombras. Mas Susan entra logo depois, acendendo a luz (Figura 24). A câmera agora a acompanha enquanto ela atravessa a sala: “Eles estão no seu quarto. Na sua cama”, diz, com desprezo. “Você sabia que isso estava acontecendo?” Ela o encara, parada ao lado do espelho convexo da sala, no qual vemos a imagem refletida de um Tony que parece

minúsculo (Figura 25); ele caminha até o espelho, curvando-se novamente, aparecendo ao mesmo tempo de costas e de frente, refletido no espelho que o deforma (Figura 26). O longo plano termina com sua imagem novamente pequena refletida no espelho. Ele volta com passos largos para perto da escada e finalmente manda Barrett descer. Quando o criado surge, vemos primeiro a sua imagem, pequena e deformada no espelho, e só então temos finalmente o corte para um novo plano: a figura de Barrett de roupão, barba por fazer e cigarro no canto da boca.



Figura 23



Figura 24



Figura 25

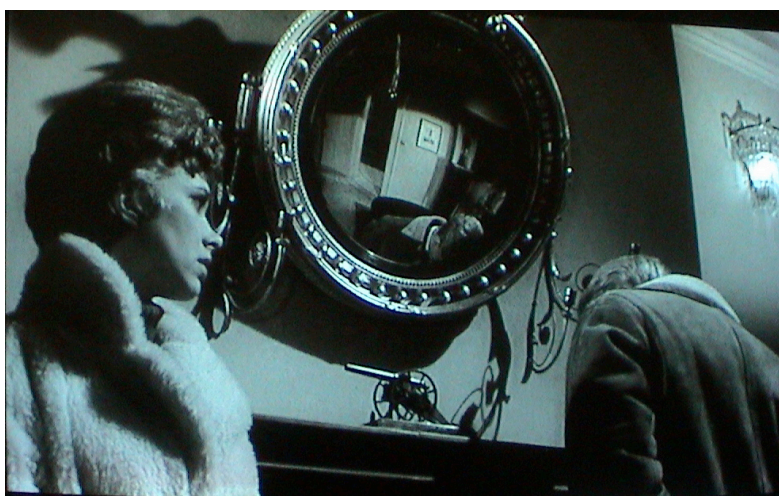


Figura 26

Em resumo: um único plano, com poucas frases pronunciadas, mas visualmente repleto de significações simbólicas: Susan, que acende a luz como quem procura esclarecer a situação enquanto Tony busca refúgio nas sombras; o espelho, que reflete a imagem distorcida de um Tony cada vez mais fraco e impotente; o criado, posicionado entre os noivos e a uma altura superior à do patrão, mas visto indiretamente, como uma sombra maligna; a voz em *off* estridente de Vera que lembra a “blasfêmia” da metáfora de Maugham. A própria opção de filmar tudo em um único plano-sequência é reveladora da intenção de capturar os personagens em tempo real, durante o próprio processo de assimilação do choque.

A parte final de *O criado*, em especial a cena da orgia, é a que suscitou maior polêmica, sendo até vista por alguns críticos como defeituosa ou menos convincente do que o resto do filme. James Palmer e Michael Riley vêem ali uma clara mudança estilística que não combinaria bem com o que se viu anteriormente.

As dificuldades centradas na consistência das caracterizações, coerência estilística e unidade estrutural que surgem a partir das cenas do retorno de Barrett persistem na cena da orgia que fecha o filme. Entre as inconsistências mais óbvias está o caráter de Susan. Zangada e ofendida pelo que compreendera quando Tony, humilhado e traído, ordenara que Barrett e Vera saíssem da casa, Susan abandonou Tony. Reaparecendo agora, Susan parece um personagem diverso — passiva, incerta, até submissa, quando antes ela era intrometida e assertiva ao defender Tony e seu próprio status social contra as agressões de Barrett. Nesta última cena Susan, uma improvável advogada dos direitos de Vera, chega a pedir a um quase incoerente Tony que pague a Vera alguma recompensa por seu abuso. Além disso, Susan se rebaixa, beijando Barrett e depois submetendo-se aos seus beijos e provocações em uma desesperada última tentativa (de acordo com as explicações do próprio Losey) de despertar Tony e incitá-lo para que a defenda. Suas ações, no entanto, não são convincentes e parecem fora do seu caráter; somente quando ela esbofeteia Barrett é que volta ao seu antigo personagem. (PALMER, RILEY, 1993, p. 60-61)

O fato é que a própria novela tinha suas inconsistências e mistérios não-explicados. Para Palmer e Riley, o problema da parte final do filme já provinha de certa forma da obra da qual este se originou. De fato, o momento em que o criado assume total controle do patrão ocorre quando o amigo Richard está ausente, em viagem aos Estados Unidos:

Temo que a fraqueza desta história consista em que sou incapaz de explicar a razão para o aumento da influência de Barrett durante o ano em que estive fora. Ele representava segurança e conforto na mente de Tony. Mas deve ter sido mais do que isso. A única explicação que posso oferecer é tênue. Acho que a imagem de Tony tornando-se um escravo do próprio conforto é incompleta. Pois o que é conforto? A satisfação sem esforço das necessidades. Mas há outras necessidades além de comida, calor e diversão. Tony sentia-se só. (...) E assim Barrett gradualmente se tornou o amigo no qual se podia confiar para trazer a Tony tudo aquilo que ele desejasse. (MAUGHAM, 2000, p.61)

As explicações evasivas do narrador, que parecem sugerir necessidades de caráter emotivo e sexual, mas sem mencioná-las explicitamente, repetem-se nas últimas páginas do livro, quando ele encontra um Tony embriagado e um Barrett petulante que se retira ofendido ao ouvir as acusações de Richard. A sós com o amigo, Richard inicia um sermão que é interrompido pela chegada de uma prostituta adolescente:

“Você não vê que ele [Barrett] sempre destrói suas vítimas por dentro? Ele as ajuda a autodestruir-se estimulando as suas fraquezas. (...) No seu caso começou com o simples amor ao conforto. Eu não acho que seja muito mais do que isso mesmo agora, não é? É, Tony?”

Seus olhos estavam sem brilho enquanto me olhava.

“É mais do que isso agora,” ele disse. “Você sabe disso.”

No silêncio que se seguiu ambos escutamos a chave girando na porta dos fundos. Alguém estava entrando. A porta se abriu, e uma jovem garota entrou na cozinha. Seu rosto estava mal maquiado, e sua cintura e mãos eram pequenas. Parecia uma criança usando as roupas de sua mãe.

“Boa noite a todos,” ela disse. Então ela me viu. “Oh, vejo que temos companhia. Você não vai me apresentar?”

Tony se virou. “Agora talvez você entenda,” disse. Terminou de um gole o seu drinque e imediatamente serviu-se de mais. (MAUGHAM, 2000, p.72-73)

No filme, a cena é ampliada para uma verdadeira orgia, mostrando não apenas uma, mas várias prostitutas, uma casa em desordem, um Tony completamente embriagado e uma Susan que ocupa o lugar de Richard numa última tentativa desesperada de reaver seu noivo. Visualmente, a cena parece evocar ou citar o episódio da orgia de *La Dolce Vita* (1960) de Fellini, filme que Losey admirava e que causou certo escândalo na época de seu lançamento. Também a intenção de Losey era, de certa forma, a de chocar o espectador, tirá-lo da sua passividade:

É uma seqüência desagradável, difícil, pois obriga o espectador a olhar para dentro de si mesmo, coloca-o em confronto com determinados problemas que estavam implícitos no resto do filme, mas que sem aquela cena teriam sido recebidos de maneira superficial, aparecendo como mero “espetáculo”. (LOSEY *apud* LEO, 2002, 160)

Mas o choque que Losey pretende causar não é um choque superficial, resultante apenas do fato de mostrar cenas que talvez apenas naquele período pudessem parecer ousadas,

mas sim uma tentativa de reunir e repetir todos os elementos temáticos e alegóricos do filme numa última cena forte e conclusiva, que mostre de vez a decadência total à qual se chegou. Note-se que a mesma canção que ouvimos na cena romântica entre Susan e Tony agora se repete, ainda que num arranjo diverso, mais pesado. Também as imagens especulares de Tony e de outros personagens são utilizadas à exaustão: note-se especialmente Vera, que permanece todo o tempo nesta cena parada na frente do espelho, observando-se e observando tudo apenas através da imagem invertida. E Tony, ao tomar nas mãos uma esfera de vidro (Figura 27), permite-nos ver através da mesma seu rosto distorcido em primeiro plano, seguido da imagem distorcida e invertida da sala conforme ele a veria através do vidro — ainda um outro efeito de inversão ótica que se soma às imagens dos espelhos, bem como ao tema geral da inversão de papéis (sejam os de mestre e criado, seja a “inversão” sexual, cuja presença no relacionamento dos dois é sugerida).



Figura 27

Tanto o livro quanto o filme terminam com imagens de incompletude e incerteza, quase que de interrupção do fluxo natural do tempo. Na novela de Maugham, após despedir-se de Tony pela última vez, o narrador escreve: “Abri a porta e saí para a noite fria. A névoa era tão espessa que às vezes eu me perdia nos espaços de escuridão profunda entre um e outro círculo de luz dos lampiões. Eu sabia que seria uma longa jornada até chegar em casa” (MAUGHAM, 2000, p.75). No filme de Losey, a última imagem de Tony é a de um prisioneiro, sentado no chão atrás das barras verticais do corrimão da escada em caracol. Tremendo, ele finalmente deita-se, sem forças para se

reerguer (Figura 28); a câmera desce lentamente, e então enfoca o velho relógio de parede que parou de funcionar (Figura 29): “Em um certo sentido o filme implode; o relógio da casa, cujo sino soara regularmente nos momentos mais dramáticos, pára; e Tony, imobilizado pelas drogas e a bebida, cai em um mundo sem tempo sob o domínio de Barrett.” (PALMER, RILEY, 1993, p.62)

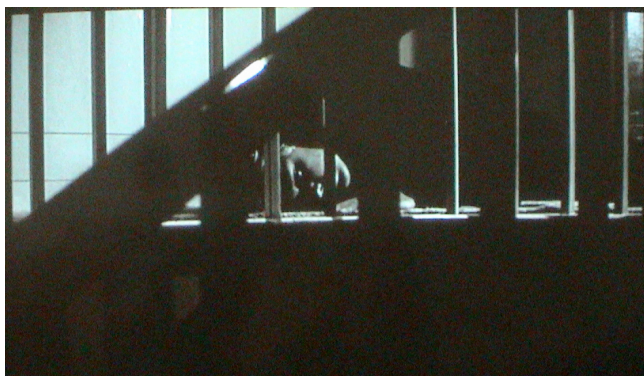


Figura 28

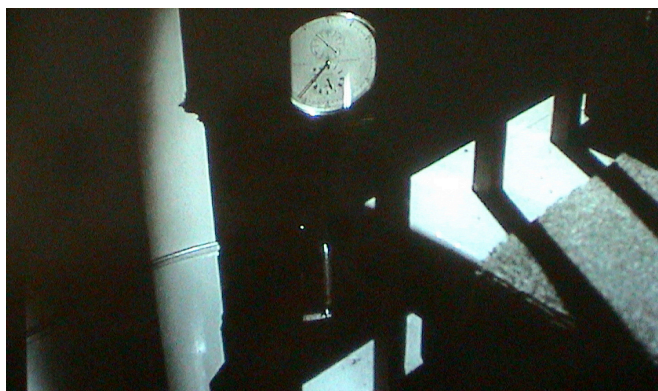


Figura 29

Claramente, nem a novela nem o filme explicam de modo definitivo todos os acontecimentos ou revelam todas as motivações secretas dos personagens. De certa forma, Barrett é tão misterioso ao final do filme e da novela quanto era no início, se não mais, e a sua relação com Tony não é claramente elaborada na forma de uma alegoria precisa ou inconfundível. Tanto é assim que, especialmente no caso do filme, a ambigüidade e o uso de situações contraditórias ou opostas entre si deram lugar a uma

infinidade de interpretações críticas: alguns viram uma metáfora sobre a luta de classes, outros, um estudo da homossexualidade, outros ainda, uma parábola sobre um homem e seu alter-ego, ou mesmo uma alegoria faustiana sobre o mal. A verdade é que a riqueza do filme talvez se encontre justamente na amplitude de temas e referências que evoca, sem contudo oferecer respostas definitivas, mesmo porque tais respostas não existem. Como o próprio Pinter diz: “Odeio os porquês do drama. Quem é que diz que isto acontece porque aquilo acontece, que uma coisa é consequência da outra? O máximo que podemos saber com certeza é que as coisas que aconteceram aconteceram em uma certa ordem: qualquer conexão que pensamos ver, ou escolhemos fazer, é pura adivinhação.” (PINTER *apud* PALMER, RILEY, 1993, p.62)

3.4 Medo, loucura e morte: três versões de Poe

Dado que uma adaptação implica realizar escolhas e que as escolhas de dois cineastas diversos jamais serão idênticas, é natural que duas adaptações cinematográficas do mesmo autor literário realizadas por diretores diferentes contarão mais diferenças do que semelhanças. Mas não apenas isso: mesmo duas adaptações diversas realizadas por um mesmo diretor podem ser bem diferentes no seu enfoque. É o que se pode ver através da análise dos filmes *Toby Dammit* (1968), de Federico Fellini, e *A queda da casa de Usher* (*Zánik domu Usheru*, 1981), bem como *O poço, o pêndulo e a esperança* (*Kyvadlo, jáma a nadeje*, 1983), estes dois últimos de Jan Svankmajer — todos filmes baseados em contos de Edgar Allan Poe.

Edgar Allan Poe é, com certeza, um dos autores mais influentes do século XIX, em especial no que se refere ao desenvolvimento do conto — não tanto por suas textos críticos, já anteriormente mencionados, como pela própria diversidade e riqueza narrativa da sua ficção. Alguns críticos, como Harold Bloom, torcem o nariz para uma prosa que consideram demasiado florida ou pouco cuidada — Bloom chega mesmo a considerá-lo “abominável” (BLOOM, 2000, p.42). No entanto, autores de contos fantásticos modernos como Jorge Luis Borges ou Cortázar não esqueceram o seu débito para com ele. No

mínimo, Poe pode ser considerado o inventor de dois gêneros literários que se tornariam extremamente populares: a história de detetives, com a criação do inspetor Dupin, e o conto de horror moderno. Para Borges,

Poe foi um projetor de sombras múltiplas. Quantas coisas não surgem de Poe? Poder-se-ia dizer que há dois homens sem os quais a literatura atual não seria a que é: esses dois homens são americanos e do século XIX: Walt Whitman – dele deriva o que denominamos poesia civil, deriva Neruda, derivam tantas coisas boas e más – e Edgar Allan Poe, de quem deriva o simbolismo de Baudelaire, que foi discípulo seu e o adorava quase religiosamente. Derivam dois fatos que parecem muito longínquos entre si mas na realidade não o são. Derivam a idéia da literatura como uma criação intelectual e o conto policial. (BORGES, 1997, p.74)

No cinema, a sorte de Poe tem sido mista. Enquanto ele certamente chamou a atenção de cineastas ligados ao gênero do horror, como Roger Corman ou os produtores da companhia inglesa Hammer, famosa por seus filmes de série “B”, ele também serviu de inspiração a cineastas mais ligados a filmes de arte, a começar por Jean Epstein, que em 1925 realizou uma adaptação muda de “A queda da casa de Usher”, influenciando até cineastas como Hitchcock, o qual, embora não tenha realizado adaptações da sua obra, certamente se inspirou nos seus temas¹⁸. Em todo caso, considerando o grande número de adaptações, muitas das passagens da obra de Poe às telas não foram assim tão memoráveis, talvez porque o impacto do conto se perca na diluição para o formato mais comercialmente viável do longa-metragem, talvez por uma interpretação demasiado literal da obra do escritor.

O filme de Fellini é baseado em “Não aposte a sua cabeça com o Diabo”, um conto atípico de Poe — atípico justamente por não se tratar de uma história de horror, como a maior parte de sua produção, já que, embora mantenha um caráter sobrenatural, sua intenção é claramente satírica. Na realidade, trata-se de uma resposta do autor a alguns críticos, que o acusavam de contar histórias “sem moral”. De fato, a primeira parte do texto é um comentário direto — quase se diria do próprio Poe — explicando as críticas das quais foi vítima e a razão de contar tal história.

¹⁸ Dennis Perry, por exemplo, argumenta que o nome da personagem Madeleine, em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), seria uma referência à Lady Madeline de “A queda da casa de Usher”.

Toda ficção deveria ter uma moral; e, o que vem mais a propósito, os críticos já descobriram que toda ficção a tem. Filipe Melancthon escreveu, há algum tempo, um comentário sobre a “Batraquiomaquia” e provou que o objetivo do poeta era suscitar o desgosto pela sedição. Pierre La Seine, dando um passo mais adiante, mostrou que a intenção era a de recomendar aos jovens a temperança no comer e no beber. (...) Em resumo, ficou demonstrado que nenhum homem pode sentar-se a escrever sem uma profundíssima intenção. Dessa forma poupa-se muita perturbação aos autores. Um romancista, por exemplo, não precisa ter cuidado com a sua moral. Ela está ali, isto é, em alguma parte, e a moral e os críticos podem tomar conta de si mesmos. Chegado o tempo próprio, tudo o que o cavalheiro tencionava, e tudo o que ele não tencionava, será trazido à luz no *Dial* ou no *Down-Easter*, juntamente com tudo o que ele devia ter tencionado, e tudo o que ele claramente pretendia tencionar: de modo que tudo dará certo, no fim. Não há razão, portanto, para a acusação dirigida contra mim por alguns ignorantes de que eu nunca tenha escrito um conto moral, ou, em termos precisos, um conto com uma moral. Não são eles os críticos predestinados a me descobrir ou desenvolver a minha moral: este é o segredo. Eventualmente o *North American Quarterly Humdrum* os fará envergonhar da própria estupidez. No meio-tempo, de modo a mitigar as acusações feitas, ofereço a triste história anexa — uma história sobre a qual não poderá haver dúvida nenhuma quanto à sua moral, já que qualquer um pode lê-la nas letras maiúsculas que formam o título do texto. Eu deveria receber aplausos por este arranjo, bem mais inteligente que o de La Fontaine e outros, que guardam a mensagem a ser transmitida até o último momento, e a levam disfarçadamente até o cansativo fim de suas fábulas. (POE, 1975, p.221-222)

A seguir o narrador prossegue contando a história em si, falando sobre a vida de seu amigo Toby Dammit a partir da sua infância, e dando particular atenção ao seu temperamento rebelde, causado, segundo o autor, pelos castigos inflingidos por sua mãe, já que “ela tinha o azar de ser canhota, e é melhor não castigar uma criança do que castigá-la com a mão esquerda. O mundo gira da direita à esquerda. Não serve bater em um menino da direita à esquerda. Se cada golpe na direção correta lança fora uma má propensão, conclui-se que cada palmada numa direção oposta soca para dentro sua parte de maldade” (POE, 1975, p.223). Para o narrador, o caráter malvado de Toby Dammit se revela especialmente na sua compulsão por dizer impérios e fazer apostas:

A pobreza foi outro vício que a peculiar deficiência física da mãe de Dammit deixou de herança ao filho. Ele era detestavelmente pobre, e essa

era a razão, sem dúvida, pela qual suas expressões expletivas de apostas raramente tomavam o aspecto pecuniário. Não vacilo em afirmar que jamais o ouvi empregar uma linguagem como esta: “Apostarei um dólar com você”. Dizia habitualmente: “Apostarei o que você quiser”, ou “Apostarei o que você tiver coragem”, ou “Apostarei com você uma bagatela”, ou mesmo, mais significativamente ainda, “*Apostarei a minha cabeça com o Diabo*”. (POE, 1975, p.224)

Assim, certo dia, durante um passeio, o narrador e Toby atravessam uma ponte coberta. No meio da ponte há uma barreira que impede a caminhada. Toby Dammit então “aposta sua cabeça com o Diabo” que pode não apenas saltar sobre ela, como realizar uma pirueta no ar ao cruzá-la. Pouco depois aparece um misterioso velhinho coxo, sobre o qual o autor conta que “nada poderia ser mais reverendo que toda a sua aparência, pois não somente usava um terno preto, mas a camisa era impecavelmente limpa e o colarinho bem engomado caía-lhe sobre a gravata branca. Usava o cabelo repartido ao meio, como o de uma moça” (POE, 1975, p.227). O estranho senhor cumprimenta os amigos e aperta a mão de Toby Dammit, sem que o obtuso narrador compreenda ainda o que está acontecendo, até o momento do pulo.

Mas o pulo inteiro fora questão de momento. E, antes que eu tivesse tempo de pensar profundamente, Dammit recuou para baixo, completamente de costas, no mesmo lado do torniquete de onde havia partido. No mesmo instante vi o velhote, coxeando no auge da velocidade, apanhar e enrolar no seu avental algo que caiu pesadamente nele, da escuridão do arco, justamente acima do torniquete. Fiquei bastante atônito diante de tudo isso, mas não tive tempo de pensar, porque Dammit se conservava particularmente silencioso, concluindo eu que ele deveria estar muito magoado e necessitado do meu auxílio. Corri para o seu lado e descobri que ele havia recebido o que pode ser chamado um duro golpe. A verdade é que ele tinha sido privado de sua cabeça, a qual, depois de acurada procura, não pude encontrar em parte alguma, de modo que decidi-me a levá-lo a casa e chamar os homeopatas. Entrementes, um pensamento me assaltou e escancarei uma janela da ponte, quando a triste verdade imediatamente invadiu-me o espírito. Cerca de cinco pés acima da extremidade do torniquete e cruzando o arco do passeio como um braço, estendia-se uma fina barra de metal colocada horizontalmente, que ao lado de outras barras similares aparentemente servia para fortalecer a estrutura da ponte. Com a extremidade desta barra é que pareceu evidente ter-se posto o pescoço do meu infortunado amigo precisamente em contato. (POE, 1975, p.230)

A adaptação realizada por Fellini de tal conto não está entre as suas obras mais conhecidas ou celebradas. Concebida como parte da coletânea *Histórias extraordinárias* (*Tre passi nel delirio*, 1968), filme que contava ainda com um episódio dirigido por Roger Vadim e outro realizado por Louis Malle, dura apenas quarenta e dois minutos. O episódio é considerado o melhor da série, e chegou mesmo a ser em certo momento exibido em separado, como se fosse um filme à parte. O trabalho também marca o início da colaboração de Fellini com um novo roteirista, Bernardino Zapponi, que depois iria trabalhar com ele em *Satyricon* (1969), bem como com um novo diretor de fotografia, Giuseppe Rotunno. É interessante observar ainda que o último filme de Fellini antes de *Toby Dammit* foi *Julieta dos Espíritos* (*Giulietta degli Spiriti*, 1965), fracasso de crítica, e que em 1967, um ano antes de filmar o episódio, o diretor ficou gravemente doente e esteve à beira da morte em um hospital. São eventos circunstanciais da vida de Fellini, mas que de certa forma têm (ou ao menos parecem ter) o seu reflexo no próprio filme.

Toby Dammit inicia com imagens do céu, seguidas da cabine de um avião aterrissando no aeroporto de Roma. Não vemos Toby, ouvimos apenas a sua voz em *off* — o primeiro dos dois únicos momentos em que se utiliza o recurso — explicando que:

Era a primeira vez que eu vinha a Roma, e tinha a curiosa impressão que esta viagem, adiada por tanto tempo, teria um significado profundo em minha vida. Por um momento tive a absurda esperança de que o avião não fosse pousar e me deixasse bem longe da cidade. Mas não era possível. Já os fios invisíveis do aeroporto haviam capturado o avião e o arrastavam irresistivelmente para a terra.

Chegando em Roma, vemos finalmente Toby Dammit (interpretado por Terence Stamp). Ele é um famoso ator inglês, já algo decadente, que é recebido em Roma por uma comitiva de produtores, entre os quais um padre, os quais querem realizar um “Western católico”. Ele é conduzido pelos produtores para um carro, dentro do qual se acomoda enquanto escuta distraidamente os comentários sobre o filme que deve ser feito. Toby está mais interessado em saber quando vai receber a prometida Ferrari. A resposta é que ele a receberá depois da cerimônia de premiação. Durante a seqüência vemos várias imagens, primeiro do aeroporto e depois da cidade de Roma, que dão uma impressão grotesca, literalmente infernal. Em parte isso é obtido pelos vários personagens bizarros

que aparecem — freiras de óculos escuros e vestes esvoaçantes, *hippies*, xeques árabes — ou pelas próprias imagens da cidade — um engarrafamento ao lado do Coliseu, acidentes de trânsito, um caminhão aberto transportando carne de gado — e em parte pelo tom vermelho-alaranjado com que tudo é filmado neste início (Fellini utilizou filtros coloridos para rodar várias seqüências, obtendo assim um aspecto muito diverso da nossa visão usual). Dentro do carro, após uma cigana olhar para a mão estendida de Toby e, assustada, se recusar a ler seu futuro, através de um *flashback* ele recorda uma visão que tivera anteriormente: uma menina com um vestido branco que brinca com uma bola (Figura 30). Ouvimos a voz de Toby em *off*: “Eu a havia visto de novo. Ela me esperava no aeroporto. Com seu grande balão branco, silencioso. Eu lhe disse para ir embora, mas ela sempre voltava. Parecia convencida de que cedo ou tarde eu entraria no seu jogo.”



Figura 30

Analisemos um pouco melhor esta seqüência. Enquanto as cenas que mostram a cidade de Roma refletem um estado de caos, com gritos, buzinas e imagens fortes, a cena com a garota é, ao contrário, bem serena. O silêncio quase total certamente contrasta com o barulho das ruas de Roma retratadas antes, e a imagem de uma garota usando um vestido claro lembra um pouco as jovens vestidas de branco que o diretor já usara em outros filmes como “símbolo de pureza”: por exemplo, a moça imaginária que serve água a Guido em *8 1/2*, e especialmente aquela do final de *La Dolce Vita*, uma jovem vestida de branco que acena na praia chamando Marcello, mas ele não consegue escutá-la.

Entretanto, é óbvio que a garota desta cena pouco tem de “símbolo de pureza”, e o modo como ela é filmada também ressalta isso.

Em primeiro lugar, o rosto da menina nunca é visto de modo perfeitamente claro: ela é filmada com a cabeça abaixada ou então com os cabelos cobrindo ao menos parcialmente os olhos. Além disso, Fellini não mantém a câmera em um plano fixo, imóvel, mas realiza pequenos *zooms* bruscos em direção ao rosto, acentuando assim a sua estranheza. Pelo que se pode ver, a menina parece ter traços levemente orientais e manter permanentemente um sorriso maroto no rosto. Embora o vestido e os cabelos claros pareçam mais angelicais do que diabólicos, sabemos ser hábito do Demônio esconder-se sob aparências inocentes ou enganadoras — como a do velhinho “penteadado como uma moça” no conto de Poe — mas em geral sempre há também algum elemento destoante que revela suas origens maléficas: no conto de Poe, o fato de ser coxo; aqui, as unhas pintadas de vermelho, bem como a tonalidade geral alaranjada de toda a seqüência, que aludem certamente às representações clássicas do Diabo e do Inferno: a cor do fogo.

A luz sempre foi importante para Fellini; os seus filmes em preto-e-branco, como *La Dolce Vita*, apresentam uma excelente fotografia, e mesmo no seu primeiro filme como diretor solo, *Abismo de um sonho* (*Lo Sceicco Bianco*, 1952), nota-se um grande cuidado estético com a parte visual. Mas ele só viria a utilizar a cor em um estágio adiantado da sua carreira. Embora houvessem filmes coloridos desde os anos quarenta, foi praticamente só nos anos sessenta que o desenvolvimento da indústria cinematográfica e a redução de custos fez com que a cor se tornasse o novo padrão: de fato, a partir de então o número de filmes realizados em preto-e-branco foi gradativamente diminuindo até quase desaparecer. O primeiro filme em cores de Fellini foi o episódio *As tentações do Dr. Antônio* (*Le tentazioni del Dr. Antonio*) dentro do filme *Boccaccio 70* (1964), seguido de *Giulietta dos espíritos* (*Giulietta degli Spiriti*, 1965). Vejamos o que o próprio Fellini diz sobre o uso da cor:

À parte todos esses imprevistos e a sensação de impotência que muitas vezes se apossa de nós e nos faz querer voltar ao lindíssimo, sugestivo e amado preto-e-branco, a cor enriquece um filme com uma nova dimensão e é um meio expressivo muito precioso se usado de maneira pictórica. Não acredito que ela substitua por completo o preto-e-branco, ou ao menos gosto de pensar que isso não acontecerá. Naturalmente prefiro um bom

filme em preto-e-branco a um horrível filme em cores. Ainda mais que, em alguns casos, as chamadas “cores naturais” empobrecem a fantasia. Quanto mais você se aproxima do modo mimético da realidade, pior é a imitação. (FELLINI, 2000, p.133)

Para Fellini, portanto, o uso da cor nada tem a ver com uma aproximação maior do cinema à realidade, como pretendia por exemplo o crítico André Bazin: este imaginava que cada nova evolução técnica — o som, o plano-seqüência, a profundidade de campo, e finalmente a cor — iam levando o cinema a uma representação cada vez mais fidedigna do mundo real. De fato, Bazin não estava errado, e o cinema efetivamente foi aos poucos tornando-se cada vez mais próximo à nossa experiência do “mundo real”; mas, para Fellini, o cinema consiste não tanto em imitar o mundo real como em reinventá-lo, e assim para ele a cor torna-se justamente um meio para gerar uma ainda maior artificialidade. Coincidência ou não, é justamente a partir do uso da cor que ele abandona de vez as referências a um certo tipo de cinema de caráter mais “realista”, ao menos na aparência. Mas voltaremos a esse assunto.

Toby Dammit foi o terceiro experimento do mestre italiano com a cor, e talvez o mais radical até então, pois marca também, conforme anteriormente mencionado, o início de uma colaboração com um novo roteirista e um novo diretor de fotografia. Portanto, é claro que o filme sinalizou uma clara mudança estilística na sua obra, especialmente no que se refere ao uso da luz. Como nos informa Sylvie Sibra:

A partir de *Toby Dammit* (1968), com a exceção de *Os palhaços (I Clown, 1970)*, [Fellini] utiliza o diretor de fotografia Giuseppe Rotunno. Ele tem uma longa experiência com a iluminação. Trabalhou com Visconti, Rossellini, Vittorio de Sica e Monicelli. (...) Essa parceria, bem como a compreensão de Rotunno sobre o olhar do diretor, permitiram a Fellini fazer evoluir o seu trabalho e suas pesquisas sobre a luz de modo que ela se tornasse o fenômeno principal na elaboração de suas múltiplas obras. (SIBRA, 1996, p.3)

O aspecto irreal da cor e da luz são evidentes em *Toby Dammit* desde o início, com o uso de filtros coloridos que mudam até mesmo a cor do céu. Trata-se, no entanto, de um filme de caráter fantástico, o que talvez nos permita aceitar com maior facilidade esse aspecto definitivamente artificial.

A seqüência seguinte do filme é uma entrevista televisiva com Toby Dammit, na

qual ele revela sua arrogância e desprezo pelo público e afirma que a única coisa na qual acredita é o Diabo. Não sendo católico, para ele o Diabo é jocosos e amigável — “uma menina” (*Toby Dammit*). De fato, fica então claro que se trata justamente da garota que vimos anteriormente brincando com a bola.

As cenas seguintes mostram uma grande cerimônia de premiação, novamente repleta de personagens bizarros ou decadentes, coreografada ao som da música de Nino Rota. Toda a cena é uma espécie de sátira das cerimônias de premiação cinematográfica, mas filmada quase como se fosse um pesadelo.

Já descrevemos a importância da fotografia e especialmente o uso da cor para Fellini; também é importante observar como ele utiliza a direção de arte com ainda maior eficácia para criar esse mundo fantástico. Os cenários, em grande parte recriados nos famosos estúdios da Cinecittà, primam pela sua magnificência e teatralidade: estamos, afinal, em um mundo de sonhos. Aliás, mesmo as locações externas reais da cidade de Roma são filmadas de modo a ter um caráter diverso do usual — seja com o uso dos já mencionados filtros, seja com névoa criada com máquinas de fumaça.

Figurinos exagerados e rostos marcantes são a tônica desta seqüência e do filme em geral, a começar pelo próprio Toby Dammit: de fato, ele é calcado na imagem do próprio Poe, como podemos ver na Figura 31.



Figura 31

Mas é na cerimônia de premiação que os personagens mais estranhos aparecem: gêmeos idênticos que sobem quase colados ao palco; um velho ator cego acompanhado de uma loira altíssima; um produtor com cara de vigarista; e, finalmente, uma bela e misteriosa mulher vestida de preto — um Anjo? a Morte? (Figura 32) — que se aproxima de Toby, sussurando-lhe: “Não tenha mais medo. Eu cuidarei de você. (...) Eu conheço você. Sempre conheci. (...) Eu sou aquela que você esperava. E estarei com você. Para sempre.”



Figura 32

Ouvindo-a, Toby sorri e adormece, enquanto a misteriosa mulher desaparece novamente nas sombras; mas eis que então os holofotes focam sua luz sobre o ator: acordando, o alcoolizado Dammit finalmente sobe ao palco, trôpego, e recita algumas linhas de Shakespeare, mais precisamente as famosas linhas de Macbeth: “*Life is but a shadow / a poor player that struts and frets his hour upon the stage / and then is heard no more / It is a tale told by an idiot, full of sound and fury...*” (SHAKESPEARE, 1995, p.126). E então ele interrompe sua fala. Cai de joelhos. Depois, cambaleando pelo palco, afirma ser um ator decadente, alcoólatra, que há mais de um ano não tem papéis sérios, e que nem sabe porque o convidaram ali. A resposta do público à sua confissão é apenas o silêncio, não se sabe se de embaraço ou de mera indiferença. Ele foge do palco, transtornado.

Toda a seqüência da cerimônia de premiação tem um tom mórbido e exagerado, quase parecendo uma fantasia etílica — um *delirium tremens* — do próprio Toby. Há

também um evidente aspecto de sátira, mas uma sátira cruel, devida talvez aos vários problemas que Fellini teve com os seus produtores (a sátira e crítica ao mundo do cinema já estava presente de fato no anterior *8 1/2*, aqui ela fica apenas mais crua e direta). A escolha do trecho de Shakespeare citado por Toby tampouco parece casual: recordemos que se trata de uma meditação sobre a morte e a inutilidade da vida, pronunciada por Macbeth após a morte de Lady Macbeth. É sem dúvida um trecho adequado ao cínico e decadente Toby, mas que também de certa forma reflete o tom algo fúnebre e desesperançado do filme em geral. Na saída da premiação, a Ferrari vermelha que o aguarda novamente alude, com sua cor, ao Diabo ou ao Inferno, e de certa forma ela representa também uma espécie de “pacto faustiano”: é o presente que Toby ganha por ter “vendido a alma”.

Com a Ferrari, ele anda a toda velocidade pelas ruas semidesertas dos subúrbios de Roma, no meio de uma névoa literalmente infernal. Entra em uma parte da cidade completamente vazia, com exceção de estranhos manequins de propaganda. Tenta voltar a Roma, mas descobre que, como num labirinto, estradas estão fechadas e caminhos se revelam sem saída. A seqüência dura vários minutos, em um longo passeio que termina quando o carro chega numa ponte cujo acesso está impedido por barreiras. Sem tempo de frear devido à grande velocidade, Toby Dammit arrebenta as barreiras e continua andando e batendo em obstáculos até que o carro finalmente pára. Ele desce do carro. Uma espessa névoa impede a visão. Ele chuta um barril para longe. Ao ouvir o ruído do baque da queda, descobre que a ponte está interrompida por uma enorme brecha, do outro lado da qual avista a menina brincando com a bola. Ela parece provocá-lo, lançando a bola repetidas vezes para o alto (Figura 33). Toby volta para o carro e pisa fundo no acelerador, avançando em direção à menina do outro lado. O carro move-se velozmente, rompe a barreira, e some na névoa. Silêncio. A câmera avança em um lento *travelling* através da névoa, até mostrar um cabo de aço manchado de sangue. Depois vemos uma bola branca que voa no ar e finalmente cai ao lado da cabeça decepada de Toby Dammit. A menina de branco reaparece e, em vez da bola, pega a cabeça nas suas mãos, com um sorriso travesso. O plano seguinte, o último do filme, mostra a névoa sumindo, o dia amanhecendo, a ponte partida ao meio e o abismo no qual o carro tombara.



Figura 33

Embora o conto de Poe e o filme de Fellini tenham poucas semelhanças em termos meramente narrativos, com exceção do destino do protagonista, em uma análise mais detalhada notam-se algumas interessantes coincidências. Assim como o relato de Poe, também o filme faz uso de uma narrativa auto-referencial, no conto referindo-se à literatura (citando vários autores contemporâneos, revistas, críticos e movimentos literários), enquanto no filme o discurso é voltado para o universo do cinema, seja citando o nome de alguns diretores, seja mostrando a cerimônia de premiação na qual figuras do cinema italiano são satirizadas (o personagem cego, por exemplo, é uma referência ao famoso comediante Totò). Ambos são também contos sem moral que satirizam seus críticos e mesmo colegas. Poe chega mesmo a subtítular sua história, irônicamente, como “um conto moral”, e dedica vários parágrafos iniciais justamente a uma explicação histriônica do conceito de moralidade na literatura; Fellini satiriza o mundo cinematográfico — celebridades decadentes, aspirantes a atrizes, produtores, intelectuais, jornalistas — e a própria sociedade contemporânea em uma suposta lição de moral tão inútil quanto a de Poe.

Também o tom de ambos trabalhos é similar, de um caráter cômico ainda que certamente mórbido, com muitos toques de humor negro. Como o crítico Giovanni Grazzini escreveu sobre o filme no jornal *Corriere della Sera* em 1968:

Dois elementos, o macabro e o sarcástico, se encontram na história, ambos

derivados de uma temática constante em Fellini, mas desta vez, e é uma coisa nova, apontando para a tragédia. Sempre autobiográfico, Fellini não passou incólume pela sua recente doença. O seu dom fantástico adquiriu um tom obscuro, sua galeria de monstros uma luz sinistra. Quase tornando-se cruel consigo mesmo, Fellini tomou suas velhas estruturas narrativas, seus personagens expressivos, até mesmo os temas musicais de Nino Rota, não mais como sinais de uma realidade reversível através da compaixão ou da esperança (quão longe estão a pureza final de *La Dolce Vita*, a *pietà* de *8 1/2*, a natureza consoladora de Giulietta!), mas como a única, atroz substância de uma vida insuportável, porque privada de qualquer liberdade. O encontro entre o pessimismo de Fellini e o decadentismo de Poe é sintomático. (GRAZZINNI, 1968, p.1)

O filme também aponta para uma tendência que irá se tornando cada vez maior em Fellini a partir de então: a de deixar em segundo plano a “história” para se concentrar nas imagens — ou seja, o roteiro enquanto construção de uma narrativa ficcional “lógica” começa a perder peso e ficar subordinado à criação de imagens fantásticas, personagens ambíguos, cenários impossíveis. O diretor, um crítico cada vez mais feroz dos intelectualismo que procura racionalizar e analisar tudo, parece querer abandonar de vez a própria estética “realista” de representação. Note-se que ele começou ligado à escola do neorealismo italiano, e seu grande mestre (do qual foi assistente e roteirista) foi a figura maior desse movimento, Roberto Rossellini. O neorealismo privilegiava histórias reais de personagens geralmente pobres ou desgraçados, e muitas vezes utilizava não-atores para os papéis principais – o exemplo clássico é o de *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica. Há controvérsias sobre esse abandono da estética e das indagações neorealistas por parte de Fellini, que parece ter começado a partir do exercício auto-exploratório de *8 1/2*. Muitos dividem sua obra em duas partes completamente diversas, divididas pelo momento de crise, *8 1/2*. No entanto, pode dar-se que essa divisão seja mais aparente do que real e que a mudança não tenha sido assim tão brusca ou radical. Pois sinais da sua extravagante fantasia já existiam mesmo nos seus primeiros filmes focalizados em personagens marginais ou modestos de pequenas cidades provincianas. Para Bazin, já em *Noites de Cabiria* (*Le Notti di Cabiria*, 1957) Fellini é o diretor que “vai mais além na estética neorealista, tão além ao ponto de atravessá-la e encontrar-se do outro lado” (BAZIN, 1999, p.329). Porém, para o famoso crítico francês, “Fellini não contradiz o realismo, e nem mesmo o neorealismo, mas, ao contrário, o

supera em uma reorganização poética do mundo” (BAZIN, 1999, p.331). Embora alguns críticos acreditem que nos seus filmes posteriores o diretor italiano teria abandonado totalmente qualquer ligação com o neorealismo, Kevin Moore argutamente observa que não é bem assim. Para ele, “Fellini é muitas vezes caracterizado como um esteta artificialista, mais do que o realista que era na teoria e o neorealista que era no caráter e na prática” (MOORE, 1998, p.125) e a confusão é curiosa já que, para o próprio cineasta, “o milagre do cinema consiste em permitir que a autenticidade da realidade brilhe através do artifício” (FELLINI *apud* MOORE, 1998, p.126). Prossegue Moore:

Antes um estilo, o realismo sobrevive no trabalho posterior de Fellini como uma atitude crítica em relação à representação e à realidade. (...) Podemos definir o estilo maduro de Fellini como um composto motivado pela bivalência (e não ambivalência) entre realismo e irrealismo, empiricismo e idealismo, ou, menos filosoficamente, entre representações pictóricas da experiência e representações pictóricas da convenção. (...) Mas tanto a obra inicial quanto a posterior enfatizam o realismo como uma resposta ao formalismo prevalente no período. Observada em seu conjunto, a obra de Fellini mostra um contínuo diálogo entre o compromisso de um neorealista em retratar as qualidades humanas e um desejo crítico de mostrar os espetáculos do contrato cultural. Entre as polaridades do realismo e do formalismo jogam as dinâmicas da obra de Fellini. (MOORE, 1998, p.139)

De qualquer modo, em *Toby Dammit* conta menos a realidade objetiva do mundo do que a interpretação subjetiva que dela faz o conturbado protagonista: a atmosfera opressiva, os personagens bizarros e o entorno fantástico parecem quase ser projeções ou alucinações da sua própria mente. Nesse aspecto há ainda uma outra similaridade com Poe, que sempre preferiu utilizar personagens perturbados como narradores em primeira pessoa, de modo que não distinguimos muitas vezes entre o delírio do protagonista e aquilo que “realmente aconteceu”. Também aqui não sabemos se tudo é um pesadelo de Toby, se a Roma que ele vê e na qual se perde e morre é mesmo o Inferno, ou se tudo não passa do fruto de sua delirante fantasia. Já comentamos o uso de filtros coloridos e a fotografia de Rotunno que ajudam a criar esse tom de irrealidade: Sylvie Sibra destaca também “a aceleração e desaceleração da trilha sonora” (SIBRA, 1996, p.7), que ocorre em alguns momentos, bem como a direção de arte, que é a maior responsável por criar esta cidade que “parece sonhada, invadida por um longínquo pesadelo, irreal ainda

quando repleta de aspectos verossímeis” (BRUNO, 1970, p.1). Aliás, é importante notar como vários detalhes da direção de arte não são meramente decorativos, como criam seus próprios significados, ajudando a contar a história ou mesmo a relacioná-la de alguma forma com o conto original. Já observamos que o personagem interpretado por Terence Stamp foi claramente inspirado na figura do próprio Poe, o qual aliás também tinha sérios problemas com o alcoolismo. Mas há outros inúmeros casos, alguns não tão simples de decifrar. Por exemplo, o próprio cenário acaba adquirindo conotações sombrias: ao mostrar a ponte interrompida, partida em duas metades, pode-se ver claramente que as ruínas assumem o formato aproximado de uma caveira (Figura 34), clássica representação da morte.



Figura 34

Se Fellini e Poe se encontram no decadentismo, na crítica paródica e no exagero, o que o tcheco Jan Svankmajer tenta reproduzir do contista americano são justamente a atmosfera fantástica dos seus contos, seu horror ancestral e sua irrealidade dramática. Svankmajer, fiel à herança surrealista, valoriza o caráter irracional do comportamento de grande parte dos personagens de Poe.

As histórias de Poe parecem ser fáceis de adaptar para o cinema, mas não o são. Prova disso é o grande número de adaptações mal-sucedidas. Pois o efeito dessas histórias não está no argumento, mas na sua habilidade em evocar as sensações de horror que surgem do interior dos próprios personagens. Ele consegue descrever as reações mais íntimas da alma humana ao horror primevo que vem do nosso inconsciente, para o qual as

situações nas quais nos encontramos são apenas um tipo de gatilho que as aciona. Transplantar tais descrições para a forma dramática, com diálogos, com a mímica e as falas dos atores, resulta sempre inadequado, superficial, pois as descrições de Poe são impossíveis de traduzir na linguagem dramática convencional. (SVANKMAJER, 1987, p.4)

O cineasta tcheco Jan Svankmajer começou fazendo filmes na década de 1960, após ter iniciado sua carreira como cenógrafo teatral. Seus filmes se caracterizam pela mistura de gêneros, seja através do uso de atores, animação de bonecos — ou sua técnica preferida, animação de objetos — desenhos, colagens de figuras, e mesmo marionetes. Tendo realizado vários curtas-metragens premiados ao longo de vinte anos, a partir da década de 1980 passou a realizar longas-metragens, como *Alice (Neko z Alenky*, 1988) *Faust* (1994) e o mais recente *Otesánek* (2002).

Svankmajer utilizou várias vezes obras literárias como ponto de partida para os seus filmes, às vezes por livre escolha, às vezes simplesmente por ter sido limitado a isso. De fato, em 1972, realizou *Os diários de Leonardo (Leonarduv denik*, 1972), filme no qual o acréscimo de cenas não autorizadas da vida diária na Tchecoslováquia comunista fez com que as autoridades o proibissem de realizar filmes por sete anos. Durante esse período dedicou-se à escrita, à cerâmica e a experimentos como os “poemas táteis”. Em 1979 ele foi finalmente autorizado a retornar ao cinema, desde que se restringisse a adaptar clássicos literários (talvez porque os censores acreditassem que isto de alguma forma limitaria a sua temática). Entre as adaptações realizadas no período estão incluídos os dois curtas aqui mencionados baseados na obra de Poe, *A queda da casa de Usher* (1981) e *O poço, o pêndulo e a esperança* (1983). A escolha de Poe como autor a adaptar não foi casual:

Poe foi adicionado à minha galeria de “santos” em algum momento durante a minha puberdade. O mito que criei em torno dele me afeta até hoje, sua força só diminuiu talvez pelo meu contato com outros mitos que descobri mais tarde e que eram mais reais. Isto só ficou claro quando me fizeram a oferta de realizar um filme baseado em autores clássicos. Sem hesitar escolhi as histórias de Poe. (SVANKMAJER, 1987, p.3)

O primeiro filme, *A queda da casa de Usher* (1981), é certamente o mais diferente ou inovador dos dois trabalhos. Filmado em preto e branco, não utiliza atores ou mesmo

qualquer tipo de personagem: com exceção de um corvo que aparece no final e no início, apenas objetos são mostrados. Acompanhando as imagens, uma voz em *off* narra o conto.

O relato original é um dos mais conhecidos de Poe: resumindo, conta a visita de um narrador anônimo ao seu amigo Roderick Usher e os fatos que se sucedem. A casa antiga, melancólica e decadente, que serviu de mansão à família Usher por várias gerações, hoje abriga os seus dois últimos descendentes: Roderick Usher e sua irmã gêmea, Madeline. Ambos estão sendo consumidos por doenças estranhas e fatais, mas enquanto Madeline sofre de uma doença cataléptica que a enfraquece e a faz morrer pouco depois do começo da história (ela é vista de relance uma única vez pelo narrador no início), Roderick sofre de uma espécie de mania, que lhe causa ao mesmo tempo uma sensação perpétua de terror e uma espécie de compulsão criativa, de modo que ele ocupa seu tempo pintando quadros bizarros ou compondo estranhas canções. Após a morte de Madeline, Roderick tem a idéia de sepultá-la nos muros em uma parte subterrânea do castelo; é o que ele faz, ajudado pelo hesitante narrador. A partir daí, entretanto, a doença nervosa de Usher apenas aumenta, chegando por momentos mesmo a parecer contagiar o amigo. Ambos assim passam noites insones, até que durante uma tempestade, em uma tentativa de acalmar o amigo consumido pelo terror, o narrador lhe lê um estranho conto. Curiosamente, os ruídos mencionados no conto parecem ser repetidos por outros que se ouvem na realidade, até que o próprio Usher grita ser Madeline, que tendo-se levantado do túmulo, estaria vindo para buscá-lo. De fato, apenas ele vocifera estas palavras, a porta se abre, e o corpo branco de Madeline aparece e abraça o irmão, que cai morto no chão. Apavorado, o narrador foge, e à sua fuga a própria casa se consome em um redemoinho, sumindo dentro do lago.

Observa Todorov que os eventos do conto, embora estranhos, não precisam ser aceitos necessariamente pelo leitor como sobrenaturais:

O estranho aqui tem duas fontes. A primeira: o número de coincidências (tantas quanto numa história em que o sobrenatural é explicado). Assim poderiam parecer sobrenaturais a ressurreição da irmã e a queda da casa depois da morte de seus habitantes; mas Poe não deixou de explicar racionalmente um e outro acontecimento. Assim, diz ele da casa: “Talvez o olho de um observador minucioso descobrisse uma rachadura quase imperceptível, que partindo do teto da fachada, abria caminho em ziguezague através da parede e ia perder-se nas águas funestas do lago”. E

de Lady Madeline: “Crises freqüentes, embora passageiras, de caráter quase cataléptico, eram os diagnósticos muito singulares”. A explicação sobrenatural é portanto apenas sugerida, e não é necessário aceitá-la.

A outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não está ligada ao fantástico mas ao que se poderia chamar de “experiência dos limites”, e que caracteriza o conjunto da obra de Poe. (...) Em “A queda da casa de Usher” é o estado extremamente doentio do irmão e da irmã que perturba o leitor. (TODOROV, 1973, p.158)

O que interessou principalmente a Svankmajer neste conto foi, com certeza, este segundo elemento: a doença do personagem Usher. Em especial, a importância dada por este aos objetos inanimados e especialmente à própria casa, quase como se esta fosse uma estrutura viva, a partir da qual emanasse o próprio sentimento de horror.

Eu também escolhi esta história em especial por outra razão: as visões de Usher sobre a natureza inanimada. (...) Para mim, os objetos são sempre mais vivos do que as pessoas. Mais permanentes e mais expressivos. Mais excitantes por seu conteúdo latente e por suas memórias, que excedem em muito a dos homens. Os objetos escondem em si mesmos os eventos aos quais assistiram. É por isso que me cerco deles e tento descobrir esses eventos e experiências escondidas. (SVANKMAJER, 1987, p.3)

Há pelo menos dois momentos no conto em que o narrador nos confirma as impressões de Usher sobre o mundo imaterial. Primeiro, quando ele nos conta sobre a estranha doença da qual padece Roderick Usher:

Estava acorrentado por certas impressões supersticiosas relativas à mansão em que vivia, de onde, durante muitos anos, não ousara sair... Relativas a uma influência cuja suposta força era por ele expressa em termos demasiado sombrios para serem aqui repetidos — uma influência que algumas peculiaridades existentes na simples forma e matéria da sua mansão solarenga conseguiram, à custa de longo sofrimento — dizia ele —, exercer sobre o seu espírito um efeito que o *físico* das paredes e das torres cinzentas, bem como do escuro lago em que tudo se refletia, acabara por fazer pesar sobre o *moral* da sua existência. (POE, 1975, p.13)

Mais adiante, quando descreve a opinião que Usher parecia ter sobre os seres inanimados:

Esta opinião, em sua forma geral, dizia respeito à sensibilidade de todos os seres vegetais. Mas, em sua desordenada imaginação, a idéia assumira um

caráter ainda mais ousado, e invadia, sob certas condições, o reino das coisas inorgânicas. Faltam-me palavras para exprimir toda a extensão ou todo o fervor do seu *abandono* a essa convicção. Tal crença, porém, se relacionaria (como já insinuei) às pedras cinzentas da mansão de seus antepassados. (POE, 1975, p.17).

Na realidade, tal temática da influência dos objetos inanimados sobre os seres vivos está presente já desde o início do conto. A primeira coisa que o narrador nota ao chegar à casa é a estranha melancolia que a visão desta lhe causa; uma melancolia não apenas extrema, como aparentemente inexplicável:

Que era aquilo — detive-me a pensar — que era aquilo que tanto me enervava na contemplação da casa de Usher? Era um mistério de todo insolúvel; não podia lutar contra as sombrias visões que se amontoavam sobre mim quando pensava naquilo. Fui obrigado a recorrer à insatisfatória conclusão de que *existem*, sem a menor dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que têm o poder de afetar-nos desse modo, embora a análise desse poder se baseie em considerações que ficam além de nosso alcance. Era possível, refleti, que um arranjo simplesmente diferente de particularidades da cena, dos detalhes do quadro, fosse o bastante para modificar, ou talvez aniquilar, aquela impressão dolorosa. Agindo de acordo com essa idéia, dirigi o meu cavalo até a margem escarpada do negro e sombrio lago, que estendia o seu tranqüilo brilho junto à casa, e fitei, mas com um estremecimento ainda mais vivo do que antes, as imagens reconstituídas e invertidas dos carriços cinzentos, dos troncos fantasmagóricos e das janelas que se assemelhavam a olhos vazios. (POE, 1975, p.8)

Além da importância dada à casa enquanto causadora da sensação de horror que assola o narrador, no símile que fala das janelas como olhos há uma clara personificação da habitação: como se a casa não apenas estivesse sendo observada, mas também ela própria observasse. Svankmajer leva ao extremo tal caracterização com sua opção de não utilizar atores ou mesmo bonecos no filme, mas apenas representando a “vida” da casa e seus objetos; mesmo as ações dos personagens são mostradas apenas através de sua ausência, ou através de movimentos de câmera ou seqüências de animação. Por exemplo, uma breve seqüência animada mostra o mofo que vai rapidamente cobrindo as paredes. Em uma outra seqüência, correspondente à parte em que o caixão de Madeline é enterrado pelos dois amigos, vemos o próprio caixão deslizando sozinho pelo pavimento (Figura

35), descendo as escadas e depositando-se numa galeria subterrânea sob as pedras da casa. Os personagens são como se fossem “invisíveis”: de fato, bem no início do filme, após a imagem do corvo, escutamos o ruído dos passos de um cavalo, mas vemos somente as pegadas em forma de ferradura que surgem como se por mágica sobre a lama. Tampouco vemos jamais Usher, apenas a cadeira vazia, ornamentada, sobre a qual ele estaria sentado (Figura 36). Enquanto a voz em *off* descreve sua aparência física, a câmera explora com um movimento circular muito próximo os vários detalhes da cadeira.



Figura 35



Figura 36

Para Svankmajer, os objetos não são apenas os depositários da memória ou da imaginação criativa dos homens, mas parecem acumular em si mesmos uma história própria, como testemunhas sensoriais que são dos eventos que se sucedem próximos a eles. Ganhando movimento através da animação, essa “consciência” dos objetos aflora, ao mesmo tempo em que os seres humanos, ao contrário, parecem se comportar como objetos, ou pelo menos como marionetes. No mundo fantástico dos filmes de Svankmajer, objetos e homens estão num mesmo nível de hierarquia e são quase intercambiáveis. Assim, em filmes como *A queda da casa de Usher* os objetos representam o mundo humano – que está presente através de sua ausência — enquanto em outros filmes, alternativamente, os seres humanos é que são transformados em objetos. Em *Dimensões do diálogo (Mozsnosti Dialogu, 1983)*, coleções de vários objetos, orgânicos ou criados pelo homem, formam rostos humanos à maneira das composições antropomórficas criadas pelo pintor Arcimboldo, que na animação terminam se devorando e regurgitando entre si. Já em *Comida (Jídlo, 1992)*, através de uma técnica de animação conhecida como *pixillation*, isto é, o tratamento dos atores como se fossem bonecos de animação, manipulados e fotografados quadro a quadro, são os homens que viram objetos ou máquinas ou até pratos de comida, uns colocados a serviço de outros.

Mas também um aspecto específico de *A queda da casa de Usher* e do interesse de Svankmajer por Poe e por este conto em particular tem a ver com a busca da gênese da própria sensação de horror. É deste mesmo período o texto autobiográfico de Svankmajer “Morfologia do Medo” (1980), no qual um breve texto para cada sentido (Visão, Olfato, Tato, Paladar, Audição) descreve sensações de medo que o perseguem desde a infância. Em “Visão” ele escreve:

Para mim o medo não tem cor — ao menos não no espectro visível, embora possa ser infra-vermelho. Senti minhas maiores sensações de medo na minha imaginação quando no escuro, numa escuridão total — mas uma escuridão que não me torna invisível, mas ao contrário, me faz não só visível como uma presa muito procurada. (...) Está cheia de precipícios dos quais eu poderia cair, cheia de ferozes animais preparados para saltar, diabos, demônios e pessoas más que querem me estrangular.”

(SVANKMAJER, 1980, p.2)

Também o mal que aflige Usher no conto é um medo irracional, “medo de ter medo”. A tentativa de Svankmajer não é a de dramatizar este medo na figura de um ator mais ou menos convincente, mas sim a proposta algo mais ambiciosa de recriar, na mente do espectador, o próprio horror sentido por Usher na contemplação dos objetos e da casa.

Como bem observa John Timmerman, outro aspecto importante do conto de Poe é que há várias duplicações ou, mais exatamente, imagens especulares (invertidas) na narrativa, a começar pela própria casa e seu reflexo no lago (embora uma seja o inverso da outra, ambas as visões são igualmente horríveis); também são uma espécie de espelho os irmãos gêmeos Roderick e Madeline (ambos doentes, com enfermidade diversas mas que igualmente os conduzem à ruína); e finalmente as narrativas lidas dentro do próprio conto que espelham a sua ação geral — em especial o poema “*The Haunted Palace*”, recitado por Usher, o qual também narra a história de um palácio harmonioso que aos poucos perde o seu caráter. No poema, primeiro os viajantes que passam vêem um soberano feliz, e “espíritos que se moviam musicalmente / ao som de um alaúde bem afinado” (POE, 1975, p.16); mas em breve “seres maus, trajados de luto” (POE, 1975, p.16) assaltam o palácio, e agora tudo o que os viajantes vêem através das janelas são “grandes vultos que se movem fantásticamente / ao som de desafinada melodia” (POE, 1975, p.17).

No filme de Svankmajer, enquanto o poema é lido pela voz em *off* e escutamos uma suave música de fundo, vemos uma superfície de lama ou argila animada que adquire formas fantásticas, abstratas (Figura 37). A velocidade e arbitrariedade das transformações aumenta conforme aumenta o ritmo da música e se chega ao final trágico do poema.

Na minha opinião o poema expressa, através de uma analogia, a transformação no estado mental de Usher. É um poema que evoca o início da loucura. Mostra que inconscientemente ele sente o que está acontecendo consigo, mas é incapaz de resistir. É uma analogia dentro da analogia. O fato de eu ter selecionado lama animada como o material para interpretá-lo não foi devido a qualquer ambição de provar que qualquer coisa pode ser animada. (SVANKMAJER, 1987, p.7).

Embora abstratas, as figuras que se formam parecem às vezes, pela forma ou pelo movimento, repetir figuras orgânicas, por vezes de aparência quase sexual, lembrando um pouco nisso alguns quadros surrealistas com seus apelos ao erótico subliminar e ao desejo inconsciente (não é por acaso que Svankmajer se considera um membro do movimento surrealista, o que explora também em suas ocasionais pinturas, colagens e poemas).



Figura 37

Ao final do filme, uma série de imagens nos mostra a “queda da casa” e por extensão a desintegração de toda matéria: o caixão de madeira vira pó em poucos segundos, representando a desintegração física da própria Madeline e de seu irmão; logo pedras que caem mostram a destruição da casa; e finalmente o próprio corvo do início — substituído na seqüência animada por um exemplar empalhado — apodrece velozmente na frente de nossos olhos. Tal recurso não é novo nos filmes de Svankmajer: o processo de decadência física, seja de objetos orgânicos ou inorgânicos, parece fasciná-lo particularmente e, como diz Roger Noake, “é a transformação da matéria através da violência e da decadência que torna o elemento temporal tão importante em Svankmajer” (NOAKE, 1988, p.78).

Já no filme *O poço, o pêndulo e a esperança* (1983) Svankmajer recria o conto de Poe “O poço e o pêndulo”, sobre um prisioneiro da Inquisição submetido a terríveis torturas: primeiro este se vê amarrado em uma esteira ameaçado por um pérfido

mecanismo em forma de pêndulo, mas um pêndulo cuja parte inferior é uma lâmina extremamente afiada. Além de oscilar para um lado e para o outro, o pêndulo vai descendo lentamente, milímetro por milímetro: lenta mas inexoravelmente, de modo que quando chegar até o prisioneiro fatalmente terminará por cortá-lo em duas metades. No entanto, com a ajuda de ratos que róem suas cordas, o prisioneiro consegue escapar do castigo, mas vê-se então frente a uma nova tortura: as paredes do quarto iniciam a se fechar sobre ele, empurrando-o em direção a um profundo poço no centro da sala.

Aqui a versão de Svankmajer para a história de Poe é surpreendentemente literal, ainda que não isenta de surpresas. Também este é um filme em preto-e-branco, mas sem qualquer narração em *off*: em vez dela, há a tentativa de transformar o ponto de vista do narrador (já que o conto é narrado em primeira pessoa) no ponto de vista da câmera, como já fizera Robert Montgomery no anteriormente mencionado *A dama do lago* (*Lady in the Lake*, 1947). Ou seja, jamais vemos o rosto do prisioneiro, mas apenas o que ele vê (Figura 38). Talvez por ser um curta-metragem, com duração de menos de quinze minutos, o recurso funciona bem, ainda que não cause o efeito de identificação com o personagem principal: em vez disso, causa apenas uma palpável sensação de claustrofobia, de qualquer forma adequada ao tipo de relato. Também a direção de arte e as locações escolhidas aumentam tal impressão claustrofóbica e macabra (Figura 39).



Figura 38

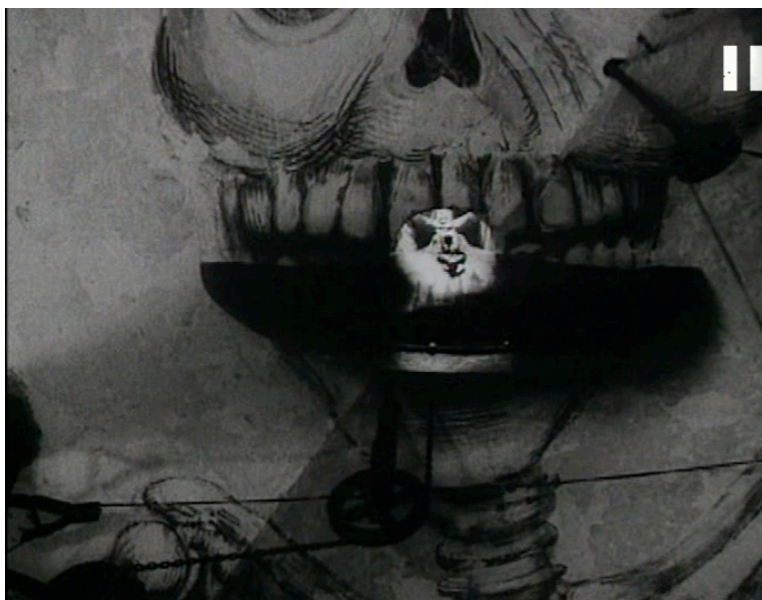


Figura 39

O filme começa com o prisioneiro (sempre em câmera subjetiva) sendo conduzido para uma cela. Tudo escurece e então aparece uma legenda com um trecho do início do conto de Poe:

A sentença — a temida sentença de morte — foi a última expressão distinta que chegou aos meus ouvidos. Depois disso, o som das vozes dos inquisidores pareceu mesclar-se em um murmúrio indeterminado e irreal. Transmitiu à minha alma a idéia de *revolução* — talvez por causa da sua associação com o ruído de uma roda de moinho. (POE, 1975, p.87)

Aqui, a aparição da palavra “revolução” pareceu a alguns críticos ser uma alusão ao regime comunista, ou seja, como se o objetivo de Svankmajer fosse fazer uma analogia da inquisição com o regime ditatorial então vigente na Tchecoslováquia. É certamente possível: Svankmajer teve vários filmes críticos ao regime que foram censurados, e em 1990, após a queda do comunismo, ele realizou o seu trabalho mais abertamente político, *A queda do Stalinismo na Boêmia* (1990), crítico já desde o título. Entretanto, outros autores não vêem tal alusão de forma tão clara e inconfundível, ou observam que, mesmo que esse tenha sido o objetivo, tal não se reflete demasiadamente no trabalho final:

O fato de que Svankmajer selecione justo esse trocadilho sobre “revolução” sugere que ele pretende que o filme tenha uma leitura política

subversiva, mas nada mais aponta para tal interpretação. O filme certamente funciona como uma vívida alegoria das maquinações de um sistema tirânico e sem rosto; mas a imagética da opressão é tão especificamente ligada à demonologia Católica que tem pouca ressonância além disso.” (RAYNS, 1988, p.347)

Após a tortura do pêndulo, à qual o prisioneiro consegue escapar fazendo os ratos roerem a corda que o amarra após ter colocado restos de comida sobre ela, ele vê que as paredes em torno de si começam a se mover. De fato, elas vão aos poucos se fechando sobre ele, conduzindo-o em direção a um poço no centro da cela. Ao contrário do que ocorre em *A queda da casa de Usher*, há pouca animação no filme, com exceção do movimento de alguns ratos e principalmente da seqüência em que o prisioneiro está cercado pelas paredes móveis: no filme estas estão cobertas de máscaras e figuras monstruosas, criadas pela mulher e diretora de arte de Svankmajer, Eva Svankmajerova. As imagens são claramente inspiradas nas figuras monstruosas dos quadros medievais de Hieronymus Bosch (Figura 40), só que aqui, em vez de permanecerem quietas, estas se movimentam ameaçadoramente: o rosto de um monstro move os olhos de um lado para o outro; uma outra representação animada é a de um ser demoníaco que engole figuras humanas (Figura 41); outra máscara põe para fora uma enorme língua que é, na verdade, uma lâmina pontuda que chega a furar a mão do prisioneiro quando este a toca (Figura 42).



Figura 40



Figura 41



Figura 42

Não é a primeira vez que Svankmajer utiliza citações a certo pintor ou a um dado período histórico: *Dimensões do diálogo* cita claramente Arcimboldo; em uma das seqüências de *Et Cetera* (1964) a imagem de fundo é um quadro tcheco de particular importância histórica; *Historia Naturae* (1966) é declaradamente uma homenagem ao reinado de Rodolfo II, durante o qual Praga experimentou uma espécie de Renascença –

por sinal, o pintor preferido de Rodolfo II era justamente o italiano Arcimboldo, que foi trazido por ele a Praga junto com vários outros artistas e cientistas. No caso de *O poço, o pêndulo e a esperança*, a escolha de Hyeronimus Bosch é condizente não apenas com a temática da Inquisição, já que a sua pintura corresponde ao mesmo período histórico e representa imagens da escatologia católica (o Apocalipse), mas tem a ver também com o próprio gosto e temática de Svankmajer. Como Bosch, também Svankmajer aprecia o grotesco e o monstruoso, os animais inventados e as cenas escatológicas, mas sempre temperando o todo com um tipo de humor negro muito peculiar.

Talvez a maior diferença entre o relato de Poe e o filme de Svankmajer seja o final: enquanto no conto o prisioneiro é salvo à última hora por tropas francesas, no filme ele consegue escapar do castigo e foge das masmorras, mas apenas para ser novamente capturado logo na saída por um outro inquisidor. De fato, o final do curta-metragem é retirado, não de “O poço e o pêndulo”, mas de um conto do francês Villiers d’Isle-Adam, o qual no entanto parece ter-se inspirado no conto original de Poe. O título do relato é “A tortura da esperança” (daí o título do filme de Svankmajer ser *O poço, o pêndulo e a esperança*): narra a história de um prisioneiro que foge da câmara de tortura da Inquisição, apenas para ser recapturado e descobrir que sua fuga havia sido prevista e até propositalmente permitida: a frustrada esperança da fuga, de fato, fazia parte da tortura. A frase que fecha o conto, dirigida ao prisioneiro pelo Inquisidor-mor, é citada no filme através de uma legenda que aparece logo depois da imagem do Inquisidor abrindo os braços para um ameaçador abraço: “Ora, meu filho! Logo agora, estando tão próximo da salvação — você queria nos deixar” (L’ISLE-ADAM, 2003, p.3)? O pessimismo típico de Svankmajer o leva a escolher um final que mostra a impossibilidade de fugir, bem como a provável repetição do castigo; e esse final que volta ao início traz novamente à mente a idéia de “revolução”, ou seja, a idéia de um ciclo de opressão que se repete e se repete. Fica claro que a crítica de Svankmajer não se dirige apenas à opressão religiosa — ou mesmo, pela analogia anteriormente mencionada, ao Comunismo então vigente — mas sim a toda e qualquer forma de opressão.

Se três versões de um mesmo autor literário são tão diversas entre si, ainda que mantendo algum tipo de identidade, direta ou indireta, com o material original, isso significa que as possibilidades têm mais a ver com as escolhas do diretor do que com o

livro: não apenas dois diretores diversos poderão selecionar aquilo que mais lhes interessa da obra literária original e transformar o resto, como um mesmo diretor pode optar por dois enfoques completamente diferentes na hora de adaptar um mesmo autor ou obra literária. A “fidelidade” ao original é relativa: cada um é fiel àquele aspecto que julga ser o essencial, embora diretores diversos possam discordar sobre qual exatamente seja esse aspecto.

4. UMA ADAPTAÇÃO PRÁTICA

4.1 Lições das adaptações analisadas para a adaptação prevista

Dos vários filmes analisados no capítulo anterior podemos deduzir, se não regras gerais para uma boa adaptação, ao menos algumas idéias sobre quais lições se poderia extrair que fossem úteis para a adaptação prevista como continuação do trabalho, ou mesmo para qualquer tipo de adaptação fílmica.

A primeira observação importante acredito que poderia ser chamada o “respeito” ao material original. Tal respeito nada tem a ver com a fidelidade da narrativa fílmica ao correspondente original literário, mas sim com a admiração ou interesse que a obra suscitou no roteirista ou diretor em primeiro lugar. Dito de outra forma, é raro que alguém escolha realizar uma adaptação literária para o cinema se não tiver algum interesse pela obra original ou ao menos por algum dos seus aspectos. Esse interesse não necessita ser de caráter narrativo. Por exemplo, *O criado* de Losey e Pinter modifica consideravelmente a narrativa original, eliminando o personagem Richard e colocando seu foco de interesse na relação triangular entre os personagens Tony-Susan-Barrett, que não era tão explícita na novela original; mas é claro que os temas abordados pelo livro, como a relação de classe e a ambigüidade sexual, são de grande interesse para Pinter e Losey e, portanto, mantidos – ou mesmo ampliados – no filme. *O Toby Dammit* de Fellini mantém pouco da narrativa original de Poe, mas muito do tom mórbido e sarcástico do relato. *Um dia no campo*, de Renoir, enfatiza mais do que o conto a oposição entre uma natureza inocente mas poderosa e as construções sociais. *A queda da casa de Usher*, de Svankmajer, torna central um evento circunstancial do relato, as teorias de Usher sobre a vida dos seres inanimados. Mas todos esses filmes partem de um interesse inicial pelo

conto ou autor escolhido, interesse que é mantido e de alguma forma está presente no filme, ainda que os diretores terminem desenvolvendo o tema ou argumento do conto de modo marcadamente diverso no filme em relação à obra literária original.

Tal fato nos leva ao segundo ponto, relativo à questão da fidelidade. Já havíamos notado a observação de Harold Pinter e de outros autores sobre a fidelidade ao “espírito” do original ser mais importante do que a uma hipotética fidelidade literal aos eventos da narrativa. Embora tal conceito de fidelidade seja útil, cabe a pergunta: qual é esse “espírito” ao qual se deve ser fiel? Como identificá-lo? Talvez a questão deva ser posta de outra forma: como o diretor considera o autor, e qual aspecto de sua obra ele gostaria de refletir no seu respectivo filme? Svankmajer, por exemplo, considera Poe um autor interessado nas origens subconscientes do horror. De fato, nos contos de Poe, na maioria das vezes, temos um narrador pouco confiável, pois ele não apenas se encontra diretamente afetado pelos fatos sobrenaturais que narra, como muitas vezes ele próprio chega a situar-se no limite da racionalidade: o narrador de “O gato preto”, por exemplo, é claramente perturbado nas suas faculdades mentais, assim como o narrador de “O barril de Amontillado”. O horror, assim, mais do que de elementos sobrenaturais, provém da própria mente do indivíduo: essa é a essência de Poe conforme entendida por Svankmajer, e é assim que ele vai trabalhar as suas adaptações. Outros diretores, como Fellini, por exemplo, estarão mais interessados na teatralidade de Poe, nos seus floreios de decadentismo romântico; e assim por diante, cada diretor extrairá do autor literário aquilo que lhe é mais caro ou mesmo mais pessoal. Por outro lado, paradoxalmente, a fidelidade ao “espírito” da obra original nasce também de uma compreensão profunda da obra do autor literário. O mais grave pecado que pode ocorrer em uma adaptação é justamente a leitura superficial da obra literária, o que na maioria dos casos resulta na criação de um filme mais pobre do que o original, ou que nada acrescenta de novo. É o caso anteriormente aqui comentado do *Lolita* de Adrian Lyne: baseado em uma leitura superficial do livro — ou seja, sem levar em conta a ironia de Nabokov — o filme transforma em melodrama o que deveria ser comédia. É uma interpretação pessoal, sem dúvida, mas baseada em uma leitura equivocada do original literário e, portanto, mais pobre e limitada do que este.

A terceira lição é relativa à grande possibilidade de variações, mesmo se nos

mantivermos dentro do universo limitado de adaptações que mantêm o “respeito” pela obra original e mesmo algum tipo de fidelidade narrativa à obra original. Um mesmo conto pode ser transposto ao cinema de várias maneiras; de fato, a liberdade na hora de adaptar um romance ou conto talvez seja tão grande quanto aquela necessária para se criar um filme baseado em um roteiro original. Assim, faz-se necessário pesar as várias opções possíveis e refletir qual enfoque, instrumento ou tipo de enquadramento será mais útil ou eficaz no projeto de adaptação. Antes de tudo, evidentemente, é necessário estabelecer que tipo de relação o filme deve ter com a obra original, e como isso será transformado em um filme. Pois a transformação de trechos de prosa literária em cenas de um filme exige obrigatoriamente algum tipo de recriação formal. Se pensarmos na adaptação realizada por Renoir, por exemplo: enquanto Maupassant não nos mostra os diálogos dos canoieiros quando estes iniciam a demonstrar o interesse pela jovem recém-chegada, Renoir, forçado pela linguagem cinematográfica a mostrar tudo o que acontece, não se pode dar a esse luxo. Assim, ele opta por aumentar o papel dos canoieiros, criando diálogos para eles e colocando-os praticamente no centro da ação, ao menos na parte inicial do filme. Poderia ter resolvido o problema de outra forma, certamente, mas a sua escolha foi condizente com o tipo de história que pretendia narrar.

Definir uma lista precisa de regras para uma boa adaptação é uma ilusão. Isto é, existem adaptações melhores do que outras, e existem certos critérios que podem ser seguidos com maior ou menor sucesso, mas, como estão relacionados ao processo de criação, tais critérios são muitas vezes tão subjetivos, ou variam tanto de um caso para outro, que não é muito útil a sua configuração em qualquer tipo de “manual definitivo de instruções.” No entanto, talvez possamos ilustrar alguns dos procedimentos e critérios, especialmente os de caráter técnico, que podem orientar um roteirista trabalhando em um projeto de adaptação, ou ao menos ajudar a guiar a adaptação que será realizada como complementação deste estudo.

O primeiro problema se refere ao caráter visual do cinema em oposição ao caráter verbal da literatura, e qual o melhor modo de transformar descrições literárias em imagens. Como observa Syd Field,

Um romance geralmente lida com a vida interior de alguém, os

pensamentos, sentimentos, emoções e memórias do personagem que ocorrem dentro do *cenário mental* da ação dramática. Num romance, você pode escrever a mesma cena numa frase, num parágrafo, numa página ou num capítulo, descrevendo o monólogo interior, os pensamentos, sentimentos e impressões do personagem. (...) O roteiro lida com exterioridades, com detalhes — o tique-taque de um relógio, uma criança brincando na rua vazia, um carro virando a esquina. Um roteiro é uma história contada em imagens, colocada no contexto da estrutura dramática. (FIELD, 1995, p.68)

É interessante a distinção que Field faz entre o romance como uma história mental, interna ao personagem (ou aos personagens), e um filme como uma história literalmente “vista de fora”, e portanto externa a eles. Nem sempre esse é o caso: há romances ou contos que podem assumir um ponto de vista totalmente exterior, descritivo, sem dar acesso ao pensamento dos personagens — como vemos, por exemplo, em alguns contos de Hemingway. E há filmes que podem ir muito fundo na “história mental” de seus personagens, mesmo sem utilizar a voz em *off* — como *Morangos silvestres*, de Ingmar Bergman, ou *8 1/2*, de Fellini, que incluem muitas cenas que representam claramente a imaginação e os sonhos do personagem principal. No entanto, em grande parte dos casos, e certamente na maioria dos títulos do cinema comercial, tal distinção é válida, e essa é uma das principais dificuldades em “traduzir” um texto literário para o cinema.

Em uma narrativa literária o autor pode descrever uma ação ou diálogo de maneira direta ou indireta, seja reproduzindo a ação ou o diálogo textualmente, seja apenas sugerindo-o (i.e. “com uma série de argumentos, ela finalmente convenceu o marido que nada havia de errado no seu comportamento”); pode também não descrever os diálogos mas apenas os pensamentos de um personagem, ou mesmo informar os dois, pensamento e fala, simultaneamente. Por acontecer “dentro da mente” do personagem, o romance pode também realizar bruscos saltos no tempo sem que isso se torne estranho para o leitor, como demonstra o seguinte exemplo do romance *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo:

Mas ele, depois de ter-me cumprimentado, perguntou:
— É a sua senhora?
Ele esperava ser apresentado.

Tive que me submeter:

— A Senhorita Carla Gerco, uma amiga de minha mulher.

Depois continuei a mentir e sei do próprio Túlio que a segunda mentira bastou para revelar-lhe tudo. Com um sorriso forçado eu disse:

— Também a senhorita sentou neste banco ao meu lado por acaso.

O mentiroso deve ter presente que, para que acreditem nele, deve dizer apenas as mentiras necessárias. Com seu bom senso popular, quando nos encontramos mais tarde, Túlio me disse:

— Você explicou demasiadas coisas e eu adivinhei que mentia e que aquela bela senhorita era a sua amante.

Então eu já havia perdido Carla e com grande sinceridade lhe confirmei que ele tinha entendido tudo, mas acrescentei com tristeza que ela agora me havia abandonado. Ele não acreditou e eu lhe fui grato. Parecia-me que sua incredulidade fosse um bom sinal.

Carla foi tomada de um mau humor que eu nunca havia visto. Sei agora que foi naquele momento que começou a sua rebelião. (SVEVO, 2002, p.221-22)

Como o narrador escreve suas memórias (que constituem o livro que lemos) em um tempo posterior ao da ação descrita, isso lhe permite misturar pensamentos com descrições de ações, saltar de um momento a outro no tempo para dar uma explicação e logo depois retornar de novo à cena anterior no parque. Em um filme, embora o mesmo recurso seja possível, provavelmente ficaria estranho; o mais usual, caso não se queira reproduzir a voz do narrador com o recurso da voz em *off*, seria mudar a cena ou transferir a explicação da descoberta da mentira para um momento posterior do filme. Para o roteirista italiano Agenori Incrocci, mais conhecido como Age, a estrutura de um filme deve ser forçosamente mais “enxuta” do que a de um romance, e permite inclusive menos erros:

A criação de uma história cinematográfica não é muito diferente da criação de um romance, mas no romance pode-se dar remédio para uma incerteza ou imprecisão narrativa com um bom parágrafo que reponha as coisas em ordem sem fazer notar as rachaduras. Isto no cinema é difícil e talvez impossível, pois o recurso ao “remendo” não atenuaria o defeito, mas sim o acentuaria. (INCROCCI, 2004, p.35)

Já observamos que é impossível transformar uma narração literária em imagens de modo exatamente equivalente: pode-se, nos melhores casos, obter o mesmo “tom” do original. Na literatura, o tom – trágico, cômico, raivoso, irônico — vem através do

narrador. No caso de um narrador impessoal, que não participa ativamente dos eventos que narra, há ainda assim diferenças para com o modo como isto pode ser transposto para o cinema. Voltando aos exemplos estudados no capítulo anterior, observamos que o narrador do conto de Maupassant, embora seja do tipo onisciente externo, não descreve de modo totalmente alheio ou objetivo as ações que acontecem. Ele é claramente irônico quando descreve o físico e as ações desajeitadas da Sra. Dufour, por exemplo, e quase um *voyeur* apaixonado quando descreve Henriette no balanço. O que Renoir faz para tentar repetir o mesmo efeito é mostrar uma Sra. Dufour interpretada de modo algo caricatural pela atriz; e, no caso da cena do balanço, transferir o ponto de vista do narrador para outros personagens, que passam então a ser os *voyeurs* em lugar do narrador. Renoir utiliza principalmente os dois remadores como veículos de tal sentimento de admiração, ainda que também coloque figurantes como os garotos ou os seminaristas para demonstrar o efeito universal do encanto de Henriette. Uma característica do cinema é o curioso processo que faz com que o espectador se identifique com os personagens que vê na tela, “entre na pele” deles. Na cena do balanço, Renoir filma quase tudo do ponto de vista dos canoieiros que observam a jovem através da janela, de modo que o espectador se identifica com eles e com o seu desejo pela moça. Mas Renoir também nos mostra Henriette, em especial no plano próximo em que ela se balança sorridente, acompanhada nas subidas e descidas pela câmera, como uma jovem perdida na alegria do momento, alheia ao mundo exterior e àqueles que a observam, de modo que não há razão para que um espectador não possa se identificar também, simultaneamente, com Henriette.

Uma interessante propriedade da narrativa cinematográfica é que podemos ver através dos olhos de um personagem e sentir através do coração de um outro. A câmera adota uma posição, um ângulo e uma distância que por convenção se associa com a posição, ângulo e distância da visão de um certo personagem. Mas tão grande é a capacidade de inspirar identificação com os pensamentos, sentimentos e situação geral que tendemos a nos identificar mesmo quando o personagem nos aparece em uma visão completamente frontal. Este ponto de vista de empatia ou “de interesse” (como eu o chamo) é particularmente poderoso em narrativas fílmicas, e pode combinar-se com o mais convencional ponto de vista perceptual. (CHATMAN, 1981, p.136)

Já o conceito do narrador em primeira pessoa, tão difícil de reproduzir no cinema,

é muitas vezes traduzido na forma de uma narração em *off*, o que mantém a “personalidade” do narrador original e algo do possível teor poético do texto em si. Não por isso tal método deve ser considerado sempre o melhor modo de adaptar um texto em primeira pessoa: Losey e Pinter, por exemplo, prescindiram completamente do uso de qualquer voz em *off* ou narração extra-diegética no filme *O criado*, enquanto Fellini e Svankmajer recorreram e este expediente algumas vezes. Observamos vários procedimentos diversos no que concerne o modo em que o “narrador” do texto foi passado (ou não) para o filme: Losey (e seu roteirista Pinter) tomaram uma história narrada originalmente na primeira pessoa e a transformaram em uma história em terceira pessoa, tendo inclusive eliminado da história o narrador original e transferido suas falas para outros personagens. Já Fellini tomou uma história narrada pelo amigo de Toby Dammit e, tendo também decidido eliminar tal personagem, transformou-a em uma história narrada em primeira pessoa pelo próprio Toby Dammit (é dele a voz em *off* que escutamos em duas ocasiões). Já Svankmajer, nas suas adaptações de contos de Poe narrados na primeira pessoa, apela para dois procedimentos completamente distintos nos seus dois curtas: em um deles, opta por guiar o espectador com uma narração em *off*, ainda que curiosamente impessoal, já que nunca vemos o personagem que a relata: trata-se na realidade de um conto lido sendo paralelamente ilustrado por imagens. No outro caso, ele elimina completamente a voz do narrador e trabalha com a câmera subjetiva, colocando o espectador literalmente na posição da própria vítima de tortura. A escolha do diretor muitas vezes tem menos a ver com o conto em si do que com o enfoque desejado para o filme.

Outra importante decisão referente às adaptações literárias concerne a modificação de períodos históricos ou locais da ação. Algumas histórias, como por exemplo, “O poço e o pêndulo”, de Poe, não poderiam ser transferidas sem perdas para o mundo contemporâneo: a localização dos eventos nas masmorras da Inquisição é absolutamente central para o relato. Já na história “Não aposte sua cabeça com o Diabo”, a alusão a períodos de tempo ou locais específicos é meramente circunstancial: poderia ser facilmente trazida para um período histórico mais recente e um local completamente diverso, e é justamente o que Fellini faz com extrema liberdade. Por outro lado, é preciso tomar cuidado com essas mudanças: nem sempre as modificações de tempo ou local

acrescentam alguma coisa à história. O filme *A morte e a bússola* (*Death and the Compass*, 1992) versão do diretor Alex Cox para um conto de Jorge Luis Borges, foi situado em uma espécie de sociedade futura de um país imaginário, mas isso não pareceu necessariamente enriquecer a trama — aliás, talvez tenha mesmo terminado por enfraquecê-la, ao desviar o foco de atenção para longe do seu tema principal. Curiosamente, o próprio Borges não parecia admirar muito esse tipo de recurso de deslocamento temporal, ao menos a julgar por um comentário negativo incluído no conto “Pierre Menard, autor del Quijote” sobre:

...uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos, decía, para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. (BORGES, 1958, p.45)

De qualquer modo, a adaptação de obras literárias clássicas para o tempo presente apresenta pelo menos duas vantagens: uma, a redução de custos (filmes de época, com toda a produção de cenários e figurinos que exigem, são quase sempre mais caros), e outra, a maior identificação do público com os personagens, que parecem ficar mais próximos da sua própria experiência real — vejam por exemplo *As patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*, 1996), adaptação para o ambiente da *high school* americana do romance *Emma* de Jane Austen, que fez grande sucesso entre os adolescentes.

Um outro instrumento que observamos nos filmes analisados foi a utilização de citações, seja a outros textos, outros filmes ou outras obras de arte. Jean Renoir, em sua versão para o conto de Maupassant, cita em suas representações da natureza os pintores impressionistas, em especial seu pai, Pierre-Auguste Renoir; também o pintor Fragonard é citado na cena do balanço. Mas podemos ver também na imagem do rio que corre, e que inicia e conclui o filme, uma citação ao filme anterior do próprio Renoir, *Boudu salvo das águas*: também este se concluía com a imagem próxima das águas de um rio. Federico Fellini utiliza constantemente citações no seu filme: ao próprio Poe (na caracterização do personagem principal), aos personagens do cinema italiano da época (vários dos figurantes da cerimônia de premiação são referências a personagens do cinema italiano, como o cômico Totò), a Shakespeare, ao diretor italiano de filmes *trash*

Mario Bava (a menina que representa o Diabo é confessadamente inspirada em um filme de Bava). Já Svankmajer faz referência à obra de Hieronimus Bosch nas gravuras animadas que utiliza em *O poço, o pêndulo e a esperança*.

Ao escolher adaptar um conto de Tchekov, devemos levar em conta todas essas observações realizadas, e verificar quais delas poderão ser úteis para os nossos propósitos. Utilizar ou não a voz em *off*? Manter ou não o período histórico da ação? Como enfrentar o problema da decupagem? A fotografia deve de algum modo refletir a atmosfera do livro, se é que isso é possível? Devemos realizar algum tipo de citação a elementos extra-literários? A interpretação deve ser naturalista ou caricatural? Todas essas são perguntas que serão respondidas definitivamente apenas com a criação do próprio roteiro e do filme, mas que devem ser consideradas e estudadas desde o início do processo de adaptação, antes mesmo que uma linha sequer do roteiro tenha sido escrita.

4.2 A escolha do texto: por que Tchekov?

Anton Pavlovitch Tchekov é um desses grandes autores cuja influência pode ser sentida mesmo muitas décadas depois da sua morte. Ele é um dos grandes renovadores do conto e da dramaturgia, e muitas de suas obras são hoje indiscutíveis clássicos. O conto moderno seria impensável sem sua figura; e no entanto, na época em que ele começou a escrever e se tornar conhecido, seus contos eram vistos com certo assombro ou incompreensão. Nos dizeres de Boris Eikhenbaum, “causava surpresa o fato de Tchekov só relatar ninharias de toda espécie e não explicar nada” (EIKHENBAUM *apud* ANGELIDES, 1995, p.183). Pois a novidade dos contos de Tchekov se encontrava em ao menos dois aspectos: primeiro, a aparente banalidade das histórias, na maior parte das vezes baseadas não em grandes eventos históricos ou empreendimentos heróicos, mas simplesmente em cenas do dia-a-dia de gente comum; segundo, a sua aparente incompletude, seus finais muitas vezes em aberto. Como escreveu Virginia Woolf em 1920,

A primeira impressão que Tchekov nos causa não é a de simplicidade mas de desconcerto. O que significa, e como se pode acreditar que se poderia escrever um conto com apenas isto? – nos perguntamos à medida que lemos os seus contos. Um homem se apaixona por uma mulher casada, se separam, se reencontram, e ao final ficam falando sobre a sua situação, perguntando-se de que modo poderiam superar todos aqueles obstáculos. “Como fazer? Perguntava ele desesperado. Como? E parecia a eles que, em pouco tempo, encontrariam uma solução, e iniciaria uma vida nova e bela”. Assim termina o conto. Mas será mesmo o fim, nos perguntamos? (...) Estas histórias são inconclusas, nos dizemos, decididos a impor nossa crítica com o pressuposto de que os contos devam terminar de modo resoluto. (...) Quando a melodia é familiar e o final enfático – os amantes terminam juntos, os maus são derrotados, os problemas resolvidos – como em quase toda a literatura de ficção vitoriana, não podemos realmente nos enganar, mas quando a melodia é pouco familiar, e ao final encontramos um ponto interrogativo, ou simplesmente a informação de que os personagens continuam a falar, como ocorre com Tchekov, é necessário um senso da literatura muito corajoso e alerta, para conseguir decifrar a melodia, e em especial essas últimas notas que completam a harmonia. (WOOLF *apud* ANGELIDES, 1995, p.7)

Hoje, é claro, esse tipo de narrativa aberta não causa o menor espanto — e escritores como Raymond Carver ou mesmo Charles Bukowski, seja pela sua aparente simplicidade, seja pela sua ótica realista e desencantada, podem ser considerados herdeiros diretos de Tchekov. É claro que tal simplicidade ou banalidade é, como foi dito, apenas aparente. Tchekov tinha grande cuidado ao escrever, utilizando sempre palavras e descrições precisas, de modo a obter efeitos também precisos. Segundo ele,

lugares comuns devem ser abandonados. Nas descrições da natureza, é necessário se apegar a detalhes minúsculos, agrupando-os de tal forma que, após a leitura, quando se fechar os olhos, surja um quadro. Por exemplo, você obterá uma noite de luar se escrever que, no açude de um moinho, um caco de garrafa quebrada cintilava como uma estrelinha, e a sombra negra de um cão, ou de um lobo, pôs-se a rodar como uma bola, etc. (TCHEKOV *apud* ANGELIDES, 1995, p.53)

A beleza plástica de algumas descrições tchekovianas fica muitas vezes impressa na mente, e talvez essa seja uma das razões pelas quais Borges e Bioy Casares escreveram que quando surgiram as primeiras traduções de Tchekov, muitos escritores pensaram que deveriam, ou desistir de escrever, ou tentar imitá-lo, pois escrever de outra forma lhes

parecia injustificável. (BORGES *apud* TCHEKOV, 2005, p.7)

Evidentemente, não é apenas a novidade formal ou mesmo a qualidade da prosa que garante o grande interesse que ainda existe pelas obras de Tchekov, mas sim o seu conteúdo. Dois aspectos são fundamentais na obra do célebre escritor russo: o seu senso de humor e o seu humanismo. O humor está quase sempre presente nos seus contos, especialmente os da primeira fase; mas mesmo aqueles contos tardios mais amargos não deixam de ter seu aspecto cômico. O fato é que Tchekov consegue conciliar nas suas histórias vários opostos: o humor e a tristeza, o cinismo e a crença resignada no ser humano. Mesmo suas histórias cômicas, afinal, não deixam muitas vezes de ter um substrato melancólico ou desencantado; por outro lado, mesmo nas histórias mais terríveis, ele sempre nos faz vislumbrar a humanidade dos seus heróis ou anti-heróis, causando ao menos alguma empatia. Raramente ele é totalmente cruel ou satírico com seus personagens: embora possa nos mostrar um personagem mesquinho, fútil ou desgraçado, também nos faz entender que nós leitores também somos ou poderíamos ser como ele, que no fim das contas tampouco estamos muito longe de passar pelas mesmas coisas ou de ter o mesmo fim. Por esse motivo nos referimos anteriormente ao “humanismo” de Tchekov, ainda que se trate de um humanismo algo pessimista e por vezes até sombrio.

Devido a esse mesmo caráter por vezes sombrio, alguns vêem um misantropo em Tchekov, mas é mais correto dizer que ele sente pela humanidade não ódio, mas resignação, ou mesmo “um amor pleno de abnegação pelo ser humano” (TCHEKHOV *apud* LAFFITTE, 1957, p.150). Os contos de Tchekov nos encantam porque são verdadeiros, ou ao menos assim nos parecem, no retrato que fazem da condição humana, de suas falhas mas também de seus encantos.

A impotência milenar da humanidade em domar a besta feroz que vive nela, a eterna supremacia dos elementos primitivos, dos instintos brutais sobre o espírito, do triunfo constante da crueldade, estupidez e vício, tudo isso era a seus olhos o sombrio significado da comédia humana. (...) Mas não estava na sua natureza se submeter, aceitar. É ali que intervém o seu profundo e fundamental otimismo, seu amor apaixonado pela vida e aquilo que ela traz ou pode trazer de positivo. (...) Sua experiência de médico, seu rigor de observador imparcial, sua intuição de psicólogo lhe ensinam que o homem não é apenas um animal que sofre, tantas vezes fraco e humilhado,

brutal e cruel, vítima e algoz, mas que há algo nele que escapa à fria razão, escondido em uma lógica toda particular que é a lógica do coração. (LAFFITTE, 1957, p.150-151)

Outro aspecto crucial de Tchekov é o seu chamado realismo. Enquanto escritores conterrâneos seus como Gogol, por exemplo, em muitos contos partem para o exagero ou mesmo para o fantástico, Tchekov raramente cria histórias que consideraríamos delirantes ou impossíveis de ter acontecido. A própria prosa reflete isso, no seu estilo claro, límpido e pouco enfático. Para Tchekov, “escrever não consiste tanto em escrever bem como em apagar o que está mal escrito” (TCHEKOV apud LAFFITTE, 1957, p.6). Por isso também a escolha de escrever os contos quase sempre em uma terceira pessoa imparcial, na forma de um narrador neutro que apenas observa mas jamais julga seus personagens:

Não são os escritores que devem resolver problemas como Deus, o pessimismo, etc. O papel do escritor consiste apenas em representar os personagens, as circunstâncias e a forma em que falam de Deus ou do pessimismo. O artista não deve ser o juiz nem de seus personagens nem daquilo que eles falam, mas apenas uma testemunha imparcial. (...) Aqueles que escrevem, especialmente os artistas, devem enfim admitir que neste mundo tudo é incompreensível. O vulgo pensa que sabe e compreende tudo. Mas a pessoa é estúpida, mais largo é o seu horizonte. Mas se o artista, no qual esse vulgo crê, tem a coragem de declarar que ele nada compreende daquilo que vê, apenas isso já terá sido um grande passo avante. (TCHEKOV apud LAFFITTE, 1957, p.85)

Talvez justamente por isso os contos de Tchekov sejam ou nos pareçam ser tão “verdadeiros”: não contaminados por qualquer credo ou ideologia, limitam-se a descrever alguns breves instantes de vidas humanas. Mesmo as descrições de estados psicológicos, que poderiam ser de algum modo falaciosas ou impor ao personagem certas razões ou motivos “adivinhados” pelo narrador, são cuidadosamente eliminadas por Tchekov. Em conselho a seu irmão, também escritor, ele diz: “É melhor evitar a descrição do estado de espírito dos heróis; procure fazer com que ele seja percebido através das ações das personagens” (TCHEKOV apud ANGELIDES, 1995, p.53). Também tentativas de ver na sua obra qualquer ideologia explicativa são fortemente repelidas pelo próprio Tchekov:

Tenho medo daqueles que procuram nas entrelinhas uma tendência e querem me ver necessariamente como liberal ou conservador. Não sou nem liberal nem conservador, nem reformista, nem monge, nem indiferentista. (...) Detesto a mentira e a violência em todas as suas formas. O farisaísmo, a estupidez e a arbitrariedade reinam não só nas casas dos comerciantes e nas prisões; eu os vejo na ciência, na literatura e entre os jovens... Por isso, não nutro paixão especial nem pelos policiais, nem pelos açougueiros, nem pelos cientistas, nem pelos escritores, nem pelos jovens. Considero as marcas e os rótulos um preconceito. Meu santuário são o corpo humano, a saúde, a inteligência, o talento, a inspiração, o amor e a liberdade absoluta, liberdade ante a violência e a mentira, onde quer que estas se manifestem. Este é o programa que eu seguiria, se fosse um grande artista. (TCHEKOV *apud* ANGELIDES, 1995, p.99)

É preciso observar, no entanto, que a “imparcialidade jornalística” ou “realismo” da obra de Tchekov não é mais do que um artifício literário, e construído a duras penas, com uma rigorosa elaboração e refinamento do texto escrito. Já disse alguém que o grande segredo de um bom escritor é fazer como que o difícil pareça fácil, e assim também Tchekov esconde o processo de burilamento dos seus diamantes sob o manto de uma suposta simplicidade. Como diz Janet Malcolm:

Essas renúncias que expressam modéstia e bom senso — que têm sido bastante citadas e mostram-se de acordo com tudo que conhecemos a respeito da simpática despretensão mostrada por Tchekov — não podem, é claro, ser tomadas ao pé da letra. Tchekov compreendia muito bem seus personagens (afinal, ele os havia inventado), e suas histórias dificilmente poderiam ser consideradas narrativas meramente jornalísticas. Mas sua pose de distanciamento jornalístico não é simples artifício de um escritor disposto a evitar uma discussão que não é bem-vinda. Diz respeito a algo que está realmente presente na obra, a uma espécie de casca do prosaico na qual Tchekov embala de modo consistente o núcleo poético visual de uma história, como se esta fosse necessária para a sua sobrevivência. Os contos têm uma superfície direta, natural, racional e moderna. Eles têm sido descritos como modestos, delicados, sombrios. Na verdade, eles são arrebatados e estranhos, arcaicos e brilhantemente pintados. Mas o arrebatamento, a estranheza, o caráter arcaico e as cores vivas estão ocultos, assim como sua complexidade e dificuldade. (...) Nós engolimos uma história de Tchekov como se fosse um pedaço de gelo, e não podemos explicar o porquê da sensação de estarmos saciados.” (MALCOLM, 2005, p.28)

A obra de Tchekov hoje é considerada um divisor de águas da literatura moderna, mas nem sempre isso foi visto dessa forma. Mesmo no contexto da literatura russa, bem diversa da européia, sua obra não foi facilmente digerida por todos no início. Afinal, os escritores russos mais famosos do século XIX — Gogol, Dostoiévski, Tolstói — são fundamentalmente diferentes de Tchekov. A crítica russa da época muitas vezes via essa diferença como uma falha, pensava estar diante de “uma obra sem acontecimentos ‘significativos’, sem idéias filosóficas e sociais claras, sem personagens marcantes tais como Raskólnikov, Bazárov ou Rudin” (ANGELIDES, 1995, p.186). Especialmente essa “falta de idéias filosóficas claras” preocupava, assim como também hoje certos críticos se espantam com escritores que não se engajam com uma ou outra causa social. O próprio Tolstói observou: “é um homem de grande talento, mas até agora me parece que não tenha um ponto de vista bem definido sobre a vida.” (TOLSTOI *apud* MANCUSO, 1998, p.47)

Tolstói e Tchekov se conheceram pessoalmente e se encontraram muitas vezes, e é interessante observar como suas respectivas idéias sobre a vida e a literatura são diversas e, de certo modo, explicam também as diferenças entre a obra de cada um. Tolstói, mais velho, foi de certa forma um mestre para Tchekov, como para a maioria dos escritores russos da época, que viam nele um modelo a seguir — ou a renegar:

A maioria dos escritores russos entre a segunda metade do século XIX e o início do XX moveu-se sobre o sulco traçado por ele, muitos sugados na sua órbita, outros contestando-o desde uma ideologia oposta. Inicia na Rússia de Tolstói uma reflexão sobre a função da arte, sua legitimidade, a relação entre o escritor e a sociedade, que teria ocupado por décadas o debate dentro e fora da Rússia. (...) Curiosamente nasce do autor de *Guerra e paz* um percurso que portou, primeiro, a uma condenação da arte, e depois a uma identificação com a alma popular tão absoluta e intransigente que fez com que Tolstói considerasse o léxico popular como a única linguagem possível e verdadeira da arte. (MANCUSO, 1998, p.28)

É impossível separar, em Tolstói, sua obra da sua ideologia e de sua história de vida: é conhecida a sua pregação do vegetarianismo, da pureza espiritual e do abandono dos bens materiais. Mas a mesma filosofia o levou a rejeitar autores consagrados como Shakespeare, e a não considerar válidas as obras de arte que não pudessem integrar-se com a sua visão espiritual.

O custo de uma operação de tomada de consciência em uma sociedade escandalosamente desigual será, muitas vezes em Tolstói, a forma da mitificação, de uma exasperada simplificação dos problemas, assumindo uma visão acrítica da função pedagógica da arte que termina por diminuir seu próprio valor. (MANCUSO, 1998, p.29)

Tchekov, ao contrário, embora tenha retratado muitos personagens populares em seus contos, nunca idealiza o trabalhador ou o homem do campo, mas o descreve com todas as suas fraquezas, mesquinhas, defeitos. Talvez sua experiência de médico o tenha deixado com uma visão menos idealizada e mais pragmática da vida humana, o que o levaria ao abandono dos ideais do velho mestre. Em carta a Suvórin, de 1894, ele escreve:

A filosofia tolstoiana ainda me comovia fortemente, ela me dominou por seis, sete anos; em mim influíam não tanto as teses fundamentais de Tolstói, que eu já conhecia desde antes, quanto o seu modo particular de exprimir-se, seu jeito de falar através de parábolas, e, provavelmente, uma espécie de hipnotismo. Agora no entanto alguma coisa em mim protesta, um raciocínio imparcial me diz que há mais amor pela humanidade na força elétrica e no vapor, que na castidade e no abster-se de comer carne. A guerra é um mal e os tribunais são um mal, mas isto não quer dizer que eu deva ir aos bairros proletários e dormir numa cabana junto com o trabalhador e sua mulher. Mas não se trata disso, não se trata de ser pró ou contra, mas simplesmente o fato de que, de um modo ou de outro, Tolstói hoje está longe de mim, não existe mais na minha alma, me abandonou. (TCHEKOV *apud* MANCUSO, 1998, p.30)

Enquanto a opinião de Tchekov sobre Tolstói oscilava entre os extremos da adoração cega e da rejeição, sua relação com a obra de Dostoiévski é mais fria e distante. Os dois jamais se encontraram, e as poucas referências de Tchekov ao autor de *Crime e Castigo* não são sempre elogiosas. Em março de 1889, Tchekov escreveria a Suvórin: “Comprei um livro de Dostoiévski na sua livraria e agora o estou lendo. Muito bom, mas tortuoso demais e tosco demais. Tem muita coisa nele que é pretenciosa” (TCHEKOV *apud* MALCOLM, 2005, p.137). Em alguns contos, Tchekov alude de forma quase jocosa ao colega, como em “Vizinhos”, no qual o casamento entre um dos personagens com uma prostituta é referido como “um estranho casamento ao estilo de Dostoiévski” (TCHEKOV, 2000, p.6). No entanto, segundo Janet Malcolm, a citação não é casual, pois

Tchekov certamente havia lido Dostoiévski e esse mesmo conto reflete uma influência de matizes dostoiévskianos:

Influências literárias são um processo complicado e dependem de algo mais do que gostar ou não gostar. Nem sempre elas ocorrem de modo consciente. Há motivos para pensar que Tchekov, ainda que não gostasse de Dostoiévski, bebeu da sua fonte. “Vizinhos” é uma das obras em que essa influência – inconsciente ou simplesmente disfarçada, quem poderia dizer? – pode ser vislumbrada. (MALCOLM, 2005, p.138)

Podemos citar ainda Gogol como uma das influências sobre Tchekov. Certamente alguns dos seus contos iniciais, como “A morte de um funcionário”, nos fazem lembrar de contos como “O capote”, do qual, segundo famosa afirmação de Dostoiévski, ter-se-ia originado toda a literatura russa posterior. Há nas cartas e contos de Tchekov várias menções elogiosas a Gogol, como esta aqui, em carta a Grigoróvitch: “Sei que Gogol, no outro mundo, vai ficar zangado comigo. Na nossa literatura, ele é o czar da estepe. Eu me introduzi em seu território com boas intenções, mas fiz muitas tolices.” (TCHEKOV apud ANGELIDES, 1995, p.87)

Embora afastando-se da grandiloquência épica de Tolstói e da minuciosa análise psicológica de personagens extremos de Dostoiévski, bem como do universo absurdo e fantástico de Gogol, também Tchekov é um genial retratista de tipos humanos, criador de personagens inesquecíveis. Grande parte desses personagens são pessoas tristes, frustradas, “perdedores” que não conseguem segurar as rédeas do próprio destino, como as três irmãs da peça homônima que sonham com um retorno impossível a Moscou, ou como o próprio protagonista de “Vizinhos”, que não consegue nem aceitar nem impedir a decisão da sua irmã de ir morar com um homem casado; o relato se conclui da seguinte forma:

Pyotr Mihalitch cavalgou ao largo da margem do lago olhando tristemente para a água. E pensando na sua vida, concluiu que jamais tinha dito ou feito qualquer coisa com base no que ele próprio pensava, e outras pessoas o haviam pagado com a mesma moeda. E assim toda a sua vida lhe parecia tão escura quanto essa água na qual o céu noturno se refletia e ervas aquáticas cresciam em um emaranhado confuso. E lhe parecia que nada poderia deixá-la certa. (TCHEKOV, 2000, p.10)

É Tchekov um pessimista ou um otimista? Difícil dizer com precisão. Certamente não podemos dizer que ele seja um misantropo. Se há nele em parte desencanto com a raça humana, também há um olhar carinhoso. Ele pode ser impiedoso e satírico muitas vezes, mas raramente descreve seus personagens com total antipatia. Podemos dizer que ele observa os homens sem idealizá-los nem demonizá-los, mostrando seus defeitos e suas qualidades. Este realismo crítico, no entanto, o impede de ter visões utópicas sobre como deveria ser a vida, como poderia tê-las por exemplo Tolstói, e quando elas aparecem na sua obra seu caráter soa bem mais irônico. Na peça *As Três Irmãs*, ouvimos o personagem Virchinin profetizar: “Daqui a duzentos ou trezentos anos, talvez mil, haverá uma vida nova, feliz. Não faremos parte desta vida, claro, mas é para ela que nós vivemos, que nós trabalhamos, que nós sofremos” (TCHEKOV *apud* LAFFITTE, 1957, p.63). E suas palavras ecoam nas do Dr. Astrov, de *Tio Vânia*: “Os que viverão daqui a cem ou duzentos anos – e que nos desprezarão por termos levado nossas vidas de modo tão estúpido e com tanta falta de gosto – eles encontrarão, talvez, uma maneira de ser felizes...” (TCHEKOV *apud* LAFFITTE, 1957, p.63)

Apesar do cinismo aparente, talvez Tchekov realmente acreditasse, ou ao menos quisesse acreditar, que essa felicidade futura seria possível; afinal ele era um cientista por formação e acreditava na noção de progresso e na capacidade da ciência e da medicina de melhorarem a vida humana, ou ao menos atenuar seus sofrimentos. Mas para nós, que vivemos já a cem anos de distância sem que a vida humana tenha-se tornado muito mais feliz, as palavras de Virchinin e Astrov soam apenas irônicas e melancólicas.

4.3 Tchekov no cinema

Dado o caráter realista e observacional — quase se poderia dizer cinematográfico — de Tchekov, é curioso que sua obra não tenha sido levada com maior frequência às telas. Um filme que foi bem elogiado em sua época é *Dama com cachorrinho*, do diretor russo Iosif Khejfits, filme de 1960 baseado no famoso conto de idêntico título. Uma adaptação mais recente e bem-sucedida de sua obra é *Olhos negros (Oci Ciorne, 1987)*,

de Nikita Mikhalkov, com Marcello Mastroianni, já anteriormente aqui referido. O filme é igualmente baseado no conto “Dama com cachorrinho”, embora pegue material emprestado de outros contos de Tchekov e acrescente à história um final diverso, mais “fechado”. O roteiro foi escrito pelo próprio Mikhalkov e por Suso Cecchi d’Amico, famosa roteirista italiana que colaborou em muitos filmes de Luchino Visconti. Trata-se de uma co-produção russo-italiana, com filmagens divididas entre a Itália e a Rússia e um elenco misto dos dois países.

No conto de Tchekov, o casal adúltero se encontra em uma casa de repouso em Yalta e se reencontra em Moscou. O filme, além de mudar a casa de repouso para a Itália e transformar o personagem principal em um italiano que se apaixona por uma mulher russa, não termina com o reencontro do casal, levando adiante a possível história da “Dama com Cachorrinho” e seu amante. O filme inclusive começa quando Mastroianni, mais velho, conta a sua história a um outro senhor em um bar: em um *flashback*, retornamos com ele para o passado. Ao final do filme, percebemos que a ex-amante russa de Mastroianni – por quem ele não teve coragem de abandonar tudo, tendo retornado para a Itália – acabou casando com este outro senhor, a quem ela não amava.

Embora o filme seja muito belo e bem realizado, mantendo-se fiel ao *pathos* tchekoviano e à sua mistura agri-doce de melancolia e humor, em última análise tal “fechamento perfeito” do filme de certo modo o compromete, contradizendo os típicos finais abertos de Tchekov. O conto termina em suspense, com uma pergunta desesperada dos personagens. Em *Olhos Negros* todas as tramas se concluem de maneira talvez demasiado perfeita, e há mesmo uma moral da história que parece nos aguardar nas entrelinhas. Curiosamente, o conto de Tchekov “Sobre o amor”, não citado nos créditos entre aqueles que teriam dado origem ao filme¹⁹, é o que mais parece se aproximar do final escolhido por Mikhalkov e d’Amico para o personagem de Mastroianni.

Outro filme recente baseado em Tchekov é *Tio Vânia em New York (Uncle Vanya on 42nd Street, 1990)*, de Louis Malle. Embora baseado, não nos contos, mas na obra teatral de Tchekov, é digno de nota pelo curioso modo no qual foi concebido: o filme mostra um grupo fictício de atores que ensaia uma versão da obra de Tchekov em um

¹⁹ Além de “Dama com cachorrinho”, os contos creditados são “Ana no pescoço”, “Minha esposa”, e “A festa do dia do santo”.

galpão em New York. Seria quase uma peça filmada, não fosse o interessante jogo entre ficção e realidade e entre atores e personagens que é construído justamente a partir dessa idéia de ensaio fictício.

Ainda outro filme de interesse baseado na obra de Tchekov é o curta-metragem de animação *Story of the Bass-Cello (Román s basóu, 1949)*, do tcheco Jiri Trnka. Conterrâneo de Jan Svankmajer, mas pertencente a uma geração anterior, Trnka é considerado por muitos o “Walt Disney do Leste Europeu”. Não é uma comparação de todo exata, já que além de não utilizar os desenhos animados como Disney, mas sim a técnica de manipulação de bonecos, as histórias de Trnka são dirigidas ao público adulto mais do que ao infantil. É também verdade que, ao contrário de Svankmajer, Trnka evita elementos grotescos, violentos ou abertamente surreais, podendo muitos dos seus filme ser apreciados por crianças. De todos modos, devido ao seu virtuosismo e imaginação poética, Trnka é um dos grandes nomes da animação mundial. Sua versão para o conto homônimo de Tchekov reduz a história ao mínimo, não utilizando qualquer diálogo e apostando acima de tudo na beleza plástica das figuras e cenários. Embora o conto original seja de caráter abertamente cômico — um exemplo da obra do jovem Tchekov — devido à música, à delicadeza do personagem principal e ao tom lírico de todo o trabalho, o filme acaba transmitindo ao espectador uma tênue melancolia mais do que a vontade de rir. Curiosamente, o mesmo conto foi a base para a primeira adaptação de Tchekov feita para o cinema, *Román s basou (1911)*, do seu compatriota Kai Hansen, e foi também adaptado pelo roteirista John Cleese (do famoso grupo Monty Python) e pelo diretor Robert Young no filme para a TV *A Romance with a Double Bass (1974)*.

Há também um filme muito elogiado do diretor Douglas Sirk, *Summer Storm (1944)*, baseado na novela *Estranha confissão* de Tchekov.

Finalmente, poderíamos citar filmes que não foram baseados diretamente na obra de Tchekov, mas inspirados nos seus temas ou personagens, como é o caso dos trabalhos de Woody Allen *Setembro (September, 1987)* e *Hannah e suas irmãs (Hannah and her sisters, 1986)*, este último com referência já no título à peça “As três irmãs”.

4.4 “Um drama”: do conto ao filme

Depois de muita deliberação, o conto escolhido para a minha adaptação foi “Um drama”, de 1887. Vários fatores contribuíram para a escolha desse texto: o fato de ser um conto não muito conhecido e de possuir um caráter cômico, bem como questões puramente práticas, tais como envolver apenas dois personagens e um ambiente único, o que permitia sua rápida produção. Mas uma das principais razões foi também o fato de tratar-se de um texto que, de certa forma, brinca com o próprio fenômeno da criação e da construção dramática. No conto original, Pavel Vassilitch é um importante crítico teatral que recebe em seu escritório a burguesa Murachkina, que lhe informa ter escrito uma peça de teatro. Pavel tenta se livrar da incômoda visitante, mas ela tanto insiste, à beira do pranto, que ele acaba aceitando que ela leia ali mesmo a sua peça de teatro. Enquanto ela a lê — uma coleção de chavões banais — o crítico pensa em seus problemas pessoais, sem conseguir manter a atenção na sua visitante. A situação se prolonga por um tempo que, para o protagonista, parece interminável. O conto termina de forma brusca e irônica, quando Pavel, irritado, desfere um golpe na cabeça de Murachkina com um peso de papéis, matando-a.

Ao longo da sua vida Tchekov escreveu centenas de contos sobre os mais variados temas, costumeiramente divididos em duas partes distintas. O jovem Tchekov escreveria contos de caráter mais cômico, muitas vezes escritos com rapidez e por dinheiro para revistas humorísticas. Já o Tchekov tardio deixaria o humor algo de lado para dedicar-se a contos com histórias cada vez mais rarefeitas — com muito menos “trama” e muito mais análise de personagens. Essa divisão não é de todo correta: a verdade é que mesmo no Tchekov mais tardio encontram-se traços de humor, e a atitude observacional está presente mesmo no Tchekov mais inicial. Outra das principais diferenças apontadas pelos críticos entre a obra da juventude e a obra mais madura do autor russo é de caráter estrutural. Alguns dos primeiros contos ainda apresentariam uma surpresa ou “virada” no final, enquanto que na maioria dos contos posteriores acabar-se-ia num registro menor, quase como se a história nem mesmo houvesse terminado.

Observa Sofia Angelides que “os primeiros contos de Tchekov são extremamente

variados, mas há neles em geral um traço dominante, que se reflete também na carta ao irmão: o desmascaramento das aparências, a ridicularização das aparências” (ANGELIDES, 1995, p.188). Para Angelides, “Nos contos humorísticos dos primeiros anos, ele geralmente coloca os personagens em determinadas situações, de modo a desvendar seu comportamento absurdo. O narrador permanece distanciado, registrando falas e trejeitos das personagens, e narrando os acontecimentos de forma lacônica, quase neutra.” (ANGELIDES, 1995, p.190)

No conto “Um drama” a sátira surge a partir de uma situação social banal, a tentativa de tentar manter as aparências quando o desejo é completamente oposto, sendo portanto uma crítica à hipocrisia e ao fingimento nas relações sociais. O crítico teatral Pavel Vassilitch vê-se forçado pelas regras da etiqueta social, e por seu próprio caráter fraco, a escutar o longo relato de Murachkina, quando preferiria mil vezes estar muito longe dali. No entanto, ele não consegue enganar a si mesmo, e seu pensamento voa constantemente para outros lugares, distraído-se da leitura de Murachkina. Grande parte do humor do conto reside justamente nas fracassadas tentativas de Pavel de prestar atenção na sua visitante, ou ao menos fingir um mínimo interesse e manter-se acordado por tempo suficiente: “Cena dezessete! Quando vai terminar?”, pensou. “Meu Deus! Se essa tortura durar mais dez minutos, acho que vou chamar a polícia. É insuportável.” (TCHEKOV, 1946, p.59)

Como a peça de Murachkina parece não ter fim (no trecho citado acima ela encontra-se apenas no primeiro ato de cinco), a sensação de Pavel se torna cada vez mais insuportável, mas não há escapatória. No final do conto, Pavel não agüenta mais, e a resolução é drástica:

Olhando selvagememente ao redor, Pavel Vassilitch ergueu-se, gritando com uma voz profunda, inumana; puxou da mesa um enorme peso de papéis e o fez descer com toda a sua força na cabeça da autora.
— Prendam-me, eu a matei! — gritou para a criada que entrou correndo. O júri o absolveu. (TCHEKOV, 1946, p.61)

Observa Sofia Angelides que “às vezes, Tchekov-humorista, a partir de um fato corriqueiro, recorre a desenlaces insólitos, como no conto “A morte do funcionário”, de 1883” (ANGELIDES, 1995, p.192). De fato, nesse conto temos a narrativa de um

episódio banal, um funcionário que espirra perto de um chefe e passa os próximos dias pedindo-lhe desculpas, preocupado com a repercussão do fato na sua carreira; no final do conto, ao ser expulso da casa do superior, o pequeno funcionário morre, talvez devido ao choque ou desgosto. Tal descrição de final-surpresa também se aplica, como vimos, ao conto “Um drama”, ainda que este pertença a um período ligeiramente posterior (1887), coincidente com contos de história mais sutil e caráter menos satírico, como o conhecido “O beijo”. No entanto, no mesmo ano em que escreveu “Um drama”, comentou Tchekov em carta ao seu irmão: “Termino cada ato como os meus contos: conduzo o ato inteiro de maneira tranqüila e mansa, mas no final dou um tapa na cara do espectador” (TCHEKOV *apud* ANGELIDES, 1995, p.191). Este é também o efeito do conto “Um Drama”, com a sua reviravolta absurda e inesperada mas extremamente irônica. E, no entanto, não está aí o principal ponto de interesse do relato: “Mesmo nos contos cujo final equivale a um tapa no rosto do leitor, não é na fábula nem no desenlace que está o interesse primordial da narrativa”. (ANGELIDES, 1995, p.192)

Para Tchekov sempre foi mais importante a caracterização dos personagens do que a trama. São os personagens e a descrição de seu estado psicológico — que no entanto é observado muitas vezes principalmente através de seus gestos exteriores, mais do que com descrições gerais do seu estado de ânimo — a verdadeira “alma” dos contos de Tchekov, mais do que as “histórias” em si, que em muitos casos podem ser resumidas a episódios banais, ou, mesmo quando tratam de temas fortes como o assassinato ou o adultério, são criadas de modo a ressaltar mais a repercussão dos fatos sobre o personagem do que a ação em si. Para isso, Tchekov, um verdadeiro artista da palavra, trabalhava muito na criação de frases precisas ou longe dos clichês usuais. Lendo suas cartas, nos damos conta como é importante para ele não apenas a atenção aos mais mínimos detalhes, como à escolha de descrições sucintas mas decididamente fora do lugar-comum, que chamam a atenção e dizem muito com poucas palavras.

Tanto nos autocomentários como em suas recomendações literárias, Tchekov parece mais interessado na maneira como focalizar o material extraído da realidade empírica, mais do que na história enquanto fábula. Isso se evidencia desde as suas primeiras observações sobre o que deve ser apresentado na obra, conforme atesta o conselho que dá ao irmão Aleksandr em 1883, quando ele ainda é Antocha Tchekhonté, colaborador

de revistas humorísticas.

Condenando o tom sentimentalóide de um conto sobre um jovem casal, escrito por Aleksandr, ele recomenda:

“Descreva o almoço, de que maneira eles comeram [...], como é vulgar o teu herói, satisfeito com sua felicidade indolente, como é vulgar a tua heroína, como ela é ridícula em seu amor por esse ganso bem alimentado e empanturrado.”

Nesse conselho, não há referências ao desenvolvimento da narrativa; a ênfase é dada à caracterização das personagens, da situação em que elas se encontram, através de um enfoque crítico-humorístico, o que prevalece em seus contos dessa época. Ao fazer essa sugestão, Tchekov parece intuir que um dos elementos fundamentais da narrativa é o efeito de estranhamento, a quebra da visão desgastada do objeto representado. (ANGELIDES, 1995, p.187)

Também em “Um drama”, o que mais chama a atenção na história é a precisa descrição dos personagens, o contraponto irônico entre o entediado crítico teatral e a entusiasmada pequeno-burguesa, o que é feito não apenas através da hábil descrição dos gestos de cada um como da própria inclusão de trechos da obra imaginária de Murachkina contrastados com as divagações de Pavel. Vejamos, por exemplo, este trecho do conto:

Olhou para o retrato da sua mulher, pendurado na parede, e lembrou que ela lhe havia pedido para comprar cinco metros de fita, uma libra de queijo e pós para os dentes.

“Não posso perder a amostra da fita!” pensava. “Onde será que a coloquei? Acho que está no bolso da jaqueta... Essas malditas moscas mancharam de novo o retrato! Tenho que dizer a Olga que limpe o vidro... Ela está lendo a cena doze. Ou seja, o primeiro ato está provavelmente chegando ao fim... Pobre senhora, como é possível que tenha inspiração com este calor e sendo tão gorda? Que idéia essa de escrever dramas! Mais valia que se dedicasse a comer sopas frias e dormir na alcova...”

— Não acha você que este monólogo está um pouco longo? — perguntou repentinamente a senhora Murachkina, levantando os olhos do caderno. Ele não havia escutado uma palavra do tal monólogo, e de frente à inesperada pergunta manifestou grande confusão. Respondeu com um tom tão envergonhado como se o monólogo houvesse sido escrito por ele e não pela senhora:

— Não, de modo algum! Ao contrário, gostei muito.

A senhora Murachkina ficou radiante de felicidade, e continuou lendo. (TCHEKOV, 1946, p.58)

É claro que a peça de Murachkina, adivinhamos desde o início, não passa de um amontoado de clichês, e nos trechos da mesma que Tchekov nos deixa entrever podemos notar todo o talento satírico do autor russo:

ANA. — O problema é que você analisa demais tudo. Deixou de viver com o coração, confiando apenas na sua inteligência.
 VALENTIM. — O que é o coração? Um conceito anatômico. Como término condicional daquilo que se chama sentimento, desconheço-o.
 ANA (*confusa*). — E o amor? É possível que seja produto da associação de idéias? Diga você francamente: já amou alguma vez?
 VALENTIM (*dolorido*). — Não abramos as feridas antigas ainda não cicatrizadas! (*pausa*) Por que você ficou pensativa? (TCHEKOV, 1946, p.58)

Não podemos esquecer, afinal, que Tchekov já desde então escrevia dramas, e viria a se tornar um dos maiores nomes do teatro moderno, revolucionando o modo como se escrevia dramas até então. Pode-se identificar no conto uma crítica aos maus dramas da época, com seus clichês e seu romantismo exagerado, justamente o oposto do que faria Tchekov no seu trabalho teatral. Em carta a seu irmão datada de outubro 1887, por sinal o mesmo ano em que escrevera o relato, ele protesta: “Os dramaturgos atuais recheiam as suas peças exclusivamente com anjos, canalhas e bufões – que se vá então encontrar esses elementos em toda a Rússia! Encontrar a gente encontra, mas não nos aspectos tão extremos quanto são necessários para os dramaturgos” (TCHEKOV apud ANGELIDES, 1995, p.71). E, ainda mais duramente, em carta de 1888 a Ivan Leontiev:

Eu lhe suplico, por favor, pare de amar o teatro! Na verdade, há nele muito pouca coisa boa! (...) O teatro contemporâneo é uma erupção, uma doença maligna das cidades. É preciso banir essa doença com uma vassoura; não é saudável amá-la. Você vai começar a discutir comigo e dizer a velha frase: o teatro é uma escola, educa etc... E eu lhe direi o que vejo: o teatro atual não está acima da multidão, ao contrário, a vida da multidão é superior e mais inteligente do que o teatro; portanto, ele não é uma escola e sim alguma outra coisa qualquer... (TCHEKOV apud ANGELIDES, 1995, p.110-111).

Dentro desse contexto, cabe ler-se “Um drama” especialmente como uma crítica ao teatro russo, uma expressão em forma de conto de como Tchekov se sentia frente aos dramas da época, repletos de lugares comuns que ele particularmente abominava. Aliás, como várias

vezes Tchekov deu conselhos a escritores ou aprendizes de escritores enfatizando que evitassem lugares-comuns, o conto, mais do que exclusivamente ao teatro, é uma crítica aos lugares-comuns na arte, bem como à vaidade e à pretensão dos artistas ou daqueles que o pretendem ser.

Embora a personagem Murachkina seja retratada inicialmente de modo simpático, como uma mulher simples sinceramente interessada em escrever, e nervosa por estar na presença de um importante crítico teatral — ela é descrita como “visivelmente agitada” (TCHEKOV, 1946, p.65) e “com a expressão de um pássaro prisioneiro” (TCHEKOV, 1946, p.66) — ao iniciar a ler sua peça as simpatias do leitor passam todas para o pobre Pavel, importunado em seu sossego pela frenética visitante. Tchekov constrói essa simpatia de modo consciente: após a introdução, há pouca descrição das ações de Murachkina, apenas trechos da sua impagável obra intercalada com os pensamentos e a impaciência crescente do crítico, que é de fato o personagem principal da obra. O narrador faz com que nos identifiquemos com ele, em trechos como: “Como um condenado à morte certo da impossibilidade do perdão, Pavel Vassilitch já não esperava o final, não tinha esperança alguma; unicamente procurava evitar que seus olhos se fechassem e que não desaparecesse do seu rosto a fingida atenção. Parecia-lhe impossível que a senhora viesse a terminar de ler sua peça” (TCHEKOV, 1946, p.59) — e assim, mesmo o violento final do relato funciona como uma piscadela de olho ao leitor: “o júri o absolveu”, diz Tchekov, na última frase; também nós, os leitores, de certa maneira entendemos o seu gesto e “o absolvemos”.

A transposição da obra ao meio audiovisual apresentava várias escolhas diversas, algumas bem difíceis. Em primeiro lugar, a questão do período histórico: o conto original é de 1887, deveria ser o filme então um “filme de época”? Em outros contos, talvez o período histórico fosse importante, mas neste caso particular não tinha qualquer importância, sendo portanto muito mais fácil e interessante transferir a história para os dias atuais. Além disso, optou-se por transformar o crítico teatral Pavel Vassilitch em um produtor e diretor de cinema e publicidade, e a peça de Murachkina em um roteiro cinematográfico. Tal modificação se deu não apenas para uma maior “modernização” da história, como também devido a um interesse de jogar com as possibilidades da linguagem cinematográfica e inclusive com a metalinguagem, como se verá mais adiante.

Afinal, já que o que nos propúnhamos fazer era justamente um filme, seria interessante que Murachkina houvesse criado um roteiro em vez de uma peça teatral.

Os nomes foram modificados para ficar menos “russos”; assim, Pavel Vassilitch tornou-se Paulo Vassili, e Murachkina foi transformada na Sra. Marina Ruschel. Quanto aos diálogos, extensivamente utilizados no conto, não precisaram de muita modificação: foram em grande parte mantidas as mesmas frases do relato original, com ligeiras modificações aqui e acolá. Os trechos da peça de Murachkina citados por Tchekov também foram mantidos quase idênticos no roteiro de Marina Ruschel, que ganhou o título — inexistente no conto — de “Amor Impossível.” Houve ainda alguma modificação no texto dos “pensamentos” de Pavel-Paulo, mas em geral procurou-se manter a fidelidade ao que era descrito no conto, já que funcionava perfeitamente.

É claro, a questão de como adaptar os “pensamentos” de Pavel, bem como os trechos da peça/roteiro, não era necessariamente tão simples e direta. Poder-se-ia optar por utilizar uma voz em *off* para representar os pensamentos do protagonista, ou quem sabe partir para um experimento mais radical, tentando representar seus pensamentos na forma de imagens — idéia que é fácil de manifestar mas muito mais complicada de realizar. No final, optou-se pela utilização da voz em *off* como pensamento, mas havendo um que outro trecho em que inserções de imagens também ajudariam a representar o estado mental de Paulo Vassili. Quanto à peça de Murachkina — no filme, o roteiro de Marina Ruschel — também apresentava mais de uma opção. No conto, tais trechos são apresentados literalmente como que fazendo parte de uma peça teatral mais longa cujo argumento apenas se adivinha. Nesses trechos o texto é inclusive formatado como uma peça teatral, incluindo os nomes dos personagens seguidos de dois pontos e os diálogos de cada um, bem como seus gestos ou expressões indicados entre parênteses. No filme, podíamos ou simplesmente manter os diálogos teatrais lidos pela voz de Marina Ruschel, ou realmente proceder a uma representação fílmica de tal roteiro, ou seja, com atores realizando os papéis de Ana e Valentim. No final, decidiu-se por utilizar apenas a voz e a imagem de Marina Ruschel lendo seu roteiro, com uma única exceção em que se partiria para uma encenação da cena do seu “roteiro”, por razões que explicaremos a seguir.

O que parecia mais difícil na transposição da obra à forma de filme era justamente o final. No conto, o final brusco e irônico funciona perfeitamente: com extrema concisão,

em um mero parágrafo, Tchekov dá uma completa reviravolta na história, mata um dos personagens, e ainda termina o relato com uma única frase curta que muda ainda mais o sentido de tudo: “O júri o absolveu”.

No filme, era difícil representar essa idéia. Deveríamos efetivamente mostrar o tribunal absolvendo Paulo? Seria demasiado literal. Não apenas seria uma cena complicada de realizar, em termos de produção, como estragaria completamente a intenção humorística de Tchekov. Além disso, a própria morte da personagem Murachkina, perfeita no conto, parecia tornar-se extrema no filme — seria talvez pelo caráter visual do cinema? Não saberia dizer, mas ao concluir com a morte da visitante, parecia que o filme terminava de modo brusco, seco, inadequado ao tom cômico anterior da história. Faltava-lhe um fechamento melhor.

No fim das contas, a solução encontrada foi transformar o assassinato da autora em um desejo ou pensamento de Paulo, mais do que uma ação concreta sua; de certa forma, é este o sentido que o conto dá à ação de Pavel, pois, mais do que um final realista (é claro que dificilmente alguém mataria outra pessoa em tais circunstâncias), Tchekov opta por uma morte simbólica, absurda, mas que representa o desejo de Pavel naquele instante. O que fizemos no roteiro, portanto, foi simplesmente mostrar o protagonista matando a personagem Marina Ruschel, mas logo depois mostrá-lo de olhos fechados, dormindo, enquanto Marina continua lendo o seu roteiro; entende-se assim que aquela cena anterior representa apenas uma fantasia ou sonho de Paulo, que já adormeceu sem que Marina, tomada pela empolgação com a leitura, nem mesmo se aperceba. Mas ainda assim esse final não nos parecia suficiente, daí a idéia de, na última cena, finalmente mostrarmos uma imagem do roteiro imaginário de Marina, com seus fictícios personagens Ana e Valentim. Tal cena seria justamente a última do roteiro de Marina e também do nosso filme, o que nos parecia dar um fechamento mais satisfatório e até um certo toque “metalingüístico” a toda a história.

Uma vez concluído o roteiro, era preciso realizar a decupagem, ou seja, escolher os planos e posições de câmera. Novamente, muitas das escolhas foram limitadas por motivos práticos: não dispondo de equipamentos caros ou complicados como grua, trilhos para *travelling*, *steadicam*, e tendo apenas um dia para realizar toda a filmagem, tínhamos basicamente duas opções: câmera móvel na mão, ou fixa sobre o tripé. Optou-se por uma

decupagem bem tradicional, consistindo basicamente em planos e contra-planos fixos, variando a distância de acordo com a importância de cada momento. De certa forma, a decupagem simples e não-intrusiva escolhida parecia estar de acordo com a narrativa em terceira pessoa e em tom neutro de Tchekov.

Para representar alguns efeitos específicos ou tentar reproduzir algumas idéias do conto, certos tipos de planos diferenciados foram utilizados. Por exemplo, os plano de ponto-de-vista (câmera na posição em que estaria o protagonista), realizados quando a imagem de Marina fica fora de foco, procuram representar dessa maneira os olhos de Paulo que se fecham lentamente devido ao sono, e são filmados com a câmera na mão para assim dar-lhes uma mobilidade que associaríamos mais naturalmente ao movimento humano. Outro exemplo: quando o crítico teatral está no auge de sua desconcentração, lemos no conto o seguinte trecho: “Tru-tutu-tu... — soava em seus ouvidos a voz de Murachkina — Tru-tu-tu... zzzzzzzz...” (TCHEKOV, 1946, p.59) Evidentemente, Murachkina não está emitindo literalmente essas sílabas sem nexos, o que ocorre é que, para Pavel, que não presta atenção no seu conteúdo, elas parecem um “nhenhém” indistinto. Para representar esse efeito no filme, escolhemos mostrá-lo através de um plano diferenciado dos demais, ou seja, bem mais próximo, de modo que o espectador veja apenas a boca de Marina que repete sílabas desconexas. Os outros planos da visitante na mesma cena, nos quais ela efetivamente lê o conto, são planos de rosto inteiro: é apenas esse plano que é diferente, e portanto isso ajuda a marcar ainda mais a irrealidade das frases desconexas que ela pronuncia. Trata-se, evidentemente, de uma impressão ou fantasia de Paulo.

É claro que a questão da decupagem, como observamos várias vezes anteriormente, é extremamente subjetiva. Poderíamos ter seguido os conselhos de André Bazin e tentado realizar um filme com planos-sequência, jogando quem sabe com a profundidade de campo (tipo de técnica sabidamente preferida pelo grande crítico, que acreditava que assim se obtivesse um maior realismo ou verossimilhança). Entretanto, cabe ressaltar que o espaço limitado do cenário — um pequeno escritório — bem como a posição relativa dos dois personagens — na maior parte do tempo, dispostos um frontalmente ao outro, com o personagem central sentado durante quase toda a ação — tornava difícil esse tipo de estruturação visual. Além disso, como durante grande parte

do filme o personagem Paulo não fala, mas apenas ruma seus pensamentos enquanto observa estarecido a performance teatral da sua visitante (no filme, optou-se por fazer com que a personagem Marina Ruschel se movimentasse pelo cenário, realizando não apenas uma leitura como praticamente uma dramatização das cenas), isso exigia forçosamente vários planos próximos do rosto de Paulo, de modo a captar suas mais mínimas expressões. Por isso também a escolha de uma decupagem mais “picotada”, com vários cortes e preferência por planos mais próximos ao rosto dos personagens, em especial de Paulo, que é, afinal de contas, o protagonista, bem como alguns planos-detalhe dos objetos e gestos, de acordo com a sua importância no relato. É na montagem que a história tomará forma, com uma imagem “chamando” a próxima de um modo que a construção artificial dos vários planos pareça tão natural como a própria vida. Como o próprio Bazin confessa:

Dizer a verdade, mostrar a realidade, toda a realidade e nada mais do que a realidade talvez seja uma intenção honrosa. Mas não supera o plano das idéias. No cinema, não se pode criar mais do que uma *representação* da realidade. O problema estético começa com os meios desta representação. Um menino morto em primeiro plano não é um menino morto em campo total ou nem mesmo um menino morto a cores. Com efeito, nosso olho e conseqüentemente nossa consciência têm uma maneira de ver um menino morto na realidade que não é a mesma maneira da câmera cinematográfica, que recorta a imagem no retângulo da tela. O “realismo” portanto não consiste apenas em mostrar um cadáver, mas, também, em fazê-lo em condições tais que respeitem certos aspectos fisiológicos ou mentais da nossa percepção ou, mais exatamente, em encontrar seus equivalentes. A decupagem clássica que analisa e separa a cena em certo número de elementos (a mão sobre o telefone ou a maçaneta da porta que gira lentamente) corresponde implicitamente a um processo mental natural que nos faz aceitar a sucessão das enquadramentos sem que tomemos conhecimento da sua arbitrariedade técnica. (BAZIN, 1999, p.99-100)

A decupagem, embora também seja, como a escritura, um processo de construção e organização de material narrativo com a intenção de contar a história no melhor modo possível, é muito diferente da organização de um texto escrito, e deve-se resistir à tentação de tentar encontrar planos “equivalentes” a cada frase do texto original. É preciso observar que a narrativa literária, mais do que limitar-se à mera descrição direta de objetos ou ações dos personagens, é realizada freqüentemente através de metáforas e

outras figuras de linguagem, e estas são especialmente difíceis de reproduzir no cinema. Tomemos um exemplo da breve adaptação que realizamos para o nosso projeto, observando este trecho do conto “Um drama”:

Durante a cena dezesseis Pavel Vassilitch bocejou, e involuntariamente juntou com força as mandíbulas, fazendo um barulho igual ao dos cães quando caçam moscas. Assustou-se com um som tão pouco conveniente, e para dissimulá-lo deu a seu rosto uma expressão de profunda atenção. (TCHEKOV, 1946, p.59)

A graça da frase — aquilo que nos diverte — está na comparação do ruído realizado pelas mandíbulas de Pavel Vassilitch com o barulho dos cães batendo os dentes ao tentar caçar moscas. No filme, mesmo que mostrássemos nosso personagem Paulo batendo as mandíbulas, seriam poucos os espectadores que imediatamente associariam o som ao ruído dos cães caçando moscas, por mais cômico que fosse o modo em que o ator batesse os dentes. Afinal, o ruído de “cão caçando moscas” não é lá tão fácil de identificar, e nem é tanto o ruído em si que é cômico, como a comparação insólita que o autor faz. Uma opção diversa, sugerida pela chamada “montagem ideológica” criada por Eisenstein e outros pioneiros do cinema soviético, seria a de colocar após a imagem de Paulo batendo os dentes uma imagem análoga de um cão caçando moscas. Nesse caso, teríamos sim uma comparação entre um e outro gesto, e ficaria definitivamente clara a idéia de que o som das mandíbulas de Paulo se assemelha ao som da boca de um cão caçando moscas. No entanto, tampouco aqui teríamos um recurso equivalente ao obtido por Tchekov em sua frase: nos filmes, tal tipo de recurso tende a ficar pesado, exagerado, sem a leveza irônica da frase literária. As metáforas ou símiles na literatura têm caráter abstrato, não implicam tanto em mostrar uma relação direta entre dois objetos ou seres concretos que compartilhem um mesmo nível de realidade, mas apenas procuram gerar uma associação de idéias, trazer à lembrança do leitor um outro elemento de outro tempo ou espaço com o qual comparar mentalmente a ação ou personagem descritos. Em seu ensaio “Figuras”, Gérard Genette observa que as figuras da Retórica clássica criam uma distância entre o que é dito literalmente e o que se “poderia dizer”, ou seja, entre a figura de linguagem e o seu significado (virtual) mais prosaico. Como exemplo, ele cita o verso de La Fontaine, “sobre as asas do tempo a tristeza voa”, metáfora que significaria que “o sofrimento não

dura para sempre”.

O espírito da retórica está inteirinho nessa consciência de um hiato possível entre a linguagem real (a do poeta) e uma linguagem virtual (a que teria empregado a expressão simples e comum). Basta restabelecer esse hiato pelo pensamento para delimitar um espaço de figura. Esse espaço não é vazio: contém cada vez uma certa característica da eloquência ou da poesia. A arte do escritor está no modo como desenha os limites desse espaço, que é o corpo visível da Literatura. (GENETTE, 1971, p.200)

Louis Gianetti, discutindo a montagem formalista dos pioneiros cineastas soviéticos e sua tentativa de repetir os efeitos literários da metáfora ou da comparação, observa que no cinema as coisas funcionam de maneira diferente, devido ao caráter da informação visual, que não lida com idéias abstratas mas sim com imagens concretas:

O maior problema deste tipo de montagem é sua tendência ao óbvio — ou ao impenetravelmente obscuro. Eisenstein não via dificuldade em superar as diferenças de espaço e tempo existentes no cinema e na literatura. Mas os dois meios utilizam metáforas de modo diferente. Não temos dificuldade em entender o que é dito com a comparação “ele é tímido como uma ovelha”, ou a metáfora ainda mais abstrata “o tempo é uma prostituta que nos leva à perdição”. Tais frases existem fora de qualquer tempo ou lugar. O símile não “ocorre” em um prado, assim como a metáfora não tem lugar em um bordel. Essas comparações não devem ser entendidas literalmente, é claro. No cinema, figuras de linguagem desse tipo são mais difíceis. A montagem pode produzir um sem-número de justaposições figurativas, mas estas não funcionam exatamente do mesmo modo que na literatura. (GIANNETTI, 1990, p.143-144).

No mesmo conto já vimos que Tchekov descreve Murachkina em certo momento como tendo a “expressão de um pássaro prisioneiro” (TCHEKOV, 1946, p.56). Entendemos a comparação, mas não por isso acreditamos que intercalar a imagem de um pássaro atrás das grades entre os planos mostrando o rosto de Murachkina funcionaria da mesma maneira no nosso vídeo. Talvez um modo de realizar a comparação de modo menos direto e mais eficiente fosse a de incluir um pássaro engaiolado no cenário, e então sim mostrar um *close-up* deste pássaro após vermos em idêntico *close-up* a expressão humilde de Marina Ruschel: estaríamos também realizando uma associação de idéias

entre o pássaro e a visitante, embora esta ficasse bem mais ambígua do que na literatura, mas ao menos ficaria menos forçada devido ao pássaro ser um elemento já existente no cenário e não uma tentativa óbvia de realizar uma “figura de linguagem”. A questão é que de novo nos afastaríamos do modo como as coisas funcionam na literatura: a imagem do pássaro em Tchekov não se refere a um pássaro específico existente no conto, mas pretende apenas passar a idéia de que um pássaro engaiolado remete ao bloqueio, nervosismo, ansiedade, sensação de aprisionamento da personagem.

Talvez a diferença entre as metáforas no cinema e na literatura seja correspondente à diferença entre o geral e o particular, entre o símbolo e o real. No ensaio “O rouxinol de Keats”, Jorge Luis Borges analisa o poema *Ode a um rouxinol*, de John Keats, observando que o poeta se refere em certo ponto não a um rouxinol específico, ou seja, ao rouxinol que ele está escutando naquele momento, mas a toda a espécie dos rouxinóis, que é no entanto representada por esse único pássaro. Assim ele pode escrever:

*Thou wast not born for Death, immortal Bird!
No hungry generations thread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown;* (KEATS, 1998, p.67)²⁰

Borges observa que o poema não foi bem compreendido pelos ingleses e conclui que “Os homens, disse Coleridge, são aristotélicos ou platônicos. Da mente inglesa cabe afirmar que nasceu aristotélica. O real, para essa mente, não são os conceitos abstratos, mas os indivíduos; não o rouxinol genérico, mas os rouxinóis concretos” (BORGES, 1964, p.168). Poderíamos talvez afirmar que o cinema é obrigado a tratar com seres específicos, individuais (se mostra um pássaro, é um pássaro particular, com certas cores e plumagem características, nunca um pássaro abstrato, platônico, “ideal”), enquanto a literatura pode vagar apenas no mundo das idéias, onde a palavra “pássaro” é apenas um símbolo que pode representar tanto o geral quanto o particular. Talvez isso ajude a explicar a diferença entre o modo como funcionam as metáforas no cinema e na literatura.

De qualquer modo, a solução que encontramos para o problema na nossa

²⁰ Tradução livre minha: “Tu não nasceste para a morte, pássaro imortal! / Gerações famintas em teu encaço não vão / A voz que escuto esta mesma noite foi já ouvida / Em tempos antigos por imperador e bufão”.

adaptação foi a de esquecer o barulho e a comparação com o cachorro e simplesmente mostrar nosso protagonista bocejando, pego de surpresa pela Sra. Ruschel. Constrangido, ele disfarça tentando transformar o bocejo em tosse. Se não é exatamente a mesma coisa que no conto, ao menos pareceu-nos uma saída que representava aproximadamente o mesmo movimento (bocejo – constrangimento – tentativa de disfarce).

A escolha do elenco não foi difícil. Os atores escolhidos foram Roberto Oliveira e Liane Venturella, com os quais eu já havia trabalhado em outras ocasiões e perfeitos para papéis de caráter cômico como os sugeridos pelo conto. Enquanto a caracterização de Paulo se dava principalmente pela sua expressão facial, Marina, seguindo a idéia delineada pelo próprio conto de Tchekov, foi criada com rasgos mais exagerados, quase teatrais: gestos largos, expansivos, refletindo o caráter histriônico da personagem. Em um filme como este, em que o mais importante é dar o tom certo aos personagens, era fundamental contar com atores de qualidade, com grande experiência em papéis cômicos. Já para os papéis secundários (a secretária e Ana), nos quais o aspecto visual era mais importante do que a atuação em si, foram escolhidas duas jovens atrizes iniciantes.

Alguns elementos do cenário e do figurino foram escolhidos, ainda que dentro do universo limitado que tínhamos à nossa disposição, de maneira proposital. O vestido de Marina — vermelho, com acessórios dourados — reflete a sua extravagância e o seu caráter exaltado. A vestimenta de Paulo — amarela e azul — já sugere uma maior tranquilidade, e os motivos florais dos vestidos das jovens (a secretária e em especial o da “personagem fictícia” Ana) são propositalmente românticos e primaveris. Sobre a mesa, alguns objetos, como o livro com a fotografia de Tchekov na capa, bem como a revista que Paulo distraidamente folheia e que contém o desenho de uma ampulheta e o título “O tempo” na capa, fazem referência a trechos literários citados — a revista, a um poema sobre o tempo do qual Paulo mais tarde tentará lembrar, e o livro, evidentemente, ao próprio autor do conto no qual o filme é baseado.

A filmagem foi realizada em apenas um dia, com uma semana de preparação anterior. Infelizmente não houve condições financeiras para a preparação de um cenário mais rico, embora a escolha da locação — um escritório no vigésimo-primeiro andar de um prédio, com grandes janelas que permitiam uma visão ampla da cidade — tenha sido determinante, com a imagem urbana em segundo plano dominando o aspecto visual do

filme. Foi filmado um total de uma hora e meia de material, durante um período de gravação (incluindo montagem das luzes, preparação dos atores, etc.) equivalente a aproximadamente oito horas de trabalho.

A montagem consumiu mais tempo, evidentemente, levando várias semanas. A dificuldade não estava tanto na ordenação correta dos planos — embora esta tenha também tomado o seu tempo e exigido várias tentativas de acerto e erro — como na obtenção de uma dinâmica justa, com um intercâmbio equilibrado entre os dois personagens, e um ritmo adequado à trama, mais lento no início, mais rápido no clímax e novamente mais lento ao final. É claro que o tempo relativo de cada plano tem a ver tanto com o seu próprio conteúdo visual como com o dos planos que o seguem e precedem:

A duração [do plano] é geralmente determinada pela complexidade da imagem que apresenta. Normalmente, planos abertos estão mais saturados de informação do que *close-ups* e necessitam ser mantidos por mais tempo na tela. Raymond Spottiswoode, um teórico do cinema, disse que um corte deve ser feito no pico da “curva de conteúdo” — ou seja, no ponto do plano em que a platéia conseguiu elaborar seu conteúdo. Cortar depois do pico produz tédio e uma sensação de lentidão temporal. Cortar antes do pico não dá à audiência tempo para assimilar a ação visual. Uma imagem com uma *mise-en-scène* complexa precisa de maior tempo de assimilação do que uma imagem simples. Uma vez que uma imagem já foi estabelecida, no entanto, ao se retornar à mesma durante a seqüência a sua duração pode ser consideravelmente menor, já que nos recordamos dela. (GIANNETTI, 1990, p.126)

Em muitos filmes clássicos de Hollywood, havia o costume de colocar no início de cada seqüência um *establishing shot*, literalmente, “plano de estabelecimento.” Ou seja, era um plano aberto que mostrava todo o ambiente em que ocorreria a cena, “estabelecendo” assim o entorno físico no qual os personagens se moviam, e a partir de então podia-se partir para planos mais fechados. No nosso filme, embora não utilizemos um plano desse tipo, iniciamos com um plano mais aberto, que mostra um bom espaço do escritório de Paulo Vassili, e a partir daí vamos aproximando-nos cada vez mais dos personagens, dependendo da dramaticidade necessária em cada cena. Note-se ainda que o filme montado difere consideravelmente do roteiro decupado. Isso ocorreu não apenas porque durante a filmagem, por questões de tempo ou de escolha, o roteiro decupado não

foi seguido totalmente ao pé da letra, como também pelo fato de que na montagem várias das idéias levantadas durante a decupagem caíram por terra, e assim o filme montado resultou, em algumas cenas, muito diverso daquele que se imaginava a princípio fazer.

A edição sonora foi talvez a parte mais lenta de todo o processo, o que era de certa forma natural, dada a importância dos vários elementos sonoros. Afinal, também nesse sentido o filme procurou dar apoio às teorias que mostram a importância da metade “áudio” dos trabalhos audiovisuais. Não apenas grande parte da informação era transmitida pelo som (a leitura de Marina, os pensamentos em *off* de Paulo, os efeitos sonoros), como estes precisavam ser equilibrados de modo a ajudar a mostrar a história desde o ponto de vista do protagonista. Assim, a voz de Marina diminui de volume quando passamos a escutar os monólogos interiores de Paulo, e ao mesmo tempo os efeitos sonoros (como, por exemplo, o tique-taque do relógio) crescem à medida que o protagonista dá atenção a estes, refletindo o próprio caráter subjetivo da percepção sonora.

Alguns outros detalhes visuais e sonoros do filme foram em grande parte criados apenas durante a fase de montagem, e surgiram de uma tentativa proposital de colocar no curta-metragem idéias relativas à própria questão da transposição. Assim, o título do filme, “O Roteiro”, bem como a voz em *off* do diretor durante os créditos de abertura dizendo “Câmera... Ação!”, chamam a atenção para o processo de criação da própria obra cinematográfica que estaremos por assistir. O filme em si se inicia com um efeito de íris (círculo que se abre lentamente revelando a imagem) centrando seu foco sobre o livro ilustrado com a fotografia de Anton Tchekov na capa, livro este colocado sobre a escrivaninha de Paulo Vassili, o que sugere sutilmente a origem literária do material (é claro que se trata de um detalhe provavelmente notado por poucos espectadores, mas é também utilizando sutilezas como essa que se faz um filme). Como vimos, também Fellini enche seu *Toby Dammit* com imagens referentes a Poe, desde o penteado e figurinos do protagonista, até elementos do cenário (i.e. o cenário gótico da cerimônia de apresentação; uma televisão oval no aeroporto, com o rosto da apresentadora, é uma possível referência a “*The Oval Portrait*”, outro conto de Poe.).

Em outra referência ao próprio ato de filmar, ao final do curta-metragem, a voz de Marina Ruschel dizendo “Fusão para preto” e “E aí vêm os créditos” coincide justamente

com a fusão de término e a aparição dos créditos finais: é também mais um modo de chamar a atenção para a linguagem cinematográfica, já que ela é também um dos temas tratados no argumento. Mas sobre isso falaremos em maior extensão mais adiante.

Voltemos ao conto por um momento. Nele Tchekov nos apresenta dois personagens, um crítico teatral e uma autora iniciante sem qualquer talento. Os trechos extremamente banais da peça de Murachkina, bem como o comportamento exaltado da mesma, são certamente satíricos. Mas também o crítico teatral é mostrado como um homem auto-centrado, preguiçoso, pouco interessado no que outros autores poderiam ter a dizer: “Pavel Vassilitch gostava apenas dos seus próprios artigos; os dos outros, que tinha que ler ou ouvir, sentavam-lhe como um tiro” (TCHEKOV, 1946, p.56). Tchekov jamais teria sido desnecessariamente cruel com quem não possuía talentos literários, chegando mesmo a censurar quem o fazia:

A distribuição desigual de talentos no interior da família Tchekov incutiu nele uma simpatia especial pelos destituídos da arte. Seu irmão Aleksandr constituía o exemplo evidente do artista frustrado, cujo fracasso escapava ao seu controle — cuja crônica mania de se lamuriar e cujo sentimento de estar sempre sendo passado para trás pela vida eram compreensíveis, e talvez até apropriados, em vista de sua incurável falta de talento. (MALCOLM, 2005, p.150)

Em uma troca de correspondências com a crítica Maria Kisseliova podemos ver um claro exemplo da atitude de Tchekov. Ela havia lhe escrito uma carta criticando violentamente um dos contos do autor russo por considerar o tema indigno de seu talento. Na carta Kisseliova dizia “Deixe que coisas desse tipo sejam escritas pelos pobres de espírito como Okreits, Pince Nez, Aloe...”²¹ (TCHEKOV *apud* ANGELIDES, 1995, p.59). Ao que Tchekov responde,

Que Deus a perdoe se escreveu essas linhas com sinceridade! Um tom desdenhoso e indulgente em relação aos pequenos, apenas porque são pequenos, não enobrece o coração humano. Na literatura, as pequenas patentes são tão necessárias quanto no exército. É isto que diz a cabeça, e o coração deve dizer ainda mais...” (TCHEKOV *apud* ANGELIDES, 1995, p.60)

²¹ Okreits era um jornalista contemporâneo de Tchekov ; Pince-nez era um pseudônimo da própria Kisseliova, e Aloe um dos pseudônimos de Aleksandr Tchekov, irmão do famoso autor.

No entanto, ele sabia ser um crítico severo e honesto das falhas literárias dos contos que lia, incluindo aí os do seu irmão Aleksandr ou de qualquer outra pessoa que lhe pedisse conselhos. Além disso, como acrescenta Janet Malcolm: “A simpatia que Tchekov demonstra em relação aos artisticamente fracos não se estende aos pretensiosos. Tinha pouca paciência com aqueles que, diante da flagrante evidência de sua banalidade, acreditam-se excepcionais” (MALCOLM, 2005, p.151). Se o conto “Um drama” é uma crítica aos maus dramaturgos, assim também o nosso filme — que repete praticamente os mesmos diálogos da “peça” do conto — pode ser visto como uma sátira aos maus roteiristas.

Continuemos analisando a construção do filme, e retornando ao conto quando for necessário. Iniciamos, como foi observado, com um plano mais aberto mostrando o escritório de Paulo Vassili. Ele se prepara para repousar, quando a secretária bate à porta anunciando a chegada de Marina Ruschel. No começo do diálogo entre Paulo e Marina, a câmera se mantém em uma posição mais afastada; é apenas quando o diálogo assume um tom mais dramático que iniciamos com os *close-ups*, especialmente na cena em que Marina implora a Vassili permissão para efetuar a leitura de seu roteiro: não apenas há então planos bem próximos de ambos, como também planos-detelhe mostrando as mãos de Marina agarrando-se ao braço de Paulo, intensificando assim a dramaticidade.

Logo, no entanto, surge um novo elemento: a voz em *off* representando o pensamento de Paulo. Em geral, a voz em *off* começa a partir de um plano do *close-up* do protagonista, como para identificar a “fonte de origem” dos pensamentos, ainda que em *offs* mais longos a voz permaneça sobre a imagem de Marina (em planos nos quais a câmera assumiria o ponto de vista do protagonista). Fica estabelecida a preponderância narrativa de Paulo, já que este é o personagem principal. Não somente não temos acesso aos pensamentos de Marina Ruschel, como nesses momentos ela necessariamente fica em segundo plano, e mesmo o volume de sua voz precisa ser abaixado para que escutemos o monólogo interior de Paulo Vassili.

Uma nova modificação ocorre em momento posterior: além da voz em *off* representando os pensamentos, temos também inserções de imagens sem correlação com a cena sendo apresentada, que podem ser interpretados como o que estaria a ocorrer

dentro da mente do protagonista. No primeiro dos casos, as imagens (fotografias, textos) servem para ilustrar visualmente os monólogos interiores de Paulo, aquilo que ele está pensando naquele momento. A voz em *off* em um momento diz: “Mas o tempo não passa... O tempo... Como era mesmo aquele poema? O tempo passa e não diz nada, era isso?”. A idéia geral é que Paulo, entediado, está primeiramente pensando no tempo que “não passa”, preocupação que logo dá lugar a pensamentos mais abstratos sobre o tempo e o faz recordar de um poema que se refere ao tema. Para tentar representar as “imagens mentais”, optamos por utilizar uma colagem de imagens em fusão, umas sobrepostas às outras e durando pouco tempo cada uma. A idéia era justamente a de tentar representar a sucessão rápida de memórias e pensamentos de Paulo. A seqüência inicia com o plano-detalle do relógio desde o ponto de vista do protagonista. A imagem continua em quadro, vemos o ponteiro que gira, mas agora outras imagens, de diversos relógios, se superpõem à imagem “real”: estamos já entrando na mente de nosso personagem. Vemos após fotografias em preto-e-branco, uma representando uma família com crianças e outra, um grupo de meninos numa escola, prováveis memórias de Paulo. Finalmente passamos para a ilustração do poema, momento em que dividimos a tela em três partes: na metade superior, a imagem de nuvens passando em velocidade acelerada pelo céu, como a representar a acelerada passagem do tempo. Na parte de baixo, à esquerda, vemos a fotografia de Fernando Pessoa (autor do poema citado) e a imagem de um manuscrito, representando o poema original. Finalmente, na parte inferior direita o texto do poema vai passando rapidamente, sem que o espectador tenha tempo de lê-lo adequadamente. Eis aqui o poema de Fernando Pessoa (mais precisamente, uma ode do seu heterônimo Ricardo Reis). A estrofe citada pelo filme está em negrito:

Mestre, são plácidas
 Todas as horas
 Que nós perdemos
 Se no perdê-las
 Qual numa jarra
 Nós pomos flores.

Não há tristezas
 Nem alegrias
 Na nossa vida.

Assim saibamos
Sábios incautos
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranqüilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.

**O tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quase
Maliciosos
Sentir-nos ir.**

Não vale a pena
Fazer um gesto
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranqüilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido. (PESSOA, 1983, p.73-74)

A citação a Fernando Pessoa evidentemente não faz parte do relato, no qual nem mesmo há qualquer digressão do protagonista sobre o tempo, com exceção do momento de impaciência em que pensa “Se esta tortura durar mais dez minutos...” (TCHEKOV, 1946, p.59). A inclusão do trecho do poema, portanto, foi uma escolha diretorial alheia ao conto, com dois objetivos básicos: um, mostrar o protagonista como sendo alguém de certa cultura, que ao menos conhece e se interessa por Fernando Pessoa (no conto o elevado nível cultural do protagonista era já bastante claro pelo fato de que ele seria um importante crítico teatral), e dois, com a referência literária tratando do tempo, do envelhecimento, e mesmo da mortalidade, identificar claramente a “passagem do tempo” como uma das principais temáticas abordadas pelo filme. Afinal, todo o filme fala de certa forma sobre o caráter subjetivo do tempo, que parece se arrastar para Paulo e voar para Martina, que passa de um modo na “realidade” e, de outro completamente distinto, na mente. Pretendíamos ressaltar isso com uma referência literária clássica.²²

No entanto, como queríamos representar justamente o esforço do protagonista em tentar lembrar do poema, escolhemos mostrá-lo propositalmente de uma forma breve e confusa, de modo que a dificuldade do espectador em ler reproduza a dificuldade de Paulo em lembrar. O espectador se junta a Paulo na tentativa de decifrar o poema, e isso, somado à série de imagens concatenadas anteriores, nos faz de certo modo esquecer da presença de Marina na cena: também — ao menos essa é a idéia — o espectador “entra na mente” de Paulo, distraído-se da “realidade” da presença de Murachkina.

Não é fácil representar o pensamento no cinema através de imagens. É certo que pensamos por meio de palavras (como sugerem os monólogos interiores da literatura) mas também por imagens. Sabemos que quando lembramos de um certo fato ou temos alguma idéia, parecem surgir dentro da nossa mente algumas imagens. De fato, recentes pesquisas científicas têm comprovado que os mesmos centros cerebrais responsáveis pela visão tornam-se ativos quando recriamos mentalmente imagens, seja através da memória, seja através da imaginação. De acordo com artigo publicado na revista *Nature*:

²² Esta referência também pode ser lida de forma irônica, já que as virtudes da paciência, tranquilidade, contemplação e passividade frente à vida exaltadas por Ricardo Reis são exatamente aquelas que o protagonista não possui naquele momento. O poema, como várias outras odes desse particular heterônimo, inspira-se na filosofia de Epicuro: “Mas Epicuro, melhor / Me fala, com a sua cariciosa voz terrestre / Tendo para os deuses uma atitude também de deus / Sereno e vendo a vida / À distância a que está. (PESSOA, 1983, p.84)

Vivid visual images can be voluntarily generated in our minds in the absence of simultaneous visual input. While trying to count the number of flowers in Van Gogh's "Sunflowers", understanding a description or recalling a path, subjects report forming an image in their "mind's eye". Whether this process is accomplished by the same neuronal mechanisms as visual perception has long been a matter of debate. Evidence from functional imaging, psychophysics, neurological studies and monkey electrophysiology suggests a common process, yet there are patients with deficits in one but not the other. Here we directly investigated the neuronal substrates of visual recall by recording from single neurons in the human medial temporal lobe while the subjects were asked to imagine previously viewed images. We found single neurons in the hippocampus, amygdala, entorhinal cortex and parahippocampal gyrus that selectively altered their firing rates depending on the stimulus the subjects were imagining. Of the neurons that fired selectively during both vision and imagery, the majority (88%) had identical selectivity. Our study reveals single neuron correlates of volitional visual imagery in humans and suggests a common substrate. (KREIMAN, KOCH, FRIED, 2000, p.357)

Tais imagens, no entanto, têm um caráter muitas vezes difuso, como ocorre nos sonhos. É que, como a nossa capacidade de armazenamento mnemônica, embora gigantesca²³, é limitada (o cérebro recolhe apenas os detalhes mais significativos ou emocionalmente fortes, mas não tudo o que os olhos observam, ou seria demasiada informação para reter²⁴), recordamos alguns dos elementos do objeto anteriormente visualizado, mas não

²³ “O conteúdo de informação do cérebro humano expresso em *bits* é provavelmente comparável ao número de conexões entre os neurônios, cerca de cem trilhões, 10^{14} de *bits*. Se escritas, por exemplo, em inglês, estas informações preencheriam cerca de vinte milhões de volumes, tantos quanto os existentes nas maiores bibliotecas do mundo. O equivalente a vinte milhões de livros está dentro da cabeça de cada um de nós.” (SAGAN, 1984, p.278)

²⁴ De acordo com artigo publicado recentemente na revista *Nature*, a capacidade de retenção visual da memória de curto-alcance é limitada, podendo registrar no máximo três ou quatro elementos simultaneamente. Portanto, às vezes, mais importante do que a capacidade de reter informação em quantidade é a capacidade de descartar informações irrelevantes: “*The capacity of visual short-term memory is highly limited, maintaining only three to four objects simultaneously. This extreme limitation necessitates efficient mechanisms to select only the most relevant objects from the immediate environment to be represented in memory and to restrict irrelevant items from consuming capacity. Here we report a neurophysiological measure of this memory selection mechanism in humans that gauges an individual's efficiency at excluding irrelevant items from being stored in memory. By examining the moment-by-moment contents of visual memory, we observe that selection efficiency varies substantially across individuals and is strongly predicted by the particular memory capacity of each person. Specifically, high capacity individuals are much more efficient at representing only the relevant items than are low capacity individuals, who inefficiently encode and maintain information about the irrelevant items present in the*

todos. A memória, especialmente, é quase sempre parcial: podemos lembrar, por exemplo, do rosto de uma pessoa, e das palavras que nos disse certo dia, mas talvez não da roupa que ela estava vestindo na ocasião, ou de especificidades do ambiente no qual ela se encontrava: “O passado que remontamos desse modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar”. (BERGSON, 1999, p.90)

Dessa forma, nossa intenção foi a de representar essa imagética vaga e confusa das lembranças e dos pensamentos, por isso a opção de utilizar as imagens superpostas umas sobre as outras e com tempo insuficiente para uma visão completa. Assim, vemos a imagem em preto-e-branco de uma família com crianças pequenas e de crianças numa escola, mas não chegamos a ver os seus detalhes particulares. O preto-e-branco e os vestidos das pessoas nos fazem ver que são imagens “antigas”, e isso, somado ao fato de que as duas imagens parecem representar uma progressão temporal (uma criança pequena que, depois, já maior, está na escola), num contexto em que a voz em *off* do personagem discorre sobre o tempo, faz com que associemos essas fotografias com as possíveis memórias do protagonista, embora nada nos indique que seja realmente assim.

Também o uso do poema na seqüência, ainda que seja um elemento verbal, procura repetir essa ambigüidade da memória: sua passagem veloz, bem como a própria tela, dividida em quatro imagens distintas, procura refletir a velocidade e simultaneidade do pensamento, que raramente se detém em uma coisa de cada vez. Assim, a imagem de Fernando Pessoa (autor do poema), o poema em si (mas sem permitir uma leitura completa) e a imagem das nuvens passando em alta velocidade (representando a passagem do tempo, que foi a origem do devaneio de Paulo em primeiro lugar), bem como a própria voz em *off*, se juntam para passar uma impressão das várias idéias que nesse momento circulam na mente de Paulo. No entanto, bem sabemos que se trata apenas de uma representação simbólica do pensamento: não equivale, não pode equivaler, ao modo em que tais imagens efetivamente surgiriam na mente de uma pessoa:

A percepção filmica é uma percepção real (é realmente uma percepção), não se reduz a um processo psíquico interno. (...) A imagem filmica se

display. These results provide evidence that under many circumstances low capacity individuals may actually store more information in memory than high capacity individuals. Indeed, this ancillary allocation of memory capacity to irrelevant objects may be a primary source of putative differences in overall storage capacity.” (VOGEL, MCCOLLOUGH, MACHIZAWA, 2005, p. 500)

encontra entre aquelas “imagens reais” (quadros, desenhos, incisões etc.) que os psicólogos contrapõem às imagens mentais. A diferença das primeiras em relação às últimas é a mesma que separa a percepção da imaginação, nos termos de uma fenomenologia da consciência. (METZ, 2002, p.116)

Em outro dos casos em que decidimos incluir uma “imagem mental”, ou seja, uma imagem claramente manipulada, não-realista, tratou-se de obter um efeito que representasse a perda de concentração do nosso personagem devido ao sono e à perda da consciência, mas esta nova “visão” de Paulo, ao contrário da anterior, surgiria a partir da própria Marina. Lemos no conto:

Pavel fazia todos os esforços possíveis para abrir os olhos, que haviam se fechado completamente; bocejou sem abrir a boca e olhou para Murachkina. Esta pareceu-lhe difusa e, transformando-se na frente dos seus olhos, converteu-se então em um triângulo que apoiava a cabeça no teto...

VALENTIM. — Não, permita que eu vá embora.

ANA (*assustada*). — Por quê?

VALENTIM (*aparte*). — Ela ficou pálida! (*para ela*). Não me obrigue a explicar as causas. Prefiro a morte a revelar meus motivos.

ANA (*após uma pausa*). — Você não pode ir embora...

Murachkina inflou-se, converteu-se em um balão e confundiu-se com o ar cinza do escritório. Era possível distinguir apenas seus lábios, em constante movimento. (TCHEKOV, 1946, p.60)

No filme, para tentar representar um efeito de algum modo equivalente, vemos primeiro a imagem desfocada de Marina em um plano desde o ponto de vista de Paulo (representando-se dessa forma a dificuldade dele, perdido pelo sono, em “focar” sua visão e interesse em Marina). Como isso nos pareceu insuficiente, adicionamos também – para ilustrar o resultado da imaginação ou do delírio de Paulo – uma tela composta por uma série de nove imagens coloridas de Marina repetindo uma série de sílabas sem nexos (Figura 43). A imagem visual com a repetição em série de primeiros-planos coloridos foi utilizada primordialmente visando obter um efeito de comicidade, fazendo-se clara referência à obra *Marilyn* (Figura 44), de Andy Warhol, serigrafia que utiliza nove imagens coloridas a partir de uma mesma fotografia da atriz Marilyn Monroe. Se Renoir, em *Une Partie de Campagne*, fazia alusão a quadros de seu pai e de Fragonard,

românticos e sensuais, nós aqui fazemos alusão ao mais *pop* dos pintores *pop*, o que tem a ver, ainda que obliquamente, com o tema do filme. Além da citação a outro meio de expressão artística, a inclusão do plano pode ser vista como uma referência aos “15 minutos de fama” preconizados por Warhol²⁵ e certamente buscados pela Sra. Ruschel.



Figura 43



Figura 44

²⁵ “No futuro todos terão seus quinze minutos de fama” é a frase atribuída a Warhol, em alusão ao fato de que com os meios de comunicação de massa e a celebridade instantânea, haveria mais pessoas “famosas” mas por um período reduzido de tempo; em tempos de programas como Big Brother e grupos musicais que duram uma estação, a frase do artista revelou-se certamente profética.

Após Marina acordar Paulo com um soco na mesa, temos uma seqüência que intercala um longo plano em que ela aparece caminhando pelo escritório lendo e interpretando seu texto, e planos mais próximos de Paulo olhando-a fixamente; no que concerne ao áudio, novamente nossa atenção se divide entre o texto do roteiro de Marina e os comentários em *off* do protagonista. O último plano, o mais longo, se conclui com Marina caminhando até a janela (vemos a imagem no ponto de vista de Paulo). A imagem vai lentamente perdendo o foco (representando os olhos cansados do produtor), a câmera se move descoordenadamente de um lado para outro e logo para baixo (a cabeça de Paulo vai se abaixando, vencida pelo cansaço), e finalmente se detém no peso de papéis com forma de caveira. O foco retorna (trata-se do protagonista que abriu os olhos e olha fixamente para o peso de papéis).

No conto, Tchekov menciona apenas que Pavel acerta a cabeça de Murachkina “com um grande peso de papéis” (TCHEKOV, 1946, p.60). No nosso filme, tal peso de papéis deveria ter uma existência concreta, portanto era preciso que tivesse algum tipo de característica visual chamativa. O artefato com a caveira talvez possa ser considerado de um simbolismo primário (caveira = morte); no entanto, pareceu-nos ideal por apresentar uma imagem forte e inconfundível. Quando Paulo olha fixamente para o peso de papéis em forma de caveira, se não adivinhamos suas intenções, pelo menos percebemos que ele está sendo assaltado por “pensamentos assassinos”.

Marina se aproxima em um último ataque de verborragia. Ele desfere o golpe. O plano da primeira batida foi modificado de modo a rodar em câmera lenta. Confesso que a sua função é menos dramática (a câmera lenta me parece um recurso um pouco desgastado nesse aspecto) do que simplesmente para permitir que o objeto na mão de Paulo possa ser visto com maior clareza, devido à grande velocidade da ação. A seqüência a seguir é de planos rápidos e diversos, acompanhando a dramaticidade da ação: Marina caindo ao chão, o protagonista olhando para ela, a secretária que abre a porta, vê o cadáver, grita e sai correndo. Paulo ainda grita para a secretária: “Foi legítima defesa! Foi legítima defesa!” (pareceu-nos que esta frase, inexistente no texto, substituíria de certa forma “o júri o absolveu”, justamente por ser uma expressão também muito comum em um tribunal.)

Aí termina o conto de Tchekov. Nós vamos adiante, e eis que imediatamente depois temos um plano breve bem fechado no sorriso de Paulo (e com a posição de seu rosto girada de modo inverso ao que estava no plano anterior, gerando uma sensação de “quebra de continuidade”). O plano seguinte, ainda próximo mas já mostrando o rosto inteiro, revela que Paulo está dormindo, sorridente, e o efeito sonoro de leve ronco reforça essa idéia. Segue-se um novo plano, ainda mais afastado. Agora vemos Marina que, de pé, e de costas para o protagonista (portanto sem ver que ele dorme) continua recitando seu texto. Ele dorme pesadamente (a seqüência do assassinato, fica claro então, não passou de um sonho ou fantasia de Paulo). Seguindo a voz de Marina, corte para uma moça ruiva vestida de branco que olha o horizonte. Ouve-se suave música clássica romântica ao fundo (é o único momento do filme com fundo musical contínuo). Ouvimos a voz de Marina em *off*: “Ana observa o horizonte, distraída.” Entendemos então que estamos assistindo a uma cena do “roteiro” imaginário de Marina, a quem continuamos ouvindo: “Então Ana se vira, sorri e diz”. A personagem Ana repete as mesmas ações ditas por Marina. Abre os lábios para falar, mas a voz que ouvimos não é a sua, mas sim a de Marina, que a “dubla”, pois continua lendo seu roteiro: “Valentim, seus sofrimentos acabaram. Agora você encontrou seu verdadeiro amor. Eu te amo.” A voz de Marina continua: “Ana sorri” (e Ana sorri), “fusão para preto” (fusão para preto), “e aí vêm os créditos” (entram os créditos finais).

Já mencionamos anteriormente algumas das razões que nos levaram a escolher este final “simbólico”. Uma delas, certamente, está ligada à questão da diferença das linguagens e da própria adaptação. Parecia-nos que o conceito de “filme dentro do filme” seria um modo interessante de retomar o discurso metalingüístico já insinuado ao início. Mas além disso, achávamos que a imagem, completamente diversa do resto do filme (única cena propriamente externa), dava-lhe um fechamento lírico, ainda que também irônico, pois o “nosso filme” termina com a imagem do “filme de Marina”, ou seja, de certa forma ambos se equivalem (e, já que o filme de Marina deveria ser em teoria de baixa qualidade artística, talvez estivesse aí uma sutil auto-crítica? Deixaremos isso a critério do espectador). Finalmente, como o roteiro de Ana e Valentim foi escutado pacientemente durante todo o tempo por Paulo (e conseqüentemente também pelo espectador), pareceu-nos justo que ao menos no plano final pudéssemos ter uma idéia

visual de como seria o filme de Marina. E o curioso é que, ao menos na minha opinião, o final lírico de certa forma funciona. Realmente, esta imagem bucólica e romântica faz o filme terminar com um outro tom, e acredito que isso ilustre bem as possibilidades de fascinação da arte e em especial do cinema, independentemente de sua “profundidade”: o plano final parece dizer que mesmo (ou especialmente, a despeito de tudo) os clichês podem nos fascinar.

A música escolhida para esta cena final (e que segue ao longo dos créditos) é um trecho do balé “A bela adormecida” (*La Belle au bois dormant*), de Pyotr Tchaikovsky. As razões para tal escolha são múltiplas. Primeiro, o próprio tom suave e romântico da peça, adequado à cena bucólica mostrada. Segundo, o fato de ser uma obra de Tchaikovsky, compositor russo contemporâneo de Tchekov. Ambos, por sinal, se conheceram pessoalmente e teriam várias afinidades — a escritora Rosamund Bartlett, estudiosa de música e tradutora de vários contos do autor russo, chegou a estabelecer uma comparação entre a obra criativa dos dois artistas, indicando a importância da musicalidade na prosa de Tchekhov (BARTLETT, 1998). Terceiro, o seu título, irônico já que Paulo está, nesse momento, profundamente adormecido, tal como a “bela” do relato.

Fora uma que outra limitação ou falha estética, devidas mais às características extremamente modestas da produção (ou à mera incapacidade do diretor) do que a uma verdadeira escolha artística, acreditamos, não obstante, que o resultado final tenha sido satisfatório. Não quer dizer de modo algum que consideremos o filme como um exemplo do “modo correto de realizar uma adaptação”, e muito menos como algum tipo de equivalente filmico do talento literário de Tchekov; não apenas devido à enormidade do talento de Tchekov (seria inútil tentar alcançá-lo) como porque o próprio filme, ainda que enquanto considerado apenas como uma obra com caráter totalmente independente de sua origem literária, comete lá seus vários pecados. Considero, por exemplo, que o cenário poderia ter sido bem melhor produzido, mesmo dentro de nossas limitações orçamentárias, e é uma falha do filme que a direção de arte tenha sido tão escassa. A iluminação nos parece adequada, embora também sujeita a melhoras caso tivéssemos tido maior tempo de preparação. Também o roteiro em si, em última análise, nos parece apresentar alguns problemas que poderiam ter sido resolvidos com uma reescritura parcial. Quanto à decupagem, vendo o filme pronto nos damos conta que certamente

poderia ter sido bem mais rica ou ousada, e há até mesmo vários planos essenciais que fizeram muita falta na montagem (um único exemplo: não há plano-detalle da mão de Paulo pegando o peso de papéis para acertar a cabeça de Marina, momento-chave do filme e que, no entanto, não chegou a ser registrado).

De qualquer modo, não tivemos jamais a pretensão de realizar um “filme-modelo” que se propusesse a estabelecer novos paradigmas para a transposição de obras de um meio a outro. Queríamos apenas ilustrar, através de um pequeno exemplo prático, uma entre as inúmeras possibilidades de transformar um material literário em um produto audiovisual, refletindo assim sobre esse processo de modificação da narrativa que ocorre ao se transpor uma mesma história de um meio a outro. Esse objetivo, acreditamos, foi alcançado.

CONCLUSÃO

Percorremos um longo caminho, iniciando com o exame das principais diferenças entre a narrativa cinematográfica e a literária, passando pela análise de vários filmes e obras literárias e concluindo com uma adaptação prática de um conto breve ao formato filmico. A idéia principal que guiou a pesquisa foi a de que, embora uma certa narrativa ficcional possa ser “transplantada” de um meio a outro, esta mesma narrativa é inevitavelmente modificada em vários níveis no processo. Tendo chegado ao término de nosso projeto, cabe rever o caminho percorrido e tentar responder a algumas perguntas pertinentes ao estudo que havíamos proposto.

Em primeiro lugar: o que seria exatamente uma “adaptação” ou “transposição”? Embora pareça uma pergunta de resposta óbvia, não o é tanto assim se pensarmos que vários críticos e estudiosos discutem até hoje o seu verdadeiro significado. De fato, as opiniões a respeito divergem, mas ao menos no caráter limitado deste estudo podemos definir uma “adaptação” ou “transposição” como o processo de criação de um filme originado a partir de um material literário. É claro que entre uma e outra dita “adaptação” há diferenças enormes, tantos são os diversos modos de abordar um texto literário no momento de transformá-lo em cinema.

Por muito tempo considerou-se a questão da adaptação como um problema exclusivo de dependência do cinema em relação à literatura, como se o fato de um filme ser baseado em um material literário o tornasse escravo deste, como se o valor da transposição estivesse diretamente ligado ao maior ou menor êxito com que teria traduzido os elementos literários à tela grande. Tal suposição partia de uma assumida superioridade da literatura em relação ao cinema, e também de uma incompreensão das próprias diferenças entre os dois meios. Escreve Ismail Xavier:

A questão da adaptação literária pode ser discutida em muitas dimensões. E o debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo

cinéasta em sua transposição de origem. Vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem. Nessa maneira de proceder, vale a interpretação do crítico, tanto do texto escrito quanto do filme, como referência para julgar o trabalho do cinéasta e suas “traições”. Houve época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Exigiam a fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme *O Processo* de Orson Welles, ou Flaubert no *Madame Bovary* de Jean Renoir ou mesmo no filme homônimo de Vincente Minelli. No entanto, nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a idéia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. (...) Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cinéasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 61-62)

Observamos anteriormente que segundo vários autores, como Seymour Chatman, Todorov e os formalistas russos, em toda narrativa haveria um núcleo ficcional que chamamos de “trama” ou “fábula” (a história em si) e um “discurso”, que seria o modo no qual esta história é contada. A “fábula” passa ou ao menos pode passar incólume de um meio a outro; já o “discurso”, não. A polêmica é se tudo que podemos adaptar de uma obra literária é a fábula, ou se alguns elementos do “discurso” — referentes ao estilo do autor — podem de alguma forma também ser adaptados ou transplantados de um meio a outro. A analogia aqui é com a tradução: afinal, quando se traduz uma obra literária de um a outro idioma também há uma mudança de registro, é impossível fazer com que algo não se perca, mas um bom tradutor pode encontrar equivalentes estilísticos que procurem passar a mesma idéia, ritmo ou estilo do material original. Dessa mesma forma, alguns críticos tentam ver nos filmes baseados em obras literárias o quanto estes são bem-sucedidos na reprodução do “estilo” do material original:

Há ocasiões em que se verifica, na crítica, uma nítida ênfase conferida à idéia de transposição — como aconteceu com o filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, que adaptou o romance de Raduan Nassar. Boa parte da crítica identificou-se com o filme como tradução e considerou a busca de equivalências bem-sucedida. Nos casos em que isso acontece, um

crítico dirá que a fotografia reproduz a atmosfera sombria ou luminosa do filme, que o ator compõe bem a fisionomia e o caráter dos protagonistas, que a montagem e os movimentos de câmera imprimem o ritmo certo, que a música infunde a tonalidade correta (tomando o romance como gabarito), de modo a privilegiar a idéia da filmagem como transplante de efeitos e de sentidos. (...) Tal procura se apóia na idéia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtém certos efeitos no livro, “modo de fazer” que diz respeito exatamente à esfera do estilo. (XAVIER, 2003, p.62-63)

Essa busca constante de “equivalentes” no filme de elementos estilísticos do livro é muitas vezes equivocada. Dizer, por exemplo, que a fotografia de alto contraste de certo filme “reproduz a narrativa sombria do livro” é algo que só pode ser entendido como metáfora: estamos nos referindo a códigos diversos e, embora a fotografia de um filme influa grandemente no modo em que este nos afeta psicologicamente (assim como o tom do narrador influi no modo como percebemos uma narrativa literária), não podemos falar em uma relação direta entre a fotografia do filme e o tom mais ou menos leve do narrador, de modo que cada variação de grau na iluminação equivalha a um certo tipo de dramaticidade narrativa. Se material cômico é em geral reproduzido com uma iluminação mais clara e uniforme, e material de suspense privilegia o alto contraste e as zonas de sombra, isto tem mais a ver com os modos em que funciona o cinema do que qualquer relação direta com o material literário original. Sergio Wolf adverte contra esse entendimento limitado da transposição como “tradução” ou tentativa de encontrar eternas equivalências:

O problema que suscita a idéia de que transpor equivale a traduzir é que uma tradução implica acreditar que sempre há equivalências entre as linguagens, que se trata de encontrar palavras que têm o seu análogo, que querem dizer a mesma coisa em outro idioma. Mas o ato de traduzir é possível apenas quando se está em uma mesma disciplina, trabalhando sobre um mesmo código: o da palavra escrita. (WOLF, 2001, p.29-30)

Não existindo equivalentes diretos entre os efeitos do cinema e da literatura, temos que nos contentar com aproximações, ou então, como ocorre em mais e mais casos, com a idéia de que, mais do que com uma tradução, estamos lidando com uma recriação. Isso nos leva diretamente a outra pergunta: o que queremos dizer então com “fidelidade”? É

possível ser “fiel” ao trabalho original?

Entendendo a fidelidade como uma reprodução exata do material literário original no filme, a resposta é não. Não, porque, como afirmamos, não existe uma equivalência direta entre os elementos de cada linguagem, e porque, ainda que esta existisse, o filme não está – ou não deveria estar – submetido exclusivamente àquilo que diz o livro. Se podemos reproduzir de modo mais ou menos fiel a fábula ou a trama da narrativa original (observando-se que uma maior “fidelidade” não implica necessariamente uma maior qualidade), não podemos traduzir os elementos estilísticos que são, ao fim e ao cabo, aquilo que cada autor tem de mais pessoal e essencial. As tramas, afinal, sempre se repetem. Segundo o dramaturgo francês Georges Polti, existiriam apenas trinta e seis situações dramáticas diversas, as quais ele aliás enumerou em um célebre livro. Shakespeare contou muitas das mesmas histórias que Plutarco, Holinshed ou outros já haviam contado. Ou seja, o que importa não é tanto o conto como o modo de contá-lo.

O que ocorre, além disso, segundo nosso entendimento, é que não apenas as “linguagens” e os meios de produção do cinema e da literatura são diversos, como especialmente a recepção pelo leitor/espectador são completamente diferentes. Quem lê o conto de Tchekov não tem a mesma reação de quem assiste ao meu filme *O roteiro*, quem lê o conto de Maupassant “Um passeio no campo” não tem a mesma reação ao assistir o filme de Renoir. E isto não é devido tanto às liberdades tomadas por cada diretor sobre o material literário original, como pelo simples fato de que ler um livro e assistir a um filme são experiências sensorial e psicologicamente distintas. Baste-nos dizer que na literatura tudo é imaginado a partir da narrativa do autor e seu uso mais ou menos eficiente das palavras; no cinema, tudo (ou quase tudo) é mostrado. A figura do ator, por exemplo, é algo que inexiste na literatura e que é, salvo exceções que apenas confirmam a regra, praticamente imprescindível no cinema. Além disso, ver um ator em um filme não é o mesmo que ler a descrição de um personagem em um livro. No conto, os personagens não têm uma existência concreta: podemos até “vê-los” em nossa mente, mas sempre imaginando-os ou sentindo-os a partir das pistas e alusões que faz o narrador. Já no cinema o personagem é geralmente encarnado por um ator de carne e osso, e assim suas características serão transmitidas principalmente pelos seus trejeitos e expressões. O que um ator pode oferecer é literalmente uma entre várias “interpretações” possíveis do

personagem literário.

Além do mais, como vimos, a decupagem não pode imitar totalmente um texto escrito, em especial no caso das figuras da linguagem, constantemente utilizadas pela literatura, porém de execução mais complexa no cinema. Mesmo em cenas descritivas banais a diferença se mantém, e seria incorreto afirmar que uma certa frase é equivalente a um certo plano, pois, conforme vimos, uma mesma frase pode ser representada por mais ou menos planos, dependendo da escolha do diretor.

Podemos então concluir que a “fidelidade” não deve ser entendida como um apego literal (e impossível) ao que diz cada frase do material de origem, mas apenas como uma aproximação maior ou menor aos temas abordados e efeitos pretendidos pelo autor literário — caso seja isto que se queira mesmo fazer, pois há as adaptações que propositalmente distorcem o sentido original do conto ou romance, mudando o seu significado, seus personagens ou seu final. Nem por isso um desvio completo dos propósitos do autor literário deve ser visto como algo necessariamente negativo: a “fidelidade” maior ou menor, acreditamos, não é necessariamente uma medida da eficiência de uma adaptação. Os filmes devem ser avaliados independentemente da sua origem, ou então os muitos trabalhos baseados em originais literários de qualidade duvidosa — como *Psicose* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, *A malvada* (*All About Eve*, 1950) de Joseph L. Mankiewicz — não poderiam ser considerados as obras-primas que são.

Existe um modo melhor ou pior de adaptar textos literários ao cinema? Há regras que devam ser seguidas, ou ao menos “dicas” de como devemos proceder para uma melhor transposição? Imagino que a resposta a estas perguntas deva ser diferente para cada diretor que empreende um projeto de adaptação literária. No meu caso, o objetivo foi o de manter-me próximo (“fiel”) aos eventos da narrativa, bem como ao “espírito” (tema e tom narrativo) do autor, realizando uma série de modificações apenas circunstanciais. Pretendia repetir o efeito geral do conto na forma de um curta-metragem. Para isso, procurei ater-me ao essencial da “fábula” e ao tom irônico de Tchekov. Dessa forma, foram mantidos quase iguais os diálogos e principais acontecimentos do conto original, mas a época da ação foi modificada para os dias atuais e os personagens foram transformados em um produtor cinematográfico e uma autora amadora de um roteiro, ao

invés de uma peça teatral. A segunda preocupação foi a de não tentar uma adaptação sempre literal de cada acontecimento do relato, mas sim a de criar cenas que funcionassem adequadamente em um filme, sendo assim paralelas mas não necessariamente iguais aos eventos do relato. Como exemplo, o caso citado acima do “bocejo” do personagem principal, que foi modificado para se tornar mais inteligível ao espectador, ou a cena em que o protagonista olha para a personagem que se transforma em uma série de manchas coloridas abstratas, que no filme virou a citação à obra de Warhol.

Devo dizer, no entanto, que o objetivo de repetir exatamente o efeito do conto talvez não tenha sido atingido. Primeiro porque, como já afirmei antes, um leitor e um espectador percebem a narrativa de modo diferente, e assim uma obra literária e um filme, por mais idênticos que fossem na apresentação dos eventos, jamais poderiam reproduzir as mesmas sensações. Segundo porque, embora eu acredite ter conseguido manter o tom cômico do relato, e mesmo seu sentido essencial, algumas coisas certamente se perderam na “tradução”. O conto é claramente uma sátira ao mau teatro da época. No filme, esta sátira se perde um pouco, não só porque os textos da obra lida, embora tenham sido mantidos quase idênticos, foram reduzidos em seu tamanho (e mesmo os trechos que foram mantidos tiveram, em alguns momentos, seu volume sonoro diminuído, de modo a criar uma simultaneidade entre a leitura da Sra. Ruschel e os pensamentos em *off* de Paulo, mas evidentemente privilegiando estes últimos), mas também porque os clichês de uma má peça teatral do século XIX não são os mesmos de um mau filme do século XXI. Confesso que pensei em um certo momento em modificar o texto do “roteiro” de Marina Ruschel, modernizando um pouco seus diálogos ou substituindo seus clichês românticos por clichês mais marcadamente “cinematográficos”, talvez fazendo com que o roteiro dela contasse com algumas citações a elementos de caráter técnico (i.e. “Este *flashback* eu pensei em filmar com um longo plano-seqüência”). Talvez assim, tendo sido menos fiel à literalidade do conto, eu tivesse sido paradoxalmente mais fiel ao espírito crítico do conto original. A lição final talvez seja a de que o filme adaptado deva ser pensado antes de tudo como um *filme*, e só secundariamente como uma *adaptação*.

Podemos acrescentar ainda que, devido às diferenças entre o caráter da palavra

escrita e o da imagem em movimento, certas passagens que funcionam em um texto literário parecem não funcionar da mesma maneira em um filme: mesmo que reproduzam de modo fiel o que ocorre no relato, o fato de estarem representadas visualmente faz com que estas cenas adquiram uma outra conotação ou ênfase diversa. Digo isso porque me parece que a passagem final do conto “Um drama”, apesar da sua inusitada violência, é cômica e dá um fechamento-surpresa perfeito ao relato. No filme, a visualização da cena a torna mais grotesca, brusca e absurda do que no conto, tanto que preferimos transformar o assassinato em uma fantasia do protagonista. Talvez, nas mãos de um diretor mais habilidoso, houvesse um modo de transformar o final do conto de modo que permanecesse “fiel” ao texto, mas ao menos no nosso caso julgamos melhor realizar a modificação, ainda que conscientes de que esta poderia enfraquecer o relato — fica ao espectador julgar se isso ocorreu ou não. Poderíamos ainda citar o final do conto de Poe, “Não aposte sua cabeça com o Diabo”, no qual o protagonista vende o cadáver de seu amigo como “comida de cachorro”. Também esta cena absurda e grotesca nos parece que não funcionaria numa transposição cinematográfica; Fellini certamente não a utiliza, embora a sua adaptação mantenha tão pouco do conto original que não podemos dizer que haja algum motivo particular para ele ter descartado esta informação final. Mas o que nos parece certo é que a literatura, lidando apenas com idéias e abstrações (as palavras apenas representam as coisas), pode ser menos “literal” do que o cinema, que transforma tudo o que mostra, de certa forma, em “realidade”.

Outra lição aprendida se refere ao processo de criação de um filme e de como este difere da criação de um mero roteiro. Digo isso porque a versão cinematográfica final resultou, em alguns momentos, diversa do previsto na versão escrita em forma de roteiro, e isto nos faz ver com maior clareza o abismo que surge às vezes entre a palavra escrita (ainda que em um roteiro) e a imagem em movimento. O roteiro foi pensado com a intenção de ser uma adaptação linear do material literário (com exceção, como já vimos, da pequena mas importante e talvez polêmica modificação ao final). No entanto, primeiro a filmagem e depois a montagem fizeram com que algumas idéias que funcionavam no papel fossem abandonadas no filme montado. Um único exemplo: alguns dos trechos dos pensamentos em *off* do protagonista, que pareciam funcionar ao ler-se o roteiro, resultaram redundantes no filme. Isto acontecia porque o rosto do ator já passava com

bastante clareza esses pensamentos e sensações, de modo que incluí-las em um *off* pareceu-me, em alguns casos, totalmente desnecessário.

A transformação do conto em roteiro e depois em filme nos levou também a questionar se existiriam certos textos que seriam mais “adaptáveis” do que outros. Imaginamos que sim. Após decidir-nos pela transposição de um trabalho de Tchekov, analisamos vários contos do autor russo em busca de algum que pudesse ser facilmente adaptado. Certos relatos, embora muito belos e que não previam demasiadas dificuldades técnicas de produção (por motivos econômicos e de tempo, tínhamos a limitação de escolher preferencialmente contos que contivessem poucos cenários e personagens), pareciam mais difíceis de visualizar ou recriar em imagens. Tais contos eram em geral mais baseados nas sensações e pensamentos dos personagens do que em qualquer ação externa, e isso tornava problemática a sua transformação em uma história audiovisual. Mesmo sabendo que não era necessário ser totalmente fiel ao relato e que um bom ator poderia representar de modo convincente suas dores ou dúvidas internas através de suas expressões externas, mesmo assim parecia que a dramatização do que era essencialmente uma descrição poética de um personagem e seus pensamentos fazia com que se perdesse algo de precioso no processo. Consideramos, entre outros, a possível adaptação de “Vanka” (história de uma babá que, morta de sono, termina por matar o bebê que chora); “Angústia” (um condutor de carruagens que não tem a quem falar sobre a morte do filho e termina desabafando com o cavalo); “A mulher do farmacêutico” (uma mulher infeliz no casamento que recebe a visita de jovens oficiais que flertam com ela, dando-lhe uma breve visão do que poderia ser uma vida diferente antes que ela volte à sua rotina infeliz); “Um homem conhecido” (uma jovem, que vive dependendo de seus vários amantes ocasionais e admiradores nos salões de bailes, de repente se vê em dificuldades financeiras e descobre que os “homens conhecidos”, à luz do dia, não são tão generosos quanto nos salões). Não diria que tais contos fossem necessariamente muito mais difíceis de adaptar do que o conto que foi finalmente escolhido (afinal este também tinha lá seus problemas); mas parecia que todos esses contos, quando imaginados na forma de um filme, tornavam-se mais fracos ou menos impactantes do que a história original, talvez porque a “fábula” ou trama de cada um deles seja o que há de mais facilmente adaptável ao cinema, mas esta está longe de ser o elemento principal destas narrativas. Por

exemplo, quase ao final de “Um homem conhecido”, lemos este belíssimo trecho:

Ao sair à rua, ela sentia uma vergonha ainda maior do que antes, mas agora já não era vergonha da sua pobreza. Ela já não sentia que estava sem casquinho moderno e chapéu alto. Ela andava pela rua, cuspiu sangue, e cada cusparada vermelha lhe falava da sua vida, vida ruim, vida difícil, penosa, daqueles insultos que ela suportara e que ainda iria suportar amanhã, daqui a uma semana, daqui a um ano — até a morte... (TCHEKOV, 2005, p.255)

Embora a cena evoque certamente várias idéias de representação visual (os cuspes de sangue são particularmente fortes), a descrição do estado mental da personagem — que por sinal está presente ao longo de todo o conto — é mais difícil de representar exclusivamente através de imagens. Por esses motivos acredito que seja verdade que haja contos mais difíceis de adaptar do que outros. (Ocorre-me agora, entretanto, que talvez haja também uma razão psicológica para não ter escolhido alguns dos contos acima mencionados: sendo estes muito famosos e estando mesmo, ao menos na minha opinião, entre os mais belos ou poéticos do autor russo, me parecia difícil conseguir obter o mesmo efeito que eles causam no leitor com uma produção em vídeo muito modesta, e talvez isso tenha também ajudado na decisão por um conto “menor” ou menos conhecido de Tchekov, do seu período marcadamente mais cômico e inconseqüente. Toda obra maior tem o seu “peso”, não se pode dizer que adaptar obras de renome como as peças de Shakespeare, *A Odisseia* de Homero ou o *Ulysses* de Joyce seja a mesma coisa que adaptar um *thriller* policial qualquer; por isso certos diretores, como foi o caso de Hitchcock, preferem adaptar obras menores ou menos conhecidas que os liberam da “responsabilidade” de ser fiel ou alçar-se ao talento e fama do original literário, seja esta necessidade apenas psicológica ou exigida por críticos e espectadores. Então também nesse sentido pode-se dizer que há obras mais “fáceis” de adaptar do que outras.)

Outra inquietação que surgiu ao longo de nossa pesquisa refere-se à possibilidade de haver alguma diferença entre a adaptação de contos e a de romances às telas do cinema. Certamente uma das diferenças situa-se na duração, e outra na estrutura, em geral mais fragmentária e dispersa nos romances, ao menos quando comparada à dos contos. Embora o problema da duração exista, e muitos filmes tenham tido que mutilar os

originais literários para fazê-los caber em um formato mais aceitável para o espectador (já que muitos romances não entrariam na duração tradicional dos filmes de ao redor de duas horas), trata-se de uma limitação de caráter essencialmente comercial, não técnica. Afinal, se pudéssemos fazer filmes de dez horas de duração, o problema estaria resolvido. Aliás, podemos dizer que com a televisão o problema tornou-se menos relevante, pois romances extensos, como por exemplo *Anna Karenina*, de Tolstói, foram adaptados com sucesso à forma de minisséries.

Já a questão da estrutura é algo mais complexa. Os contos têm em geral poucos personagens e eventos, e isso coincide com a narrativa do cinema comercial convencional, ao menos da forma como é entendida por autores como Syd Field, que insistem que todo filme deve ter um protagonista bem-definido e uma ação clara com começo, meio e fim e crescimento constante de tensão até o clímax final. Já os romances não costumam ter a mesma concisão estrutural das narrativas breves, e portanto a tensão tende a ser diluída, a ação quebrada em vários eventos menores, e é possível a presença intercalada de vários personagens e tramas paralelas. Um filme pode também seguir essa estrutura complexa e multifacetada — como filmes no estilo de *Magnólia* (Magnolia, 1999), *Short Cuts, cenas da vida* (*Short Cuts*, 1993) ou *Hanna e suas irmãs* (*Hannah and Her Sisters*, 1986) claramente demonstram — mas não é a regra do chamado cinema comercial.

Finalmente, caberia perguntar o que é que muda e o que é que permanece quando a narrativa ficcional de um conto é transposta ao cinema, ou seja, se há efetivamente uma “essência” que se mantém e, não sendo factível uma transmissão completa da narrativa literária a outro meio, se seria possível ao menos fazer uma lista dos elementos que podem ser transferidos sem perdas da literatura para o cinema. Quanto a isso, podemos dizer que de modo geral a trama pode ser mantida, os personagens podem ser mantidos, mesmo o sentido geral do texto e o tom narrativo (cômico, irônico, sombrio, melancólico) podem ser de alguma forma mantidos e transpostos de forma relativamente bem-sucedida. O que é mais difícil ou talvez impossível de transpor é o estilo e o ponto de vista do narrador, mesmo usando-se a voz em *off* com trechos da narrativa literária. Para adicionar mais um exemplo aos já citados, o filme *Plata Quemada* (2000), do argentino Marcelo Piñeyro, utiliza vários trechos em *off* do romance homônimo de Ricardo Piglia,

no qual um narrador em terceira pessoa descreve as características psicológicas dos personagens. No entanto, ali no filme esse narrador é apenas um elemento a mais, ao qual se adicionam a representação dos atores, a fotografia, a decupagem; o sentido é construído pela soma de todos estes elementos e, portanto, seu resultado é perceptualmente diferente daquele que ocorre no livro, no qual o narrador é a nossa única fonte de informação. Da mesma forma, embora tenhamos dito que a trama possa ser mantida ou transplantada de um material literário para um filme, devemos convir que cinema e literatura, como observamos, tratam o tempo e o espaço de forma radicalmente diferente e, portanto, uma mesma trama pode ser interpretada ou percebida de modos diversos em um livro e em um filme, mesmo que não seja modificada em seus pontos essenciais.

Mas isso, no entanto, não deve ser visto necessariamente como algo negativo. Usamos anteriormente a palavra “perdas”, mas talvez tivesse sido mais exato referirmo-nos apenas a “modificações”. Parafraseando Lavoisier, “nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”²⁶, e assim bons diretores poderão sempre utilizar material literário como fonte de origem para excelentes filmes, independentemente de suas semelhanças ou diferenças com a obra literária original.

Em outras palavras, o processo de adaptação ou transposição implica quase sempre em uma modificação de vários elementos da narrativa e mesmo da estrutura, e, embora possamos dizer que exista uma “história” e um “discurso”, ou seja, uma narrativa básica e diversos meios de narrá-la, e possamos mesmo admitir que exista uma estrutura argumental básica que se mantém de um meio a outro e permite que identifiquemos uma adaptação cinematográfica como a mesma história narrada pelo livro, também é verdade que essa “história” é raramente o elemento mais importante. Além disso, a diferença das linguagens escrita e audiovisual não permite a existência de equivalentes diretos entre os símbolos da literatura e aqueles do cinema, de modo que é mais útil concentrar-se nos elementos exclusivamente cinematográficos para recriar a história do que procurar eternamente parafraseá-la com tentativas de mimetização da palavra escrita. Como afirmamos, isso não precisa ser visto como algo ruim, pois permite que um bom diretor

²⁶ Da lei de conservação da matéria de Lavoisier: “Na Natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.”

crie obras certamente originais e únicas, ainda que sejam baseadas em romances ou contos já muito conhecidos. Em resumo, uma dada forma de arte não pode jamais imitar ou traduzir perfeitamente outra, havendo sempre certas “falhas” ou diferenças — certos espaços que uma determinada forma artística (no caso, a literatura) deixa vagos para que a outra (o cinema) crie a partir delas o seu próprio universo.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Woody. BJÖRKMAN, Stig (Ed.) *Woody Allen on Woody Allen. In conversation with Stig Bjorkman*. London: Faber and Faber, 1993.

ANDERSON-IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.

ANGELIDES, Sofia. *A. P. Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

ARDITO, Alessandra. “Due fantasie realizzatrici con la stessa vocazione: il racconto”. In: CAMERINO, Vincenzo (Ed.). *Cinema e Letteratura*. Manduria: Barbieri, 2002.

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.

ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Buenos Aires: Infinito, 1970.

ARTHUR, Paul. “Divided Loyalties: Narration and Visual Style in Scorsese’s *The Age of Innocence*.” *FOCUS*, 1994. Disponível online em <http://www.criterionco.com/asp/in_focus_essay.asp?id=14&eid=358>. Acesso em 20 jan. 2006.

ATTOLINI, Vito. “Cinema: narrativa e scrittura filmica”. In: CAMERINO, Vincenzo (Ed.) *Cinema e Letteratura*. Manduria: Barbieri Editore, 2002.

BAILEY, Peter J. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2001.

BARBERA, Alberto; MOSCA, Umberto. *François Truffaut*. Milão: Il Castoro, 2002.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos; seguidos de, O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

BARTLETT, Neil. "Introduction". In: MAUGHAM, Robin. *The Servant*. London: Prion Books, 2000.

BARTLETT, Rosamund. "Tchaikovsky, Chekhov and the Russian Elegy". In: KEARNEY, Leslie. (Ed.). *Tchaikovsky and his World*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

_____. "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: BARTHES, Roland; BREMOND, Claude; ECO, Umberto et al. *Análise estrutural da narrativa*. Seleção de ensaios da Revista "Communications." Vozes: Petrópolis, 1971.

BAZIN, André. *Che cosa è il cinema?* Milano: Garzanti, 1999.

_____. *Jean Renoir*. Paris: Ed. Champ Libre, 1971.

BENOIT, Raymond. "Poe's 'The Fall of the House of Usher'." *The Explicator*, 58 no.2, Winter 2000, p.79-81.

BERGMAN, Ingmar. *Images: My Life in Film*. New York: Arcade Publishing, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BLOOM, Allan. *O declínio da cultura ocidental*. São Paulo: Best Seller, 1989.

BLOOM, Harold. *How to Read and Why*. New York: Scribner, 2000.

_____. *The Western Canon: the Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1957.

BONSAVER, Guido. "Late Fellini: a clown with wrinkles." *Sight & Sound*, v.14 no. 8, Agosto 2004. p.23-24.

BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein: Teoría y Práctica*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

_____. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press, 1985.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral. Conferencias*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

_____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1958.

_____. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1964.

BRESCHAND, Jean. *Le Documentaire: l'autre face du cinema*. Paris: Cahiers du Cinema, 2002.

BROWN, Garreth. "The steadicam and *The Shining*." *American Cinematographer*, vol.

61 issue 8, Agosto 1980.

BUCCHERI, Vincenzo. *Il Film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*. Roma: Carocci, 2003.

BURKE, Frank. *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*. New York: Macmillan / Twayne, 1996.

CALAHAN, Dan. "Great Directors: Joseph Losey". *Senses of cinema*, fevereiro 2003. Disponível online em <<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/losey.html>>. Acesso em 25 jun. 2004.

CALVINO, Italo. "Autobiografia de um espectador." In: FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *The Literature Machine*. London: Vintage, 1997.

_____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMERINO, Vincenzo (Ed.). *Cinema e Letteratura*. Manduria: Barbieri Editore, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1995.

CANTET, Laurent. *Lecciones de Cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona: Paidós, 2003.

CARDWELL, Sarah. "Present(ing) Tense: Temporality and Tense in Comparative Theories of Literature-Film Adaptation", *Scope* 1:2, julho 2000. Disponível online em

<<http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/presenting-tense.htm>>. Acesso em 14 mar. 2004.

CAREY, Patrick W. “The Esoteric Origins of the American Renaissance.” *Journal of Church and State*, 44 no3, Summer 2002, p.585-6.

CARRIÈRE, Jean Claude. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós, 1997.

CASTRONUOVO, Estela; PAZ, Marta Lena (Ed.). *Imágenes del Nuevo Siglo? Teatro – Cine – Narrativa*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filosofía y Letras), 2003.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.

_____. “Story and Narrative.” In: *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

_____. “What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice Versa)”. In: Mitchell, W.J.T. (Ed.) *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

CHION, Michel. *Como se escribe un guión*. Madrid: Cátedra, 1997.

COMPANY, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra, 1987.

COMPARATO, DOC. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CONRAD, Joseph. “Preface to *The Nigger of the Narcissus*”. Disponível online em <<http://www.brocku.ca/english/courses/2F55/narcis.html>>. Acesso em 2 out. 2004.

COOPER, Pat. DANCYGER, Ken. *Writing the Short Film*. London: Focal Press, 1994.

CORTÁZAR, Julio. PREGO, Omar (Ed.). *Julio Cortázar (la fascinación de las palabras)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1990.

CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Debate, 1997.

_____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DAMBSKA, Izydora. “El problema de los sueños en la filosofía de los antiguos griegos”. *Revista de Humanidades*, Numero 6, Maio 1963, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, Argentina.

DAVIES, Terence; HORNE, Philip. “Pecadilloes for Afters: Interview with Terence Davies by Philip Horne”. *Sight & Sound*, October 2000.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985

_____. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DE VINCENTI, Giorgio. *Jean Renoir, la vita, i film*. Milão: Marsilio, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *A misteriosa chama da Rainha Loana*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Meridian Books, 1958.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *The Short Fiction Scenario*. London: Methuen, 1988.

FAULKNER, William. “Una experiencia en Hollywood”. In: GEDULD, Harry M. (Ed.) *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.

FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Trad. Mônica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. “Chatting about other things: Interview with Federico Fellini, by Toni Maraini.” *Bright Lights Journal*, Issue 26, novembro 1999. Disponível online em <<http://www.brightlightsfilm.com/26/fellini1.html>>. Acesso em 25 jan. 2005.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. *Exercícios do roteirista*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

FRISCH, Max. *William Faulkner: su influencia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Corregidor, 1993.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *A Obra de arte*. São Paulo: Lettera Mundi, 2001.

GIANETTI, Louis. *Understanding Movies*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.

GLASSHEIM, Eliot. "A Dogged Interpretation of 'Never Bet the Devil Your Head'." *Poe Newsletter*, Vol. II, No. 3, October 1969, p. 44-45.

GODARD, Jean-Luc. "Godard entrevistado por Jean Collet". *Télerama*, 16 Agosto 1964.

GOTTLIEB, Sidney. *Hitchcock por Hitchcock*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GRATZ, David. "I am safe: Perversity, Poe's primal impulse as illustrated in 'The Black Cat,' 'The Imp of the Perverse,' and 'Never Bet the Devil Your Head'." *The Poe Decoder* 2001. Disponível online em < <http://www.poedecoder.com/essays/safe/>>. Acesso em 25 mai. 2005.

GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. London: The Folio Society, 2000.

GRAZZINI, Giovanni. "Toby Dammit". (Corriere della Sera, 18 de Maio, 1968). *Revista del Cinematografo*: Banca Dati del Cinema Mondiale, novembro 1999. Disponível online em <http://www.cinematografo.it/bdcm/bancadati_scheda.asp?scha=20840>. Acesso em 13 jan. 2005.

GUÉGAN, Gérard; GUÉGAN, Stéphane; JEANCOLAS, Jean-Pierre et al. *L'ABCdaire du Cinéma Français*. Paris: Flammarion, 1995.

HAMES, Peter. "Bringing up Baby". *Sight & Sound* v.11, nr.10. Outubro 2001, p.26-28.

HENDERSON, Brian. "Tense, Mood, and Voice in Film," *Film Quarterly*, 36 (3), (Summer), 1983, p.4-17.

INCROCCI, Agenore [AGE]. *Scriviamo un film*. Milão: Net, 2004.

JOHNSTON, Ian. "Partie de campagne (A Day in the Country)". *The Film Journal*,

2002. Disponível online em <<http://www.thefilmjournal.com/issue7/partie2.html>>. Acesso em 25 ago. 2005.

JOYCE, James. *Dubliners*. London: Penguin, 1996.

KAEL, Pauline. *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KAKUTANI, Michiko. *O poeta ao piano: perfis de escritores, cineastas, dramaturgos e artistas em ação*. Rio de Janeiro: LTC e Casa-Maria, 1988.

KEATS, John. *Lamia, Isabella, The Eve of Saint Agnes and Other Poems*. London: Penguin Books, 1998.

KREIMAN, Gabriel; KOCH, Christof; FRIED, Itzhak. "Imagery Neurons in the Human Brain". *Nature*, 408, no. 6810, 16 Nov. 2000, p. 357-361.

LAFFITTE, Sofia. *Tchekhov par lui même*. Paris: Seuil, 1957.

LEAHY, James. "Great Directors: Jean Renoir". *Senses of Cinema*, 2003. Disponível online em <<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/renoir.html>>. Acesso em 12 abril 2004.

_____. "Losey revisited". *Senses of Cinema*, 2002. Disponível online em <http://www.sensesofcinema.com/contents/02/21/losey_revisited.html>. Acesso em 11 fev. 2005.

LEO, Tiberia. "Il Servo di Joseph Losey e Harold Pinter: poeticamente verso il declino". In: CAMERINO, Vincenzo (Ed.). *Cinema e Letteratura*. Manduria: Barbieri, 2002.

LIM, So Ra. *Da imagem à palavra: medo e ousadia em Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo*. Orient.: OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. Tese (Doutorado) -

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2005.

LORD, Peter. SIBLEY, Brian. *Cracking Animation*. London: Thames and Hudson, 1998.

LORETO, Mari Lúcie da Silva. *Poéticas de meios fluidos: o apagamento de fronteiras nas artes visuais e literatura contemporâneas*. Orient.: CARVALHAL, Tania Franco. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2004.

LUKACS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MALCOLM, Janet. TCHEKOV, Anton. *Lendo Tchekov. Uma viagem à vida do escritor, mais 37 contos traduzidos do russo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MAMET, David. *I tre usi del coltello. Saggi e lezioni sul cinema*. Roma: Minimum Fax, 2002.

MANCUSO, Gigi. *Il compositore di laudi: appunti su Anton Cechov*. Palermo: Nuova Ipsa Editore, 1998.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MATTHEWS, Brander. “La filosofía del cuento”. In: LINARES, L. B. PACHECO, C. (Org.) *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas: Monte Ávila, 1993.

MAUGHAM, Robin. *The Servant*. London: Prion Books, 2000.

“Maugham, Robin.” *Encyclopædia Britannica*. 2006. Encyclopædia Britannica Premium Service. Disponível online em <<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9051479>>.

Acesso em 10 mar. 2006.

MAUPASSANT, Guy de. *Boule de Suif et autres contes*. Paris: Garamond, 1949.

_____. *Contos*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1955.

_____. "A Country Excursion". In: *Original Short Stories, vol. 12*. Tradução de Albert M.C. Master, A.E. Henderson, Mme. Quesada. *Gutenberg Project*. Disponível online em <<http://www.gutenberg.org/etext/3088>>. Acesso em 10 jun. 2004.

METZ, Christian. *Cinema e psicanalisi*. Venezia: Marsilio Editori, 2002.

_____. *A significação no cinema*. Trad. Jean Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOORE, Kevin. "Fellini's *Casanova* or the Fate of Formalism (Neo-Realism and the Culture Contract)". *Literature/Film Quarterly*, v.27 no2, 1999. p. 125-141.

MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid: Porrúa Toranzas, 1985.

MORAVIA, Alberto. *Il Disprezzo*. Milano: Bompiani, 2000.

NAVACELLE, Thierry de. *Woody Allen on Location*. London: Sidgwick e Jackson, 1987.

NABOKOV, Vladimir Vladimirovitch. *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B, 1987.

_____. *Lolita*. New York: Vintage, 1989.

_____. *Lolita: A Screenplay*. New York: Vintage, 1997.

NOAKE, Roger. *Animation: a Guide to Animated Film Techniques*. London: Macdonald Orbis, 1988.

NORMAN, Barry. *100 Best Films of the Century*. London: Orion Books, 1999.

O'CONNOR, Flannery. "The Fiction Writer and his Country". Disponível online em <<http://uvscnet.com/home/THORNTDE/uvsc/flannery.html>>. Acesso em 25 mar. 2005.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. "O cinema e outras artes de Harold Pinter". In: *Contracampo: revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação*. Niterói Vol. 10/11 (1. e 2. sem. 2004), p. 57-72.

_____. *Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade*. Orient.: CARVALHAL, Tania Franco. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 1996.

OMAR, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". *Revista de Cultura Vozes*, volume LXXII, n.6, agosto 1978, p.5-18.

ORWELL, George. *Essays*. London: Penguin, 2000.

OUBIÑA, David. AGUILAR, Gonzalo Moisés. *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Nuevo Extremo, 1993.

PALMER, James. RILEY, Michael. *The Films of Joseph Losey*. New York: Cambridge University Press, 1993.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Apresentação”. In: TODOROV, Tzvetan. *Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PERRY, Dennis R. “Imps of the Perverse: Discovering the Poe/Hitchcock Connection.” *Literature/Film Quarterly* v.24 no. 4, 1996, p.393-9.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio / 2-3. Odes de Ricardo Reis. Para além do outro Oceano de C(oelho) Pacheco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

PINTER, Harold. *Conversations with Pinter, with Mel Gussow*. New York: Limelight Editions, 1994.

_____. *Five Screenplays*. London: Methuen, 1971.

_____. “Harold Pinter speaking as part of the Orange Word Screenwriters Season at the British Library.” (Transcrição por escrito de debate). *Orange Word Screenwriters Seasons*. Disponível online em <<http://www.hayfestival.com/2004/archive/orange2004/transcripts/pinterTranscript.htm>>. Acesso em 19 ago 2004.

PIZZELLO, Stephen. “The Servant”. *American Cinematographer*. v.83, nr. 3. Março 2002. p.18-22

POE, Edgar Allan. “A primeira teoria do conto”. Em: *Letras de Hoje*. Nr. 18, dez. 1974, p. 14-16, Porto Alegre: Edipucrs, 1974.

_____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

POLTI, Georges. *The 36 Dramatic Situations*. London Script Consultancy. Disponível online em <<http://www.londonscriptconsultancy.com>>. Acesso em 10 mar. 2006.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.

RAPHAEL, Frederic. *Eyes Wide Open: a Memoir of Stanley Kubrick*. New York: Ballantine Books, 1999.

RAYNS, Tony. "The Pit, the Pendulum and Hope". *Monthly Film Bulletin*, no.658, November 1988, pp.346-347.

RENOIR, Jean. *Ma Vie et mes films*. Paris: Flammarion, 1974.

RIMBAUD, Arthur. "Voyelles". *Arthur Rimbaud, Sillages*. Disponível online em <http://www.azurs.net/arthur-rimbaud/rimbaud_textes_62.htm>. Acesso em 1 mar. 2006.

ROSENTHAL, Alan. *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.

SAGAN, Carl. *Cosmos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

SHANAHAN, Antonia. "Great Directors: Federico Fellini." *Senses of Cinema*, 2002. Disponível online em <<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/fellini.html>>. Acesso em 13 jan. 2005.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. HUNTER, G.K. (Ed.). London: Penguin, 1995.

SIBRA, Sylvie. "Une lumière qui se donne a voir, une lumière qui se donne a écouter." *UTM*, France, Outono 2004. Disponível online em <<http://www.federico-fellini.net/articles/article2.htm>>. Acesso em 13 fev. 2005.

SONTAG, Susan. *Godard*. In: *New Yorker Films*, 1967, March 2004. Disponível online em <http://www.mip.berkeley.edu/cgi-bin/cine_show_page.pl/cine_img?/www_imgs.23/11121.pl.gif?750?11121?Godard?Sontag%2C+Susan?New+Yorker+Films>. Acesso em

12 nov. 2005.

_____. *On Photography*. New York: Anchor Books, 1990.

SOUTO, Andréa do Roccio. *Poética do fragmentário: a escritura-processo em Fernando Pessoa / Bernardo Soares e em Woody Allen*. Orient.: OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2005.

SOUZA, Antônio Cândido de Mello e. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

STONE, Alan. "Selling (Out) Nabokov". *The Boston Review*, nov. 1998. Disponível online em <<http://www.bostonreview.net/BR23.5/stone.html>>. Acesso em 15 jan. 2004.

SVANKMAJER, Jan. "Jan Svankmajer in conversation with Vratislav Effenberger." *Illuminations* 1998. Disponível online em <<http://www.illumin.co.uk/svank/films/usher/usher.html>>. Acesso em 18 mar. 2004.

_____. "The Morphology of Fear" (1980). *Illuminations* 1998. Disponível online em <<http://www.illumin.co.uk/svank/script/texts/morfear.html>>. Acesso em 18 mar. 2004.

_____. "Questions to Jan Svankmajer: Petr Král in conversation with Jan Svankmajer" *Illuminations* 1998. Disponível online em <<http://www.illumin.co.uk/svank/biog/inter/kral.html>>. Acesso em 24 mar. 2004.

_____. *To Renounce the Leading Role* (1990). *Illuminations* 1998. Disponível online em <<http://www.illumin.co.uk/svank/script/texts/leadrole.html>>. Acesso em 27 mar. 2004.

SVEVO, Italo. *La coscienza di Zeno*. Barcellona: Bibliotex, 2002.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TCHEKOV, Anton Pavlovich. “Anton Chekhov on writing”. Nebraska Center for Writers. Disponível online em <<http://mockingbird.creighton.edu/NCW/chekwrit.htm>>. Acesso em 1 ago. 2004.

_____. *La cerilla sueca*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

_____. *Estranha confissão*. São Paulo: Planeta, 2005.

_____. *As três irmãs; O jardim das cerejeiras*. 4. ed. São Paulo: Veredas, 2003.

_____. *201 Stories by Anton Chekhov*. James Rusk (Ed.). Trad. Constance Garnett. *Ibiblio* 2000. Disponível online em <<http://www.ibiblio.org/elritch/ac/jr/index.htm>>. Acesso em 12 jun. 2004.

_____. *The Unknown Chekhov. Stories and Other Writings hitherto Untranslated*. Trad. Avrahm Yarmolinsky. New York: Farrar Straus & Giroux, 1954.

TIMMERMAN, John H. “House of Mirrors: Edgar Allan Poe's ‘The Fall of the House of Usher’ ”. *Papers on Language & Literature*, 39 no3, Summer 2003, p.227-244.

TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária.” Em: Barthes, Roland; Bremond, Claude; Eco, Umberto et al. *Análise estrutural da narrativa*. Seleção de ensaios da Revista “Communications.” Vozes: Petrópolis, 1971.

_____. *Estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Poética*. Lisboa: Teorema, 1986.

_____. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Paris: Seuil, 1965.

TRUFFAUT, François. “Jean Renoir”. In: RENOIR, Jean. *Ma Vie et mes films*. Paris: Flammarion, 1974.

VALE, Eugene. *Técnicas del guión para cine y televisión*. México, D.F: Gedisa, 1989.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Jean Marie Mathias Philippe Auguste. “The torture by hope.” *Gaslight*. Disponível online em <<http://gaslight.mtroyal.ab.ca/tortshil.htm>>. Acesso em 15 jan. 2005.

VISCONTI, Lucchino. “*Quando Renoir mi passò il ‘postino’*”. Entrevista por Jacques Doniol-Valcroze e Jean Domarchi. *Cinema Nuovo*, ano 45, nr. 2 (360), 1996, p. 48-52.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor. Estruturas míticas para contadores de histórias*. Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.

VOGEL, Edward K.; MC COLLOUGH, Andrew W.; MACHIZAWA, Maro G. “*Neural measures reveal individual differences in controlling access to working memory.*” *Nature*, 438, 24 Nov. 2005, p.500-503.

WILDER, Billy. DIAMOND, I.A.L. “*Some Like it Hot*”: *Billy Wilder and I.A.L. Diamond*. (Entrevista). *American Film Institute*, dez. 1986. Disponível online em <<http://www.fathom.com/feature/122029/index.html>>. Acesso em 15 mar. 2006.

WOLF, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós: Buenos Aires, 2001.

WOOLF, Virginia. “El cine y la realidad”. In: GEDULD, Harry M. (Ed.) *Los escritores*

frente al cine. Madrid: Fundamentos, 1981.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”.
In: Camargo, Luiz (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. Ed. Senac, São Paulo 2003.

ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

FILMES CITADOS

2001, UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. EUA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968, DVD, 141 min. Título original: *(2001: A Space Odyssey)*.

8 e 1/2. Federico Fellini (rot./dir.). Itália, Cineriz, 1963, DVD, 138 min. Título original: *8 1/2*.

ABISMO DE UM SONHO. Federico Fellini (rot./dir.). Itália, PDC Film, 1952, DVD, 97 min. Título original: *Lo Sceicco Bianco*.

ACIDENTE ESTRANHO. Joseph Losey (dir.). Inglaterra, Royal Avenue Chelsea, 1967, VHS, 105 min. Título original: *Accident*.

ADAPTAÇÃO. Spike Jonze (dir.). EUA, Warner, 2001, DVD, 98 min. Título original: *Adaptation*.

ALFIE, COMO CONQUISTAR AS MULHERES. Lewis Gilbert (dir.). Inglaterra, Shelldrake, 1966, VHS, 114 min. Título original: *Alfie*.

ALICE. Jan Svankmajer (rot./dir.). Tchecoslováquia/Inglaterra, Condor/Channel Four, 1988, DVD, 86 min. Título original: *Neco z Alenky*.

ALPHAVILLE. Jean-Luc Godard (rot./dir.). França, Athos Film, 1965, VHS, 99 min. Título original: *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*.

ANDREI RUBLEV. Andrei Tarkovsky (rot./dir.) URSS, Mosfilm, 1969, DVD, 186 min.
Título original: *Andrey Rublyov*.

ANO PASSADO EM MARIENBAD, O. Alain Resnais (dir.). França/Itália, Argos Film-Cineriz, 1961, VHS, 94 min. Título original: *L'Année dernière à Marienbad*.

AURORA. F.W. Murnau (dir.). EUA, Fox, 1927, DVD, 95 min. Título original: *Sunrise: a song of two humans*.

BANDE À PARTE. Jean-Luc Godard (rot./dir.). França, Anouchka Films-Orsay Films, 1964, DVD, 90 min. Título original: *Bande à parte*.

BARRY LYNDON. Stanley Kubrick (rot./dir.). EUA, MGM, 1973, DVD, 150 min.
Título original: *Barry Lyndon*.

BELA E A FERA, A. Jean Cocteau (rot./dir.). França, DisCina, 1946, DVD, 96 min.
Título original: *La Belle et la bête*.

BENJI. Joe Camp (dir.). EUA, Mullberry Square, 1974, VHS, 86 min. Título original: *Benji*.

BLOW-UP, DEPOIS DAQUELE BEIJO. Michelangelo Antonioni (rot./dir.), Bridge Films, Inglaterra/Itália, 1966, VHS, 111 min. Título original: *Blow-up*.

BONS COMPANHEIROS, OS. Martin Scorsese (rot./dir.). EUA, Warner, 1990, DVD, 139 min. Título original: *Goodfellas*.

BOUDU SALVO DAS ÁGUAS. Jean Renoir (rot./dir.). França, CCF-Productions Michel Simon, 1932, filme, 81 min. Título original: *Boudu Sauvé des Eaux*.

CAN-CAN FRANCÊS. Jean Renoir (rot./dir.). França/Itália, Franco London Films-Jolly Film, 1955, filme, 102 min. Título original: *French Can-can*.

CASANOVA DE FELLINI. Federico Fellini (rot./dir.). Itália/EUA, Fast Films/PEA, 1976, filme, 166 min. Título original: *Il Casanova di Federico Fellini*.

CIDADÃO KANE. Orson Welles (rot./dir.) EUA, RKO/Mercury, 1941, DVD, 119 min. Título original: *Citizen Kane*.

COMIDA. Jan Svankmajer (rot./dir.). Tchecoslováquia, Kratky Film Praha, 1992, DVD, 14 min. Título original: *Jídlo*.

CONTOS DE CANTERBURY. 1972. Pier Paolo Pasolini (rot./dir.). França/Itália, PEA/Les Productions Artistes Associées, 1972. VHS, 112 min. Título original: *I racconti di Canterbury*.

CORPO QUE CAI, UM. Alfred Hitchcock (dir.). EUA, Paramount Pictures, 1958, VHS, 128 min. Título original: *Vertigo*.

CREPÚSCULO DOS DEUSES, O. Billy Wilder (dir./rot.). EUA, Paramount Pictures, 1950, DVD, 119 min. Título original: *Sunset Boulevard*.

CRIADO, O. Joseph Losey (dir.). Inglaterra, Springbok films, 1963, DVD, 111 min. Título original: *The Servant*.

CRIME DO SR. LANGE, O. Jean Renoir (dir.). França, Oberon, 1935, filme, 80 min. Título original: *Le Crime de M. Lange*.

DAMA DO CACHORRINHO, A. Iosif Kheifits (dir.). URSS, Lenfilm Studios, 1960, filme, 83 min. Título original: *Dama s sobachkoy*.

DAMA DO LAGO, A. Robert Montgomery (dir.). EUA, MGM, 1947, VHS, 105 min.
Título original: *Lady in the Lake*.

DE OLHOS BEM FECHADOS. Stanley Kubrick (dir.). EUA, Warner, 1999, DVD, 159 min.
Título original: *Eyes Wide Shut*.

DECAMERON, O. Pier Paolo Pasolini (rot./dir.). Itália/França/Alemanha, Artemis/PEA/Les Productions Artistes Associées, 1971, DVD, 112 min. Título original: *Il Decameron*.

DESCONSTRUINDO HARRY. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Sweetland, 1997, DVD, 96 min. Título original: *Deconstructing Harry*.

DESPREZO, O. Jean-Luc Godard (rot./dir.). França/Itália, Champion, 1963, DVD, 99 min. Título original: *Le Mépris*.

DIÁRIOS DE LEONARDO. Jan Svankmajer (rot./dir.). Tchecoslováquia, Studio Trnka/Corona, 1972, VHS, 14 min. Título original: *Leonarduv denik*.

DIMENSÕES DO DIÁLOGO. Jan Svankmajer (rot./dir.). Tchecoslováquia, Kratky Film Praha, 1982, DVD, 12 min. Título original: *Moznosti dialogu*.

ENCOURAÇADO POTENKIM, O. Sergei Eisenstein (rot./dir.). URSS, Goskino, 1925, VHS, 75 min. Título original: *Bronenosets Potenkim*.

ERA DA INOCÊNCIA, A. Martin Scorsese (rot./dir.). EUA, Columbia Pictures, 1993, DVD, 139 min. Título original: *The Age of Innocence*.

ESPELHO, O. Andrei Tarkovsky (rot./dir.). URSS, Mosfilm, 1975. DVD, 108 min.
Título original: *Zerkalo*.

ESTRADA DA VIDA, A. Federico Fellini. Itália, Ponti-Dino de Laurentiis Cinematografica, 1954, filme, 104 min. Título original: *La Strada*.

ET CETERA. Jan Svankmajer (rot./dir.) Tchecoslováquia, Kratky Film Praha, 1966. VHS, 8 min. Título original: *Et Cetera*.

EVA. Joseph Losey (dir.) França/Itália, Interopa/Paris Film, 1958. DVD, 115 min. Título original: *Eve*.

FANNY E ALEXANDER. Ingmar Bergman (rot./dir.) Suécia, Personafilm, 1982, DVD, 188 min. Título original: *Fanny och Alexander*.

FAUST. Jan Svankmajer (rot./dir.). República Tcheca/Inglaterra, Athanor/BBC, 1994. VHS, 97 min. Título original: *Faust*.

FAUSTO. F.W. Murnau (dir.). Alemanha, UFA, 1926, VHS, 116 min. Título original: *Faust*.

FELLINI SATYRICON. Federico Fellini (rot./dir.) Itália/França, Les Productions Artistes Associés-Produzioni Europee Associati, 1969, DVD, 129 min. Título original: *Fellini Satyricon*.

FESTIM DIABÓLICO. Alfred Hitchcock (dir.). EUA, Warner, 1948, VHS, 80 min. Título original: *Rope*.

FLOR DO MEU SEGREDO, A. Pedro Almodóvar (rotd./dir.) Espanha/França, El Deseo, 1995, DVD, 103 min. Título original: *La flor de mi secreto*.

GABINETE DO DR. CALIGARI, O. Robert Wiene (dir.) Alemanha, Decla-Bioscop, 1920, VHS, 71 min. Título original: *Das Cabinet des Dr Caligari*.

GRANDE ILUSÃO, A. Jean Renoir (rot./dir.). França, R.A.C., 1937, DVD, 114 min.
Título original: *La Grande illusion*.

HANNAH E SUAS IRMÃS. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion Pictures, 1986, VHS,
103 min. Título original: *Hannah and Her Sisters*.

HISTORIA NATURAE. Jan Svankmajer (rot./dir.) Tchecoslováquia, Kratky Film Praha,
1967, VHS, 9 min. Título original: *Historia Naturae*.

HOMEM QUE NÃO ESTAVA LÁ, O. Joel Coen (dir.). EUA, Good Machine, 2001,
DVD, 116 min. Título original: *The Man Who Wasn't There*.

HORAS, AS. Stephen Daldry (dir.). EUA, Miramax, 2002, filme, 114 min. Título
original: *The Hours*.

ILUMINADO, O. Stanley Kubrick (rot./dir.). EUA, Warner, 1980, DVD, 146 min. Título
original: *The Shining*.

KIND HEARTS AND CORONETS. Robert Hamer (dir.). Inglaterra, Ealing Studios,
1949, VHS, 106 min. Título original: *Kind Hearts and Coronets*.

LA DOLCE VITA. Federico Fellini (rot./dir.). Itália/França, Gray-Film / Riama Film /
Pathé, 1960, DVD, 177 min. Título original: *La Dolce Vita*.

LADRÕES DE BICICLETA. Vittorio De Sica (dir.). Itália, 1948, Produzioni De Sica,
VHS, 93 min. Título original: *Ladri di biciclette*.

LARANJA MECÂNICA. Stanley Kubrick (rot./dir.). EUA, MGM, 1973, DVD, 110 min.
Título original: *A clockwork orange*.

LAVOURA ARCAICA. Luiz Fernando Carvalho (dir.) Brasil, Videofilmes, 2001, DVD, 163 min.

LEOPARDO, O. Luchino Visconti (rot./dir.). Itália/França, Titanus/Pathé, 1963, DVD, 205 min. Título original: *Il Gattopardo*.

LIBERDADE É AZUL, A. Krzysztof Kieslowski (rot./dir.). França/Polônia, Eurimages/MK2/CAB/Zespol, DVD, 100 min, 1993. Título original: *Trois couleurs: Bleu*.

LOLITA. Adrian Lyne (dir.). EUA, Guild/Pathé, 1997, DVD, 137 min. Título original: *Lolita*.

LOLITA. Stanley Kubrick (dir.). EUA, MGM, 1962, DVD, 152 min. Título original: *Lolita*.

MADAME BOVARY. Vincente Minelli (dir.) EUA, MGM, 1949, VHS, 130 min. Título original: *Madame Bovary*.

MAGNÓLIA. Paul Thomas Anderson (rot./dir.). EUA, New Line Cinema, 1999, DVD, 178 min. Título original: *Magnolia*.

MALVADA, A. Joseph L. Mankiewicz.(rot./dir.). EUA, 20th Century Fox, 1950, 138 min. Título original: *All About Eve*.

MARCA DA MALDADE, A. Orson Welles (rot./dir.). EUA, Universal, 1958, DVD, 95 min. Título original: *Touch of evil*.

MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (dir.) Cinemate/Superfilmes, Brasil, 2001, filme, 101 min.

MENSAGEIRO, O. Joseph Losey (dir.). Inglaterra, EMI Filma, 1970, VHS, 118 min.
Título original: *The Go-Between*.

METAMORFOSE DO SR. SAMSA, A. Caroline Leaf (rot./dir.). Canadá, National Film Board 1977, VHS, 10 min. Título original: *The Metamorphosis of Mr. Samsa*.

MIL E UMA NOITES, AS. Pier Paolo Pasolini (rot./dir.) Itália/França, PEA/Les Productions Artistes Associées, 1974. DVD, 129 min. Título original: *Il fiore delle mille e una notte*.

MORANGOS SILVESTRES, Ingmar Bergman (rot./dir.). Suécia, Svensk Filmindustri, 1957, VHS, 91 min. Título original: *Smulltronstället*.

MORTE DO STALINISMO NA BOÊMIA, A. Jan Svankmajer (rot./dir.). Inglaterra, BBC, 1990. DVD, 10 min. Título original: *Death of Stalinism in Bohemia*.

MORTE E A BÚSSOLA, A. Alex Cox (dir.). EUA/México, KHB, 1992, VHS, 96 min.
Título original: *Death and the Compass*.

MORTE EM VENEZA. Luchino Visconti (rot./dir.). Itália, Alfa Cinematografica, 1971, DVD, 130 min. Título original: *Morte a Venezia*.

NOITES DE CABÍRIA. Dir. Federico Fellini. Itália/França, Dino de Laurentiis Cinematografica/Les Films Marceau, 1958, DVD, 110 min. Título original: *Notti di Cabiria*.

NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA. Woody Allen (rot./dir.) EUA, Rollins-Joffe, 1997. DVD, 93 min. Título original: *Annie Hall*.

OLHOS NEGROS. Nikita Mikhalkov (dir.). Itália/Rússia, Excelsior, 1988, VHS, 118 min. Título original: *Oci Ciorne*.

ORLANDO. Sally Potter (rot./dir.) Inglaterra, Adventure/British Screen, 1992, VHS, 93 min. Título original: *Orlando*.

OTESÁNEK. Jan Svankmajer (rot./dir.). República Tcheca, Athanor, 2000. DVD, 132 min. Título original: *Otesánek*.

PATRICINHAS DE BEVERLY HILLS, AS. Amy Heckerling (dir.). EUA, Paramount, 1995, VHS, 97 min. Título original: *Clueless*.

PECADO ORIGINAL, O. Jean Cocteau (rot./dir.). França, Ariane, 1948, filme, 105 min. Título original: *Les Parents terribles*.

POÇO, O PÊNDULO E A ESPERANÇA, O. Jan Svankmajer (rot./dir.) Tchecoslováquia, Krátky Film Praha, 1983, DVD, 15 min. Título original: *Kivadlo, jáma a nadeje*.

PODEROSO CHEFÃO, O. Francis Ford Coppola (dir.) EUA, Paramount, 1972, DVD, 175 min. Título original: *The Godfather*.

PROCESSO, O. Orson Welles (rot./dir.). França/Itália/Iugoslávia, Paris-Europa/Hisa Film, 1962, VHS, 118 min. Título original: *The Trial*.

PSICOSE. Alfred Hitchcock (dir.). EUA, Shamley Productions/Paramount, 1960, DVD, 109 min. Título original: *Psycho*.

QUEDA DA CASA DE USHER, A. Jan Svankmajer (rot./dir.). Tchecoslováquia, Krátky Film Praha, 1981, DVD, 15 min. Título original: *Zánik domu Usheru*.

QUEDA DA CASA DE USHER, A. Jean Epstein (dir.). França, Films J. Epstein, 1928, DVD, 71 min. Título original: *La chute de la maison Usher*.

QUEM É O INFIEL? Joseph L. Mankiewicz (rot./dir.). EUA, 20th Century Fox, 1949, VHS, 103. Título original: *A letter to three wives*.

REGRA DO JOGO, A. Jean Renoir (rot./dir.). França, Nouvelle Édition Française, 1939, DVD, 110 min. Título original: *La regle du jeu*.

RIO, O. Jean Renoir (dir.) França/Índia/EUA, Oriental International Films, 1951, filme, 99 min. Título original: *The River*.

ROMÁN S BASOU. Kai Hansen (dir.). Rússia/França, Pathé, 1911, filme, 7 min. Título original: *Román s basou*.

SALÒ OU OS 120 DIAS DE SODOMA. Pier Paolo Pasolino (rot./dir.). França/Itália, PEA/Les Productions Artistes Associées, 1975, DVD, 117 min. Título original: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

SANS SOLEIL. Chris Marker (rot./dir.). França, Argos Film, 1983, filme, 100 min. Título original: *Sans Soleil*.

SARABAND. Ingmar Bergman (rot./dir.). Suécia/Alemanha/Itália, Sveriges Television, DVD, 120 min, 2003. Título original: *Saraband*.

SETEMBRO. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion Pictures, DVD, 82 min, 1987. Título original: *September*.

SHORT CUTS, CENAS DA VIDA. Robert Altman (rot./dir.). EUA, Fine Line, DVD, 187 min, 1993. Título original: *Short Cuts*.

SOLARIS. Andrei Tarkovsky (rot./dir.) URSS, Mosfilm, 1972, DVD, 165 min. Título original: *Solyaris*.

STALKER. Andrei Tarkovsky (rot./dir.). URSS, Mosfilm, 1979. DVD, 163 min. Título original: *Stalker*.

STORY OF THE BASS CELLO. Jíri Trnka (rot./dir.). Tchechoslováquia, Trnka Films, 1949, DVD, 13 min. Título original: *Román s basou*.

SUMMER STORM. Douglas Sirk (dir.). EUA, United Artists, 1944, VHS, 106 min. Título original: *Summer Storm*.

TEOREMA. Pier Paolo Pasolini (rot./dir.). Itália, Aetos Film, 1968, DVD, 105 min. Título original: *Teorema*.

TIGRE ADORMECIDO. Joseph Losey (dir.). Inglaterra, 1954, Insignia films. VHS, 89 minutos. Título original: *The Sleeping Tiger*.

TIO VÂNIA EM NY. Louis Malle (rot./dir.). EUA/Inglaterra, Mayfair/Channel Four, 1994, filme, 119 min. Título original: *Vanya on 42nd Street*.

TITANIC. James Cameron (rot./dir.). EUA, 20th Century Fox/Paramount, 1997, DVD, 194 min. Título original: *Titanic*.

TOBY DAMMIT. Federico Fellini (rot./dir.) In: HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS (*Tre passi nel delirio*). França/Itália, Les Films Marceau, 1968, DVD, 41 min. Título original: *Toby Dammit*.

TRÓIA. Wolfgang Petersen (dir.). EUA, Warner, 2004, DVD, 163 min. Título original: *Troy*.

ÚLTIMA GARGALHADA, A. F. W. Murnau (dir.). Alemanha, UFA, 1924, VHS, 77 min. Título original: *Der letzte Mann*.

UM PASSEIO NO CAMPO. Jean Renoir (rot./dir.). França, Panthéon Productions, 1936, DVD, 39 min. Título original: *Partie de campagne*.

VIRIDIANA. Luis Buñuel (rot./dir.). México/Espanha, Alatriste-Uninci-Films 59, 1961, DVD, 90 min. Título original: *Viridiana*.

VIVOS E OS MORTOS, OS. John Huston (dir.). EUA, Liffey/Zenith, 1987, VHS, 95 min. Título original: *The Dead*.

WEEKEND À FRANCESA. Jean-Luc Godard (rot./dir.). França/Itália, Cinecidi/Films Copernic, DVD, 1967, 105 min. Título original: *Weekend*.

ZELIG. Woody Allen (rot./dir.). EUA, MGM, 1983, DVD, 72 min. Título original: *Zelig*.

ANEXO A: CONTO

“Um drama” - *Conto de Anton Tchekov*

— Pavel Vassilitch, está aí uma senhora querendo vê-lo. — anunciou Lucas. — Faz mais de uma hora que está esperando.

Pavel Vassilitch havia acabado de almoçar. Ao ouvir fez uma careta e disse:

— Que o Diabo a carregue! Diga-lhe que estou ocupado.

— Mas é a quinta vez que ela vem, senhor. Disse ser indispensável vê-lo. Quase chorava.

— Hum... Tudo bem. Que passe ao meu escritório.

Pavel Vassilitch, sem pressa, colocou seu casaco, tomou com uma mão uma pena e com a outra um livro e, com uma expressão de homem muito atarefado, entrou no escritório, onde já o aguardava a visita. Ela tinha um aspecto bastante honrado e vestia-se muito formalmente (uma *tournure* de quatro pontas e um chapéu alto com uma pena vermelha). Ao ver o dono da casa, ergueu os olhos e cruzou as mãos como se fosse rezar.

— O senhor, naturalmente, não lembrará de mim. — começou a dizer a visita com voz de tenor, visivelmente agitada. — Eu... tive o prazer de ser apresentada ao senhor na casa dos Irustkij... Eu... sou a Sra. Murachkina.

— Aaah! Hum.... Sente-se, por favor. No que posso ajudar?

— Veja bem... Eu... Eu... — continuou a senhora, sentando-se e ficando ainda mais agitada. — O senhor não lembra de mim... Eu... sou a Sra. Murachkina... Veja o senhor, sou uma grande admiradora do seu talento e sempre leio com prazer os seus artigos... Não pense que venho adúlá-lo, Deus me livre: falo sinceramente... Leio os seus artigos sempre, sempre. Por outro

lado, eu mesma não sou alheia de todo à literatura, quero dizer..., naturalmente..., não me atrevo a chamar-me escritora, mas... apesar disso, também eu na colméia produzo uma gota de mel. Publiquei em diversas ocasiões três histórias infantis; o senhor, certamente, não os terá lido... Traduzi muitos textos, e... meu falecido irmão trabalhava na revista *Delos*.

— Sim, sim... e-e-e... em que posso servir à senhora?

— Veja você... (A Sra. Murachkina abaixou o olhar e ruborizou-se.) Eu conheço o seu talento... suas críticas, Pavel Vassilitch, e gostaria de saber a sua opinião, ou, melhor dizendo... pedir-lhe um conselho. Devo dizer-lhe, *pardon pour la expression*, que tirei um peso das minhas costas escrevendo um drama, e antes de enviá-lo à censura gostaria de saber a sua opinião.

A senhora Murachkina, nervosamente, com a expressão de um pássaro prisioneiro, abriu a sua bolsa e dela retirou um grande caderno sebososo.

Pavel Vassilitch gostava apenas dos seus próprios artigos; os dos outros, que tinha que ler ou ouvir, sentavam-lhe como um tiro. Ao ver o caderno assustou-se, e disse apressadamente:

— Perfeito! Deixe-o você... Já o lerei...

— Pavel Vassilitch! — disse languidamente a Sra. Murachkina erguendo-se e juntando as mãos em um gesto de oração. — Sei que o senhor está muito ocupado, que cada minuto é precioso para o senhor, e sei que neste momento, no seu íntimo, o senhor deve estar me mandando ao inferno, mas... seja generoso, permita que eu leia o meu drama agora mesmo! Seja condescendente!

— Com muito prazer... — disse quase balbuciando Pavel Vassilitch. — Só que, entenda, senhora, eu... estou muito ocupado... tenho... tenho que ir embora agora mesmo.

— Pavel Vassilitch! — gemeu a senhora, e seus olhos encheram-se de lágrimas. — Peço-lhe um sacrifício! Sou impertinente, incômoda, mas seja generoso! Amanhã estou indo para Kazan e gostaria de saber hoje mesmo a sua opinião. Dê-me o senhor meia hora de sua atenção. Apenas meia hora!

Pavel Vassilitch era fraco de carácter e não sabia negar. Quando pareceu-lhe que a senhora fosse ajoelhar-se e cair em prantos, ficou vermelho e balbuciou confusamente:

— Bem, tenha a vontade... Escutarei a senhora... Se não é mais do que meia hora, estou disposto.

A senhora Murachkina lançou um grito de alegria, tirou o chapéu e, acomodando-se na cadeira, começou a ler.

Ao princípio relatou como o lacaio e a donzela, enquanto arrumavam um luxuoso salão, falavam longamente sobre a senhorita Ana Sergejevna, a qual havia mandado construir na aldeia um colégio e um hospital. A donzela, apenas o lacaio saiu, pronunciou um monólogo informando que a instrução era a luz, e a ignorância, a escuridão; após o que Murachkina fez o lacaio retornar ao salão obrigando-o a soltar um longuíssimo monólogo sobre o senhor General, que não podia suportar as convicções da sua filha e queria casá-la com um *gentleman*, concluindo por fim que a salvação do povo consiste na total ignorância. Logo, quando saiu a donzela, apareceu a própria senhorita mencionada e manifestou ao auditório que havia passado toda a noite em claro pensando em Valentim Ivanovitch, filho de um nobre professor, que abnegadamente ajudava seu pobre pai doente. Valentim estudou todas as ciências, mas não acredita nem na amizade nem no amor, não tem objetivo na vida e deseja apenas a morte; conseqüentemente, ela deve salvá-lo.

Pavel Vassilitch escutava, lembrando com tristeza do seu divã. Olhava com raiva para Murachkina, sentia como golpeava no seu ouvido aquela voz de tenor, não compreendia nada e pensava: “O Diabo a trouxe! Que culpa tenho eu que a senhora haja escrito uma peça teatral? Senhor, e que caderno mais grosso! Que castigo!”

Olhou para o retrato da sua mulher, pendurado na parede, e lembrou que ela lhe havia pedido para comprar cinco metros de fita, uma libra de queijo e pós para os dentes.

“Não posso perder a amostra da fita!” pensava. “Onde será que a coloquei? Acho que está no bolso da jaqueta... Essas malditas moscas

mancharam de novo o retrato! Tenho que dizer a Olga que limpe o vidro... Ela está lendo a cena doze. Ou seja, o primeiro ato está provavelmente chegando ao fim... Pobre senhora, como é possível que tenha inspiração com este calor e sendo tão gorda? Que idéia essa de escrever dramas! Mais valia que se dedicasse a comer sopas frias e dormir na alcova...”

— Não acha você que este monólogo está um pouco longo? — perguntou repentinamente a senhora Murachkina, levantando os olhos do caderno. Ele não havia escutado uma palavra do tal monólogo, e de frente à inesperada pergunta manifestou grande confusão. Respondeu com um tom tão envergonhado como se o monólogo houvesse sido escrito por ele próprio e não pela senhora:

— Não, de modo algum! Ao contrário, gostei muito.

A senhora Murachkina ficou radiante de felicidade, e continuou lendo:

ANA. — O problema é que você analisa demais tudo. Deixou de viver com o coração, confiando apenas na sua inteligência.

VALENTIM. — O que é o coração? Um conceito anatômico. Como término condicional daquilo que se chama sentimento, desconheço-o.

ANA (*confusa*). — E o amor? É possível que seja produto da associação de idéias? Diga você francamente: já amou alguma vez?

VALENTIM (*dolorido*). — Não abramos as feridas antigas ainda não cicatrizadas! (*pausa*.) Por que você ficou pensativa?

ANA. — Parece-me que você está infeliz.

Durante a cena dezesseis Pavel Vassilitch bocejou, e involuntariamente juntou com força as mandíbulas, fazendo um barulho igual ao dos cães quando caçam moscas. Assustou-se com um som tão pouco conveniente, e para dissimulá-lo deu a seu rosto uma expressão de profunda atenção.

“Cena dezessete! Quando vai terminar?”, pensou. “Meu Deus! Se essa tortura durar mais dez minutos, acho que vou chamar a polícia. É insuportável!”

Chegou o fim; a senhora começou a ler com maior rapidez, e em voz muito alta disse: “Desce a cortina.”

Pavel suspirou levemente e quis levantar-se, mas imediatamente a Sra. Murachkina virou uma página e continuou a leitura...

— Segundo Ato. O cenário representa a rua de uma aldeia. Do lado esquerdo, um colégio. Do lado direito, um hospital. Nos degraus deste último estão sentados alguns habitantes do vilarejo.

— Desculpe-me... — interrompeu Pavel Vassilitch — Quantos atos tem a sua peça?

— Cinco! — respondeu a Sra. Murachkina e, no ato, como se temesse que o ouvinte fosse embora, prosseguiu rapidamente — Pela janela do colégio vemos Valentim. Os habitantes da aldeia passam ao fundo da cena, entrando na taverna...

Como um condenado à morte certo da impossibilidade do perdão, Pavel Vassilitch já não esperava o final, não tinha esperança alguma; unicamente procurava evitar que seus olhos se fechassem e que não desaparecesse do seu rosto a fingida atenção. Parecia-lhe impossível que a senhora viesse a terminar de ler sua peça.

— Tru-tutu-tu... — soava em seus ouvidos a voz de Murachkina — Tru-tutu-tu... zzzzz...

“Esqueci de tomar o bicarbonato!” — ele pensava. — “No que eu estava pensando mesmo? Ah, sim, no bicarbonato. Devo ter, certamente, uma úlcera no estômago. É incrível: Smirnovsky não passa um único dia sem beber vodka, e até agora nunca teve úlcera alguma... Um passarinho pousou na janela... Um pardal...”

Pavel fazia todos os esforços possíveis para abrir os olhos, que haviam se fechado completamente; bocejou sem abrir a boca e olhou para Murachkina. Esta pareceu-lhe difusa e, transformando-se na frente dos seus olhos, converteu-se então em um triângulo que apoiava a cabeça no teto...

VALENTIM. — Não, permita que eu vá embora.

ANA (*assustada*). — Por quê?

VALENTIM (*aparte*). — Ela ficou pálida! (*para ela*). Não me obrigue a explicar as causas. Prefiro a morte a revelar meus motivos.

ANA (*após uma pausa*). — Você não pode ir embora...

Murachkina inflou-se, converteu-se em um balão e confundiu-se com o ar cinza do escritório. Era possível distinguir apenas seus lábios, em constante movimento. Logo ela tornou-se pequena, do tamanho de uma garrafa, balançou e, juntamente com a mesa, retrocedeu para o fundo da sala.

VALENTIM (*abraçando Ana*). — Você me ressuscitou, me mostrou o ideal da vida! Você me renovou, como a chuva primaveril renova a terra adormecida! Mas... é tarde, é tarde! Em meu peito arde uma enfermidade incurável...

Pavel Vassilitch, tremendo, cravou seus olhos turvos em Murachkina. Durante um minuto olhou-a fixamente, como se não compreendesse mais nada...

— Cena onze. Entra o Barão e o Chefe da Polícia com seus homens....

VALENTIM. — Prendam-me!

ANA. — Prendam a mim também! Levem-me! Eu o amo! Amo-o mais do que a minha vida!

BARÃO. — Ana Sergejevna, você esquece que assim terminará por matar seu pai...

Murachkina começou novamente a inflar-se... Olhando selvagememente ao redor, Pavel Vassilitch ergueu-se, gritando com uma voz profunda, inumana; puxou da mesa um enorme peso de papéis e o fez descer com toda a sua força na cabeça da autora.

— Prendam-me, eu a matei! — gritou para a criada que entrou correndo.

O júri o absolveu.

ANEXO B: ROTEIRO

"O ROTEIRO"

Roteiro de Tomás Creus

baseado no conto "O Drama"

de Anton Tchekov

INT. PRODUTORA DE VÍDEO - SALA DO SR. PAULO VASSILI - DIA.

O filme inicia com a visão da cidade através do vidro desde uma janela do vigésimo-primeiro andar. Vemos Paulo Vassili, de costas, que observa lá fora. Uma panorâmica acompanha enquanto ele caminha até a cadeira e senta, abre a gaveta e pega uma revista.

Paulo qfolheia distraidamente a revista por alguns segundos, mas logo se entedia, boceja e atira a revista sobre a mesa. Reclina-se na cadeira, fechando os olhos e tentando adormecer.

Batidas na porta o acordam. A secretária entreabre a porta.

SECRETÁRIA

Sr. Vassili... Tem uma mulher aí que quer falar com o senhor.

PAULO

Diz que eu tou ocupado.

SECRETÁRIA

Mas é que eu já disse isso das outras vezes. É a quinta vez que ela vem.

PAULO
Hum...

SECRETÁRIA
Ela diz que é muito importante. O nome dela é Marina Ruschel. Diz que é irmã do Sr. Ruschel...

PAULO (suspirando)
Tudo bem, tudo bem, manda ela entrar.

A secretária sai fechando a porta atrás de si.

Paulo Vassili coloca a revista dentro da gaveta, ajeita um pouco os objetos na mesa, abotoa o colarinho da camisa.

A porta se abre, entra a Sra. Marina Ruschel, sorrindo discretamente.

MARINA
O senhor provavelmente não lembra de mim, mas eu... Sou irmã do Cláudio Ruschel, das Casas Ruschel... cliente aqui da produtora... A gente se conheceu no ano passado, num jantar de confraternização...

Paulo se ergue da sua cadeira, cumprimenta a Sra. Ruschel.

PAULO
Por favor, pode sentar. Como posso ajudar a senhora?

MARINA (sentando)
Bom... Veja bem...

Ela sorri nervosamente, olha para Paulo.

MARINA
Eu sou grande admiradora do seu talento, vi todos os seus filmes e acompanho até os comerciais e... Olha que eu falo com toda a sinceridade, viu? Realmente tenho acompanhado seu trabalho com muito interesse. E acontece que... Bom, eu também tenho lá minha veia de escritora... Nada demais, claro, mas já publiquei um livro infantil... O senhor talvez tenha ouvido

falar, o Leãozinho Feliz... Saiu uma resenha no Segundo Caderno...

PAULO

Arrã... E... No que eu posso ser útil?

MARINA

Bem... Sabendo do seu talento, eu queria conhecer seu ponto de vista... Melhor dizendo, pedir um conselho... Eu, hã, digamos que passei os últimos meses da minha vida escrevendo um roteiro e queria muito saber a sua opinião.

Assim dizendo Marina retira da sua bolsa um grande bloco de folhas e o coloca sobre a mesa.

Paulo fica paralisado, com expressão estupefata, olhando para a pilha de papéis.

PAULO (*OFF*)

Putá que o pariu.

Depois de permanecer alguns segundos chocado, Paulo sorri amarelo.

PAULO

Tudo bem, pode deixar aqui. Eu dou uma lida no, hã, fim de semana.

Ele inicia a puxar o caderno para si, mas nesse mesmo instante Marina coloca as suas mãos sobre o braço dele e lança um olhar de quem implora.

Marina colocando a mão sobre o braço de Paulo.

MARINA

Sr. Vassili! Sei que é um homem ocupado, que cada minuto é precioso para o senhor, sei que neste mesmo instante o senhor está provavelmente querendo que eu desapareça, mas.. por favor... é muito importante... Permita que eu leia agora mesmo o meu roteiro para o senhor... Faça esse ato de caridade...

Paulo, assustado com a reação da Sra. Ruschel, balbucia.

PAULO

Entendo que seja importante, senhora, mas eu... Estou muito ocupado... Tenho... Tenho que sair agora mesmo para uma reunião...

Marina crava as unhas no braço de Paulo, não o deixando ir.

MARINA (quase chorando)

Sr. Vassili! Só peço um pequeno sacrifício. Sei que estou sendo inoportuna, chata, incômoda, mas seja generoso... Amanhã eu tou viajando para São Paulo e gostaria de saber sua opinião antes disso. Meu irmão é seu cliente há tantos anos... Eu só preciso de meia hora da sua atenção... Meia hora, não peço mais do que isso. É um roteiro bem curto.

PAULO (vencido, olhando para o relógio)
Hã... Bom... Se não for mais do que meia hora...

Marina sorri, chega mesmo a lançar um gritinho de alegria, e, relaxando e acomodando-se na cadeira, pega a primeira folha e começa a ler.

MARINA (lendo)

AMOR IMPOSSÍVEL. Esse é o título. Cena Um. Interior. Casa de campo da família Spritzer - Dia. Ana, uma bela jovem de vinte anos, está sentada à sua escrivaninha, escrevendo o que parece ser uma carta. ANA (OFF): Querido Valentim, Gostaria de te dizer que... De repente, um som da porta que se abre. Entra a mãe de Ana, a Dra. Marta. Ana rapidamente esconde a carta na gaveta e se vira para a sua mãe. ANA: Bom dia, mamãe! MARTA: Bom dia... Estou atrapalhando?

A voz de Marina vai aos poucos sumindo e sendo substituída pela voz em *Off* de Paulo.

PAULO (OFF)

Meu Deus... Que hora pra esta bruxa aparecer... Que culpa tenho eu que ela tenha escrito um roteiro? Deus do céu, e todas essas páginas... Que castigo...

Paulo se vira para o porta-retrato com a foto de sua mulher sobre a sua escrivaninha, observando-o lentamente.

PAULO (OFF)

E eu ainda tenho que passar no super, comprar pão, açúcar... Que mais foi que minha mulher pediu? Pão, açúcar... Onde será que eu coloquei a lista? Putz... Este retrato tá todo sujo... Tenho que lembrar de pedir pra Olga limpar... Ah, isso! Detergente! Ela também tinha pedido detergente.

Paulo limpa o pó do porta-retrato com a manga da camisa.

Marina repentinamente se vira para Paulo.

MARINA

Não acha que este monólogo está muito longo?

Paulo acorda de repente do seu desvario.

PAULO (acordando)

Não, não... De modo algum... Tá do tamanho ideal.

Marina sorri radiante e prossegue a leitura.

MARINA (lendo)

Ana se vira repentinamente para Valentim.

ANA: O problema é que você deixou de viver com o coração, confiando apenas na sua inteligência.

VALENTIM: Mas o que é o coração? Um conceito anatômico. Como representação do que se chama sentimento, o desconheço.

Marina declama a frase de Ana, olhando para Paulo como se este fosse Valentim.

MARINA (cont.)

ANA: E o amor? Diga você francamente: você amou alguma vez?

PAULO (OFF)

Amor! Deus do céu...

MARINA (OFF)

Ao ouvir a frase, ele se recolhe em uma expressão de dor. VALENTIM: Não devemos cutucar as feridas ainda não cicatrizadas! (pausa) Mas porquê você me pergunta isso?

PAULO boceja, mas ao bocejar deixa escapar um som.

Marina se vira para Paulo e o encontra no meio do bocejo. Ele disfarça fingindo um acesso de tosse.

PAULO

Co-continue, por favor.

Ele tosse de novo fingidamente. Marina retoma a leitura.

MARINA

Cena dezessete...

PAULO (OFF)

Cena dezessete... Quantas mais será que ainda faltam? Se isto aqui demorar mais dez minutos, acho que eu chamo a polícia...

Ele olha para o relógio.

PAULO (OFF)

Mas o tempo não passa... O tempo... Como era aquele poema mesmo? O tempo passa e não diz nada... Não, o tempo...

MARINA (lendo)

...E então a porta se fecha com um estrondo. Fusão para preto...

Marina faz uma pausa. Paulo suspira de alívio, faz um ademão para levantar-se, mas Marina vira a página e continua a leitura.

MARINA (lendo)
Segunda parte. Cena 1. Exterior. Fazenda.

Paulo fica novamente estupefato, faz um gesto chamando a atenção.

PAULO
 Desculpe interromper... Quantas, hã, partes tem o seu roteiro?

MARINA
 Cinco. Mas as próximas são bem mais curtas!
 (lendo mais rápido)
Pela janela vemos Valentim, que aguarda ansiosamente a chegada de Ana. Ele olha para o relógio e depois para a porta. Nisso a campainha toca...

Paulo tenta manter a atenção em Marina, mas o sono o faz semicerrar os olhos várias vezes.

Ele olha para Marina, mas não consegue nem entender o que ela fala.

Vemos a boca de Marina em close-up.

MARINA (lábios movendo-se)
 Blábláblá... Nhénhénhé... zzzzzzz....

Paulo sacode ligeiramente a cabeça, tentando acordar.

PAULO (OFF)
 Ai meu Deus... O pior que esqueci de tomar o bicarbonato...

Ele tira os óculos, esfrega os olhos, se vira, olha pela janela.

PAULO (OFF)
 No que é que eu tava pensando mesmo? Ah é, no bicarbonato. Eu vou ter uma úlcera desse jeito. Deus do céu, o que essa mulher entende de roteiros...

Empolgada pela descrição da cena, Marina lê o texto de pé, movendo-se de um lado a outro da cena.

PAULO (*OFF*)

Aliás, o que ela entende da vida? Melhor era ela fazer algum tipo de terapia... Ou aqueles cartões postais pintados à mão com mensagens piegas... ela seria perfeita para isso... Perfeita... Ai ai... O tempo... Putz, como era mesmo o poema? O tempo passa e não diz nada... Era isso?

MARINA

Não!

Marina dá um violento murro na mesa. Paulo arregala os olhos, assustado.

MARINA (lendo o roteiro com gestos teatrais)
Não permitirei que vá embora!

ANA: *Por quê?*

VALENTIM: *Não me obrigue a explicar as causas. Prefiro a morte! A morte, entende?*

A irritação pesa cada vez mais sobre Paulo. Ele tenta com dificuldade manter os olhos abertos.

No seu ponto de vista, vemos Marina que vai ficando fora de foco.

MARINA (lendo)

Você me ressuscitou! Me renovou, como a chuva primaveril renova a terra adormecida! Mas é tarde... No meu peito arde uma enfermidade incurável...

A imagem está não apenas fora de foco como começa a girar, transforma-se em pouco mais do que manchas coloridas na tela.

Paulo sacode a cabeça, olha para o peso de papéis na mesa.

MARINA (*OFF*, lendo com intensidade)

O chefe da polícia irrompe na sala.

VALENTIM: *Podem me prender!*

Paulo com olhar louco está observando fixamente o peso de papéis.

Marina, de pé, declama seu texto aproximando-se cada vez mais de Paulo.

MARINA (lendo)

ANA: Se o levarem, tem que levar a mim também! Eu te amo, Valentim. Eu te amo mais do que à minha vida!

DRA MARTA: Ana, assim você vai matar seu pai de desgosto...

De repente, num gesto impulsivo, Paulo pega o peso de papéis, se ergue violentamente e bate com o peso de papéis na cabeça de Marina. Ela grita, caindo logo depois ao chão.

Mesmo no chão, Marina tenta ainda se aproximar ao roteiro para ler as frases finais: logo depois expira.

A secretária abre a porta, assustada. Ela lança um grito ao ver a cena:

Marina caída ao chão, Paulo com o peso de papéis na mão.

PAULO

Foi legítima defesa! Foi legítima defesa!

A secretária foge apavorada deixando a porta aberta.

Paulo recoloca o peso de papéis sobre a mesa, senta de novo na cadeira e se reclina. Ao fundo, Marina morta.

Close-up no sorriso de Paulo.

Vemos depois, em um novo plano aberto, que ele está dormindo, de olhos fechados.

Alheia a tudo, de costas para Paulo, Marina continua lendo o roteiro.

MARINA (OFF)

Alheia a tudo, Ana observa o horizonte, pensativa.

Vemos Marina de costas, olhando a cidade.

EXT. BEIRA DO RIO - DIA

Vemos Ana, a personagem fictícia do roteiro de Marina, de

pé olhando para o rio.

MARINA (OFF)

Então Ana se vira, sorri, e diz:

Ana se vira e sorri, olhando para a câmera. Abre os lábios para falar, mas o que ouvimos é a voz de Marina lendo o texto, dublando a jovem.

MARINA (OFF, dublando a voz de Ana)

Valentim, seus sofrimentos acabaram. Agora você encontrou o verdadeiro amor. Eu te amo.

Ana sorri. Fusão para preto.

MARINA (OFF)

Ana sorri. Fusão para preto.

MARINA (OFF)

E aí... vem os créditos.

CRÉDITOS FINAIS

ANEXO C: O FILME