



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

BARBARA CRISTINA MARQUES

FOTOGRAMAS E FRAGMENTOS:

LITERATURA E CINEMA EM *O FOTÓGRAFO*, DE
CRISTÓVÃO TEZZA, E *SHORT CUTS: CENAS DA VIDA*, DE
ROBERT ALTMAN

BARBARA CRISTINA MARQUES

FOTOGRAMAS E FRAGMENTOS:
LITERATURA E CINEMA EM *O FOTÓGRAFO*, DE
CRISTÓVÃO TEZZA, E *SHORT CUTS: CENAS DA VIDA*, DE
ROBERT ALTMAN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina
2012

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca
Central da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M357f Marques, Barbara Cristina.

Fotogramas e fragmentos : literatura e cinema em *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, e *Short Cuts : cenas da vida*, de Robert Altman / Barbara Cristina Marques. – Londrina, 2012.
176 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.
Inclui bibliografia.

1. Tezza, Cristóvão, 1952- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Altman, Robert, 1925-2006 – Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 4. Cinema e literatura – Teses. 5. Cinema e linguagem – Teses. 6. Filme cinematográfico – Teses. I. Simon, Luiz Carlos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81):791.43

BARBARA CRISTINA MARQUES

FOTOGRAMAS E FRAGMENTOS:

LITERATURA E CINEMA EM *O FOTÓGRAFO*, DE CRISTÓVÃO TEZZA,
E *SHORT CUTS: CENAS DA VIDA*, DE ROBERT ALTMAN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adalberto Müller Junior
UFF – Rio de Janeiro - RJ

Prof. Dr. Marciano Lopes e Silva
UEM – Maringá - PR

Prof^a Dr^a Regina Célia dos Santos Alves
UEL – Londrina - PR

Prof^a Dr^a Vanderléia da Silva Oliveira
UNOPAR – Londrina - PR

Londrina, 27 de agosto de 2012.

Para meu menino, Théo, que chegou no meio desse processo de doutoramento, e me ensinou a amar a despeito de qualquer coisa.

Para meu avô, Octávio Soncella, que foi embora no meio desse processo de doutoramento, deixando em mim uma saudade eterna.

AGRADECIMENTOS

Qualquer produção acadêmica ou artística nunca é um trabalho de uma pessoa só. Pensemos no cinema, que, comparado à literatura, é uma atividade bem mais coletiva. Quantas não são as pessoas que estão ali por detrás daquela película que nós, os “animais que vão ao cinema”, como já disse Giorgio Agamben, vemos? Por outro lado, pensemos nas horas incalculáveis depositadas sobre páginas e páginas que se transformam nesse objeto de desejo – a própria escritura, lembrando a genialidade de Roland Barthes ao escrever: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura”. Se o trabalho acadêmico, por força do rigor da convenção, exige uma autoria específica, devemos, portanto, tomados, agora não mais pela formalidade da academia, mas por uma espécie de generosidade e reconhecimento, colocar também em páginas os nossos agradecimentos àqueles que contribuíram de alguma forma conosco. Pois bem, que essas pessoas apareçam aqui então. Dizem não ser de bom tom ferir o prumo acadêmico e discorrer sobre eventos da ordem da vida privada. Não sei bem se cometerei esse deslize ao começar meus sinceros agradecimentos contando um pequeno episódio que, de tão grandioso, mudou toda a minha trajetória de vida e, conseqüentemente, meu percurso nesse período de doutoramento. O nascimento de meu filho Théo, no ano de 2010, quando me encontrava no terceiro ano do doutorado. Explico o motivo dessa exposição dizendo que, se, antes da chegada de meu menino, eu poderia imaginar a quem encaminharia meus agradecimentos, hoje, esses agradecimentos se tornaram uma imensa gratidão. Pessoas que já estavam comigo antes, pessoas que chegaram depois. A todas elas, quero deixar guardada aqui minha gratidão.

Pai e mãe. Verdadeiros muros que não me deixaram desistir, ficaram ali, quase em vigilância, guardando a minha força;

Camila, minha irmã. De tanto observá-la, aprendi a resistir, mesmo quando tudo pareceu quebrado.

Cláudia Azevedo, que tem cuidado do meu filho com o amor e com o carinho que aparecem somente naquelas pessoas especiais.

Luiz Simon, meu orientador, que, depois de anos de parceria, tornou-se um amigo. Obrigada, Simon, pela sua delicada compreensão nesse tempo. Pelo respeito absoluto diante de minhas escolhas. Pela atuação sempre talentosa na qualidade de meu orientador.

Josely, minha irmã eleita. Gratidão por tudo.

A dois amigos queridos, que estiveram comigo o tempo todo: Miguel Vieira e Henrique Codato. A três amigas igualmente queridas e indispensáveis na minha vida: Cristiana Neves, Simone Wolff e Marília Ferraz. Pelo carinho incondicional.

“Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma
semelhança do que há em cima nos céus, nem embaixo
na terra, nem nas águas debaixo da terra”

(Êxodos, 20:4)

MARQUES, Barbara Cristina. **Fotogramas e fragmentos:** literatura e cinema em *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, e *Short Cuts: cenas da vida*, de Robert Altman. 2012. 176f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina.

RESUMO

Esta tese propõe-se a analisar o romance *O Fotógrafo* (2004), de Cristóvão Tezza, e o filme *Short Cuts: cenas da vida* (1993), de Robert Altman, tendo em vista a noção de fragmentação. A inserção do filme de Altman nesse trabalho funcionou como uma espécie de contraponto cinematográfico para o romance de Tezza, pois, afinal, a ideia primeira era tratar das relações entre literatura e cinema a partir do lugar do texto literário. Isto é, avaliar as implicações de uma influência de elementos do cinema no romance. Sem adentrar nos domínios das adaptações e transposições fílmicas, uma parte significativa da tese é dedicada às discussões a respeito da relação entre os dois registros, desde o surgimento do cinema. Nesse sentido, nessa primeira parte, procurei refletir, baseada tanto em um instrumental teórico e crítico da área da cinematografia, quanto daquele do campo literário, de que modo e em que medida a incorporação de uma linguagem cinematográfica alterava os procedimentos de representação da prosa de ficção. Na segunda parte, voltada para a leitura e análise dos dois objetos escolhidos, orientei minha avaliação a partir de alguns critérios de ordem compositiva, buscando em alguns teóricos reflexões acerca dessa noção de uma escritura fragmentária. A partir daí, procurei analisar o modo como se dava o procedimento da montagem e, portanto, a organização dos vários pequenos enredos (entendidos como fragmentos), relacionando-o com algumas questões igualmente significativas em obras dessa natureza: justaposição de cenas, subtração de uma narração linear; desintegração do espaço-temporal; agenciamento dos inúmeros eventos simultâneos; questões relativas aos cortes de cena e das repetições das mesmas.

Palavras-chave: Cristóvão Tezza. Robert Altman. Obra fragmentada. Montagem cinematográfica.

MARQUES, Barbara Cristina. **Photograms and Fragments:** literature and cinema in *The Photographer*, by Cristóvão Tezza, and *Short Cuts*, by Robert Altman. 2012. 176p. Thesis (Doctor degree in Letters – Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina.

ABSTRACT

This work proposal is to analyse Cristóvão Tezza's novel, *O Fotógrafo* (2004), and the film *Short Cuts* (1993), directed by Robert Altman, within the notion of fragmentation. The inclusion of Robert Altman's film in this study worked as a cinematographic counterpoint to Tezza's novel, once the first idea was to treat the relations between literature and cinema having the literary text as a starting point, which means to evaluate the implications of movie elements influence on the novel. Without going through adaptations and movie transpositions, a significant part of the thesis is dedicated to discussions about the relations between these two kinds of work, that is to say movie and literature since cinema appearance. In this sense, in this first part, I discussed in which way and how much the incorporation of a filmic language changed the representation procedures in prose fiction, having as support a theoretical and critical basis from cinema and from literature. In the second part, which included the reading and analysis of the two objects, I guided my evaluation through some composition criteria, searching in some scholars the debates about the concept of fragmentary writing. From then on, I started to analyse how was the montage, i.e., the organisation of the various small plots (understood as fragments), relating them with some issues equally significant in works of this nature such as scene juxtaposition; linear narration subtraction; space-time disintegration; arrangement of countless simultaneous events; topics related to scene cuts and repetitions.

Key words: Cristóvão Tezza. Robert Altman. Fragmented work. Cinematographic montage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Zoom</i> no copo de leite sobre o criado-mudo	118
Figura 2 - <i>Zoom</i> sobre a imagem veiculada na televisão. Cena que se segue à imagem anterior	119
Figura 3 - Honey e Lois olhando as fotografias da moça morta no rio	122
Figura 4 - Honey e Lois olham para o homem	123
Figura 5 - O amigo de Stuart vê as fotografias que Bill fez da esposa	123
Figura 6 - O pescador olha assustado para Honey e Lois	124
Figura 7 - Zoe bóia na piscina de sua casa fingindo estar morta	153
Figura 8 - Primeira cena da moça que é encontrada morta no rio onde Stuart e seus amigos vão pescar no final de semana	154
Figura 9 - Moça morta no rio	156
Figura 10 - Honey filmada através do aquário no apartamento dos vizinhos	157
Figura 11 - Stuart no rio quando pega um peixe	157
Figura 12 - Gene pára Claire por dirigir devagar	160
Figura 13 - Chad assistindo ao desenho animado <i>Captain Planet and the Planeteers</i>	161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PARTE I - UM CINEMA SEM IMAGENS OU NARRATIVAS VISUAIS?: O QUE SE VÊ E O QUE SE NARRA (APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE LITERATURA E CINEMA)	16
1 DIÁLOGOS, ENTRECruzamentos, COMPLEMENTARIDADES: O CINEMA NA LITERATURA	17
2 “L’ÉCOLE DU RÉGARD”: O CINEMA NO <i>NOUVEAU ROMAN</i> FRANCÊS E O <i>CINÉ-ROMAN</i>	46
3 VISUALIDADES E VISIBILIDADES: A PROSA DE FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E A INCURSÃO NO CINEMA	56
PARTE II - DO FRAGMENTO AO MOVIMENTO, DO FOTOGrama AO FILME: A COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DE <i>O FOTÓGRAFO</i>, DE CRISTÓVÃO TEZZA, E <i>SHORT CUTS</i>, DE ROBERT ALTMAN	79
1 FOTOGrama 1, FOTOGrama 2, FOTOGrama 3	80
2 POR UMA ESTÉTICA DA FRAGMENTAÇÃO: A NARRATIVA AOS PEDAÇOS EM <i>O FOTÓGRAFO</i>	90
2.1 <i>SHORT CUTS</i> E AS GRANDES IRONIAS DA VIDA	105
3 SIMULTANEIDADE, MONTAGEM E A CRISE DA IMAGEM-AÇÃO	128
3.1 <i>SHORT CUTS</i> E A CRISE DA IMAGEM-AÇÃO	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS	170

INTRODUÇÃO

Uma definição do homem, do nosso ponto de vista específico, poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema.

(Giorgio Agamben In *Image et mémoire*)

No campo dos estudos literários, as estratégias de aproximação entre literatura e cinema há algum tempo têm proporcionado um vasto material teórico que, em geral, comporta certa tradição comparatista ao demonstrar uma influência da narrativa literária sobre o discurso fílmico. Os estudos comparados no âmbito das narrativas literária e fílmica apresentam-se quase sempre muito pontuais ao limitarem-se em análises que se detêm na discussão sobre as adaptações de textos literários para o cinema. Nessa direção, todo pesquisador encontra um amplo material que, ao colocar em discussão as relações conflitantes entre os dois registros, procura confrontar, dentro de um esquema semiótico, os elementos da narrativa literária assimilados pelo cinema. Esse esquema comparatista acabou se firmando também na área dos estudos literários não apenas em razão das inúmeras adaptações de obras clássicas da literatura para o cinema, mas por influência do próprio modo de abordagem das teorias cinematográficas para as quais, desde o aparecimento da arte cinematográfica, a literatura representou uma influência e uma espécie de modelo narrativo bastante apropriado. Sob essa perspectiva, podemos citar os trabalhos de Andre Bazin, Christian Metz, Jean Mitry, André Gaudreault, Pio Baldelli, Seymour Chatman, Carmen Peña-Ardid.

Ora, parece óbvio que os estudos comparados entre cinema e literatura a partir desse ponto de investigação, isto é, a partir das adaptações e transposições cinematográficas, não representa mais uma novidade a despeito de sua importância. O problema, a meu ver, surge no momento em que o pesquisador intenta analisar textos literários que revelam na própria tessitura marcas da linguagem cinematográfica. Aponto esse fato como um problema por haver uma carência de discussões mais sistematizadas a respeito de um tipo de confluência que me parece bastante frequente na produção ficcional contemporânea – a relação que a literatura estabeleceu com a imagem e com as formas visuais, em especial com o cinema. É claro que a produção de textos literários entrecortada pelos signos de uma cultura audiovisual tem suscitado inúmeros debates que apontam para a

emergência de pensar esses textos a partir de outros critérios, principalmente, como ressalta Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2001), como uma espécie de “mediação entre o texto e o leitor”.

Em seu último livro, *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, publicado em 2010 pela editora da PUC-Rio, a professora, ao analisar a “potência migratória das narrativas”, discute a questão do estatuto ficcional da literatura mediante a influência da linguagem cinematográfica e o fenômeno do “deslizamento das narrativas para outros meios e outros suportes”. Um livro como esse evidencia um reconhecimento não apenas de um ficção que “busca aproximar o texto desse [...] regime de visibilidade” (FIGUEIREDO, 2001, p. 20), como também assinala uma preocupação, num sentido mais amplo, com as práticas culturais e artísticas num momento em que a convergência com os meios midiáticos transformou significativamente os modos de criação, produção e recepção dos bens culturais. Contudo, na esfera da crítica literária brasileira, ainda existe uma certa escassez no que diz respeito a uma discussão da confluência da literatura com o cinema, localizada nos domínios da literatura, isto é, abordada a partir do lugar que procura observar manifestações do cinema em textos literários.

Foi justamente essa falta de um material crítico mais específico, sobre as relações que a produção literária contemporânea vem buscando com o cinema – que alteram sensivelmente os procedimentos de representação, que encaminhou meu trabalho em uma divisão em partes (e não em capítulos), sendo a primeira delas voltada exclusivamente para a discussão desse intercâmbio entre literatura e cinema a partir do lugar que elege o cinema como um grande referencial estético e cultural para a literatura. A minha ideia em dedicar parte importante da tese na discussão sobre o entrecruzamento da literatura com o cinema sem me reportar à análise dos dois objetos que escolhi para esse trabalho – o romance *O Fotógrafo* (2004), de Cristóvão Tezza e *Short Cuts: Cenas da vida* (1993), filme de Robert Altman – é apresentar uma espécie de histórico desse diálogo desde o surgimento do cinema.

O tema de uma ‘presença’ cinematográfica no romance de Cristóvão Tezza, *O Fotógrafo*, trouxe, logo de início, algumas questões que me puseram várias dúvidas às quais, evidentemente, eu deveria responder. A primeira delas e a mais genérica, por assim dizer, relacionava-se exatamente ao fato de responder por que se podia dizer haver uma influência do cinema e em que medida isso

transformava, de alguma maneira, a minha leitura do romance. Isso, certamente, impunha avaliar quais elementos cinematográficos havia, portanto, na obra, e se eles eram particulares de uma estética cinematográfica ou já faziam parte da literatura. Seriam, pois, as imagens ou as cenas 'visuais'?

Mesmo se observarmos as produções literárias em que há uma abundância de movimentos e detalhes visuais, isto é, obras sobre as quais é possível reconhecer uma espécie de qualidade cinemática, é o caso de questionarmos, na posição de pesquisadores de literatura, se é realmente possível distinguir de forma mais categórica o que se traduz como uma influência do cinema e o que é 'estritamente' literário no texto contemporâneo.

Essa questão é absolutamente pertinente e 'perigosa' tendo em vista a diversidade e a multiplicidade do material literário na contemporaneidade, o que nos mostra o quanto nossos ficcionistas, já há algum tempo, têm empreendido formas de romper com os limites da palavra e com o peso da tradição literária. O que não podemos negar também, evidentemente, é a forma como a literatura incorporou tantos outros tons discursivos provenientes dos meios audiovisuais. A televisão, o rádio, o cinema, e, mais recentemente, a internet tornaram-se fontes efetivas de diálogos. Serviram e vêm cada vez mais servindo aos escritores tanto como marcas textuais, como canais de referências e citações. Não é à toa que nós, leitores, nos sentimos mais próximos desses textos, mais 'dentro', como se pudéssemos nos reconhecer ali. Não importam quais sejam os modos de representação e as técnicas usadas pelos ficcionistas. O que temos certeza é de termos mais do nunca contato com um mundo ficcional absolutamente mediado por objetos culturais propagadores da imagem. Posso me arriscar dizendo, inclusive, que tais mediações praticamente se converteram em procedimento literário.

Se as histórias inventadas pelos escritores de ficção brasileira hoje são majoritariamente urbanas, é notável também como os personagens, os eventos, e outras questões do universo diegético são caracterizados pelos signos da contemporaneidade. Se, de um lado, observamos uma literatura (prosa) que apresenta uma dicção bastante semelhante, de outro, basta tomarmos três ou quatro obras críticas sobre prosa de ficção contemporânea para encontrarmos ali discussões que apontam para os mesmos traços. Curiosamente, encontramos, diversas vezes, nos textos críticos, afirmações que comentam o fato de haver uma certa falta de adensamento dessa produção literária mais 'jovem'. Um certo

esvaziamento de sentido, uma escritura de menor fôlego, como tivemos em Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa, por exemplo. Ora, não é uma tarefa das mais simples escrever sobre uma literatura tão recente, ainda que seja para tratar de textos da década de 80, que, vamos dizer, já apresenta uma distância temporal mais considerável. De qualquer modo, essas avaliações não esgotam as possibilidades de leitura. Prefiro, na posição que me cabe como pesquisadora de literatura contemporânea e professora de literatura, encarar toda essa diversidade como algo sintomático de um tempo igualmente afeito à heterogeneidade. Creio que essas mudanças no estatuto da literatura contemporânea, mudanças, aliás, que são parte de um processo nem tão novo assim, devem ser bem-vindas, avaliadas com o cuidado que requer a própria noção de pós-modernidade.

Pois bem, o foco estava traçado. Literatura e cinema do lado de cá. Era o caso, então, de traçar critérios de avaliação e o mais penoso, porém o que já despertava em mim, desde minha experiência no mestrado, um enorme prazer – adentrar o terreno do cinema. Se, de um lado, essa tese não seja sobre cinema, de outro, não deixa de sê-lo. Quais seriam as estratégias que melhor alcançariam meus objetivos? Em outras palavras, como me servir das teorias cinematográficas com vistas ao texto literário sem cair no campo das adaptações? Afinal, quais seriam as ‘especificidades’ fílmicas no romance ao qual me propunha estudar? Digamos que essa tenha sido a primeira etapa, por si só repleta de dificuldades.

Logo no início do meu processo de doutoramento, o meu objetivo era analisar alguns romances brasileiros contemporâneos a partir da perspectiva do cruzamento da literatura com o cinema. De repente, veio-me um desejo imenso, quase uma necessidade, de inserir, como objeto de análise, alguns filmes que, de algum modo, pudessem travar diálogos com os romances com os quais já havia pensado trabalhar. Contudo, como é sabido, muitas vezes a nossa pesquisa acaba tomando outros rumos e as mudanças acabam sendo inevitáveis.

Depois de encontros e conversas com meu orientador, pareceu-me que a melhor opção seria encurtar o *corpus*. Não tive dúvida ao selecionar o romance de Tezza, *O Fotógrafo*, por inúmeros motivos. Pela sofisticação da escrita; pela potência visual e, portanto, pela aproximação que via na obra com o cinema; pelo fato de ser um romance publicado em 2004, o que o colocava ainda mais ‘perto’ dessa avaliação sobre a prosa de ficção contemporânea. E, claro, por se tratar de uma obra praticamente não estudada, representando aquele desafio bem ao gosto

daqueles que desejam ‘descobrir’ possibilidades na literatura mais jovem ou mais atual. Quando pensei nesse romance de Tezza, foi inevitável não estabelecer uma correlação com o filme *Short Cuts: cenas da vida*, lançado em 1993, com direção de Robert Altman. O filme, assim, seria uma espécie de contraponto cinematográfico do romance. A relevância dessa escolha me traria, pois, outros caminhos de leitura do próprio romance, uma vez que não teria como evitar uma análise comparada entre as duas obras. Na verdade, como meu intuito jamais foi o de trabalhar com literatura comparada (mesmo tendo um objeto de outra natureza), procurei, de antemão, pensar em pontos de contato. Isto é, por que *Short Cuts* me parecia tão semelhante ao romance *O Fotógrafo*? Seriam esses pontos de contato, afinal, a guiar minha leitura dos dois objetos. Além disso, uma vez estabelecida a ideia central – o entrecruzamento da literatura com o cinema sob a perspectiva de uma influência/ou de um adentramento deste no texto literário – o filme de Altman me ajudaria a compor o diálogo entre os dois registros.

Quanta à divisão e aos critérios adotados nesse trabalho, uma vez já expostos os caminhos que me levaram a chegar nele, cabe, portanto, uma rápida demonstração. Como disse, separei essa pesquisa em duas partes independentes, embora relacionadas obviamente. Acho importante salientar que não se trata de uma parte teórica e uma outra de análise dos objetos. Optei por trazer a discussão entre literatura e cinema, isentando a mim mesma e ao trabalho de discorrer sobre as questões relativas às adaptações de obras literárias para o ambiente cinematográfico pelos motivos já apontados acima. O leitor vai se deparar, assim, com uma ‘leitura histórica’ que fiz desse entrecruzamento, desde o surgimento do cinema. Posso destacar três momentos nos quais o diálogo da ficção literária com o cinema se fez mais fértil: nas duas primeiras décadas do século XX, com obras de Joyce, Dos Passos, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, por exemplo; nos decênios de 50 e 60, com o aparecimento da *Nouvelle Vague* (no cinema) e do chamado *Nouveau Roman* francês; ainda nesse período, que se estendeu até final da década de 70, a literatura latino-americana teve em autores como Manuel Puig, Mario Vargas Llosa e Julio Cortázar um diálogo bastante intenso com o cinema através da incorporação de diversos gêneros narrativos e fílmicos. No terceiro capítulo, como não poderia deixar de ser, ocupo-me da prosa de ficção brasileira contemporânea, analisando alguns romances que, a meu ver, apropriam-se tanto de técnicas como de uma linguagem cinematográfica.

Na segunda parte da tese, também composta de três capítulos, depois de pensar muito a respeito daqueles tais pontos de contato que pudessem aproximar o romance de Tezza e o filme de Altman, cheguei à conclusão de que a melhor saída (o ponto de partida, afinal) seria iniciar uma análise levantando questões relativas à noção de obra fragmentada. Um tanto evidente, claro, para duas obras que, numa espécie de subtração da ordem das coisas, apresentam vários pequenos enredos, com uma variedade de personagens, e ajustam o espaço-temporal a partir da perspectiva da simultaneidade. Como peças de um *puzzle*, os fragmentos aparecem soltos, desordenados, e leitor e espectador são convidados, assim, a organizar todos esses fios diegéticos. Por isso mesmo, não tive como me furtar de uma leitura que observasse o agenciamento da narrativa através do procedimento da montagem. Nas duas obras, há uma decomposição da linearidade narrativa a partir da desintegração do tempo e do espaço, de mudanças constantes de focalização, de uma alternância de ponto de vista, e de diversos cortes que empreendem um desdobramento simultâneo dos pequenos enredos.

Partindo dessa ideia de escrita fragmentária, apoiei-me, inicialmente, nas discussões de Omar Calabrese (*A idade neobarroca*, 1987) a respeito da noção de fragmento e pormenor. Penso essa noção de fragmento como um tipo de operação através da qual se pode romper ou fraturar o todo. É justamente essa composição fragmentada, que desagrega a unidade narrativa, o ponto de partida para a leitura que faço do romance de Tezza e do filme de Altman. Nessa segunda parte da tese, além de um instrumental teórico e crítico sobre cinema, procuro estabelecer um diálogo com as teorias de Gilles Deleuze (*Cinema I e II*) a respeito da imagem cinematográfica. Acredito que o conceito de crise da imagem-ação, proposta pelo filósofo acerca do rompimento da narrativa no cinema clássico, é absolutamente pertinente para a análise dos objetos. No último capítulo dessa segunda parte, tratarei da representação da simultaneidade e da produção de sentido das obras através do uso da montagem. Giorgio Agamben, em *Image et mémoire* (1998), diz haver “duas condições transcendentais para a montagem: a repetição e o corte”. Nesse caso, a minha ideia é avaliar o modo como se processa essa operação de montagem através do entrecruzamento dos fragmentos, das justaposições das cenas e dos planos, e, sobretudo, observar de que maneira esses cortes (que geram os fragmentos) acabam por subtrair a narração, fazendo com que as imagens, ou os *flashes* de imagens, valham por si mesmas.

PARTE I

UM CINEMA SEM IMAGENS OU NARRATIVAS VISUAIS: O QUE SE VÊ E O QUE SE NARRA? (APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE LITERATURA E CINEMA)

1 DIÁLOGOS, ENTRECRUZAMENTOS, COMPLEMENTARIDADES: O CINEMA NA LITERATURA

montagem:
ver aquilo que
pode ser visto
(não dito
não escrito)
a explosão atômica no
alto da colina daqueles
que só vivem uma vez

alcançará
o céu e os bosques daqueles
que seguem a regra do jogo
antes que ecloda a guerra
mundial.
(as fotos como radiografia
da doença)

(Jean-Luc Godard)

Em 1936, Walter Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”¹, um de seus textos mais conhecidos na área de Teoria da Literatura e Crítica Literária, propõe-se a refletir as mudanças operadas na modernidade a partir das transformações que tocavam os modos de acesso na recepção e percepção da obra de arte.

A maior preocupação para Benjamin no que se refere aos fenômenos derivados da massificação cultural tem a ver com a relação entre arte e público diante dos novos esquemas de produção artística ligados essencialmente à técnica. A pergunta que o autor intenta responder implicou observar e analisar os processos de socialização e integração cultural, visto que a arte seria, na concepção de Benjamin, um reflexo da própria assimilação do homem frente à realidade. De que modo, portanto, a arte poderia satisfazer grandes multidões na metrópole moderna? Essa inquietação benjaminiana surge no momento em que a arte perde a noção de aura, descompromissando-se, de certa forma, do ritual contemplativo. Enquanto a arte pictórica, por exemplo, era reservada a um público ‘discreto’, que a recebia como objeto de culto, o cinema surgia como a grande arte das massas. Benjamin fala de uma “emancipação da obra de arte com relação à existência

¹ Usarei a tradução de José Lino Grunewald In: *Os Pensadores*, v. 48 (1975).

parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico” (BENJAMIN, 1975, p. 17). Foi justamente essa capacidade expositiva do cinema, como grande mediador social e cultural, que inquietou o estudioso alemão. De acordo com Benjamin, “as técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. Muito retrógrada face a um Picasso, essa massa torna-se bastante progressista diante de um Chaplin, por exemplo” (1975, p. 27).

O cinema, sob essa perspectiva, convertia-se em grande espetáculo e, por isso mesmo, representava um excelente instrumento revolucionário. A ideia de emancipação ligada ao surgimento do cinema diz respeito ao seu caráter coletivo, isto é, o cinema acabou inaugurando uma nova relação da arte com o público. Como uma arte feita para a coletividade, o cinema representou, naquele momento, o grande objeto de consumo das massas. Assim, “o que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia” (BENJAMIN, 1975, p. 28). Fica evidente, portanto, que o que o autor ressalta é a capacidade de influência social do cinema em comparação a outras manifestações artísticas, dada sua força para reunir um grande público e mostrar-lhe outras maneiras de entender e ver a realidade que o cerca. Benjamin chega mesmo a demonstrar um certo deslumbramento pelas novas possibilidades de reprodução da arte porque essas transformações permitiam, através dos dispositivos técnicos, uma sociabilidade quando aumentado o potencial da arte como mediadora social.

A problemática da reprodutibilidade da arte, sob esse aspecto, aparece como a consolidação de uma prática de modernização inaugurada pela fotografia, nos idos de 1840. Diante desse processo de reprodução em série, que colocava em risco o valor artístico da obra de arte como reflexo subjetivo da realidade, surge a possibilidade de reprodução técnica graças a sofisticados equipamentos, sobretudo através do cinematógrafo, que, pela primeira vez na história da arte, foi capaz de pôr uma imagem em movimento. Essa dualidade entre o original e a cópia gerou uma série de enfrentamentos ideológicos, envolvendo análises e discussões em diversas áreas das ciências humanas. Além da massificação da arte, como resultado da reprodução em série, Benjamin ressalta que o cinema foi a primeira grande ferramenta de expressão estética capaz de mover ideologicamente grupos distintos. O cinema, de acordo com Benjamin,

converteu-se no grande mediador social, ideológico e cultural, alterando significativamente, através da força da imagem em movimento, a percepção sensorial do homem. Se, como assegura Benjamin (1975, p. 32), os diletantes da arte caíram na “velha recriminação: as massas procuram a diversão, mas a arte exige concentração”, é preciso averiguar de que modo o cinema, a partir do divertimento (ou da “distração”) pode se converter em material produtivo.

Mas o homem que se diverte pode também assimilar hábitos; diga-se mais: é claro que ele não pode efetuar determinadas atribuições, num estado de distração, a não ser que elas se lhe tenham tornado habituais. Por essa espécie de divertimento, pelo qual ela tem o objetivo de nos instigar, a arte nos confirma tacitamente que o nosso modo de percepção está hoje apto a responder a novas tarefas. E como, não obstante, o indivíduo alimenta a tentação de recusar essas tarefas, a arte se entrega àquelas que são mais difíceis e importantes, desde que possa mobilizar as massas. É o que ela faz agora, graças ao cinema. Essa forma de acolhida pela seara da diversão, cada vez mais sensível nos dias de hoje, em todos os campos da arte, e que também é sintoma de modificações importantes quanto à maneira de percepção, encontrou, no cinema, o melhor terreno de experiência. Através de seu efeito de choque, o filme corresponde a essa forma de acolhida. Se ele deixa em segundo plano o valor de culto da arte, não é apenas porque transforma cada espectador aficionado, mas porque a atitude desse aficionado não é produto de nenhum esforço de atenção. O público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai (BENJAMIN, 1975, p. 32-33).

Responsável por criar uma nova sensibilidade artística, foi preciso questionar de que forma e em que medida a literatura operaria certas mudanças mediante o advento do cinema. Não se trata de investigar o modo como a imagem, representação ideal para as técnicas de reprodução, foi e tem sido influenciada pela técnica do cinema, mas sim investigar como os meios massivos, em especial o cinema, valem-se da imagem e geram outras perspectivas estéticas, influenciando diretamente o imaginário de escritores.

A partir de considerações distintas e sob outra perspectiva, o crítico de arte alemão, Arnold Hauser, no capítulo a “Era do cinema”, parte da sua obra *História Social da Literatura e da Arte* (1995), discorre sobre o estreitamento da relação entre a literatura modernista ocidental e as imagens, advindas, naquele momento, das artes visuais das vanguardas artísticas e do cinema. Apesar de sua posição marxista, Hauser vincula, de certo modo, o movimento modernista do

primeiro tempo à chamada época do cinema, ao reconhecer neste uma capacidade técnica que melhor traduzia ‘artística ou esteticamente’ a vida moderna.

Na discussão empreendida pelo autor nesse longo capítulo, percebe-se que a maior contribuição para a literatura com o advento do cinema diz respeito ao seu efeito sobre a questão do tempo e do espaço. O cinema, de acordo com o autor, era dotado, como nenhuma outra arte tinha sido até então, da capacidade de poder estabelecer uma nova concepção espaço-temporal, expressando de forma mais concreta a fragmentação do mundo moderno. Os procedimentos de justaposição e simultaneidade, por exemplo, trazidos por Sergei Eisenstein, com a chamada montagem de atrações, e até mesmo o primeiro plano (*close-up*) e a montagem paralela de David W. Griffith, passaram a influenciar de modo direto os modos de narração do texto literário. A grande contribuição da imagem cinematográfica para a literatura modernista, entendida por Hauser, refere-se a uma espécie de desorganização na estrutura narrativa tradicional. A falência daquele modelo narrativo, o qual pressupunha enredos bem constituídos, motivações psicológicas, narradores bem definidos e a presença de um herói clássico moderno, dava-se em razão de uma outra ordem na dinâmica de contar uma história. O cinema, portanto, como a arte mais representativa da modernidade, graças a sua condição única de pôr a imagem em movimento, estabeleceu procedimentos na relação entre sujeito, tempo e espaço de forma que sua ordenação pudesse representar concretamente o tempo histórico de forma, ao mesmo tempo, descontínua, fragmentária e simultânea.

O fascínio da ‘simultaneidade’, a descoberta de que, por um lado, o mesmo homem vivencia tantas coisas diferentes, desconexas, e homens em diferentes lugares experimentam frequentemente as mesmas coisas, de que as mesmas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns dos outros, esse universalismo, do qual as técnicas modernas tornaram consciente o homem contemporâneo, talvez seja a verdadeira fonte da nova concepção de tempo e de toda a rudeza com que a arte moderna descreve a vida (HAUSER, 1995, p. 975 – grifo do autor).

Ao analisar *Ulisses*, de James Joyce, romance que abala a consciência literária nos idos de 1920, por exemplo, Hauser aponta diversos elementos da construção joyceana que aproximam sua obra da estética cinematográfica. Com grande relevância à desestruturação espaço-temporal,

Ulisses, na leitura de Hauser, orquestraria o tempo de modo muito semelhante ao trabalho fílmico, recorrendo, para a obtenção de sentido dos capítulos, ao recurso da montagem cinematográfica. Essa descontinuidade do enredo, da qual foram tributárias as obras de Proust, John Dos Passos, Virginia Woolf e Joyce, como assinala Hauser, tem a ver com uma nova concepção do tempo na narrativa (ou com “a concepção bergsoniana de tempo”)² (p. 977). Assim, o tempo, na literatura moderna, tal como ocorre no cinema, perderia sua “continuidade ininterrupta e, por outro lado, sua direção irreversível. Pode ser detido, em *close-ups*; revertido, em *flashbacks*; repetido, em recordações; e avançado, em visões do futuro” (HAUSER, 1995, p. 972).

A ressonância dos elementos constitutivos do cinema no texto literário pressupõe, desde o início do século XX, uma renovação da literatura operada a partir da relação entre texto e imagem. Pode-se mesmo falar de uma espécie de consciência de visualidade no texto, instituindo de maneira irreversível um novo paradigma sociocultural.

O acento recai agora na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo, na fluidez amorfa da experiência anterior, na imensidade sem limite da corrente de tempo onde a alma singra, na relatividade de espaço e tempo, ou seja, na impossibilidade de diferenciar e definir os meios através dos quais a mente se move. Nessa nova concepção de tempo quase todos os elementos da tessitura que formam a substância da arte moderna convergem: o abandono do enredo, a eliminação do protagonista, a renúncia a psicologia, o ‘método automático de escrita’ e, sobretudo, a montagem técnica e a combinação de formas temporais e espaciais do filme (HAUSER, 1995, p. 970 – grifo do autor).

Desde as primeiras décadas do século XX, verifica-se a uma proliferação de obras literárias que aclamam o cruzamento da palavra com a imagem. Mesmo antes do aparecimento das vanguardas europeias, na passagem do século XIX para o século XX, muitas mudanças já se inscreviam nas artes, tendo

² A respeito da concepção de tempo em Bergson, André Soares Vieira, em *Escrituras do visual: o cinema no romance* (2007b, p. 61), ressalta: “O tempo, nessa perspectiva, deixa de ser o princípio absoluto de desintegração e destruição, o somatório dos momentos da vida de um ser em evolução rumo ao conhecimento de si e do mundo, mas a resultante de um processo em constante transformação. A noção de tempo está encarada por Bergson como duração: não mais o tempo marcado pelo relógio, mas o tempo da mente, dos conteúdos da consciência que abarcam simultaneamente presente, passado e futuro numa torrente de memórias, recordações e imagens”.

em vista uma proximidade e um diálogo com a imagem. É o caso de citarmos *Un coup de dés*, de Mallarmé³, poema que foi alvo de grande interesse dos poetas concretistas no Brasil, na segunda metade do século XX, justamente por valorizar as possibilidades da visualidade da letra no papel em branco, explorando de forma concreta a relação do texto com a imagem. O que se via, portanto, era uma mudança no estatuto de representação da arte, ancorada, naquele momento, pelo advento da fotografia e, mais tardiamente, pela supremacia que adquiria o cinema.

Porém, a supervalorização da estética cinematográfica no meio literário viria com os movimentos vanguardistas a partir de 1910. Ismail Xavier (1978) salienta que a grande sedimentação da crítica cinematográfica na Europa, especialmente na França, contribuiu para que os artistas e escritores da época se rendessem à força do *écran*. Philippe Soupault, um dos integrantes do grupo surrealista, juntamente com Andre Breton e Louis Aragon, em janeiro de 1918, publicaria “Indifférence”, poema considerado “cinematográfico” por “reproduzir literariamente as imagens de um filme que mostrasse um sonho em que uma personagem vive situações surrealistas a partir de técnicas cinematográficas bastante exploradas pelo cinema da época” (CUNHA, 2004, p. 11). Além dele, artistas como Apollinaire e Blaise Cendrars foram igualmente militantes de um modernismo, cuja “tônica era o combate à tradição, às convenções consagradas e aos esquemas de trabalho vistos como concretização de um velho conceito de arte” (XAVIER, 1978, p. 32). Para tal, a linguagem do cinema vinha ao encontro desses interesses através de uma técnica narrativa que produzia simultaneidade, montagem, descontinuidade espacial e temporal, cortes abruptos de cena, ritmo veloz.

O aprofundamento das reflexões acerca da ligação do cinema com a literatura viria, na década de 20, com as formulações de Jean Epstein que, concomitante à defesa pela legitimação do cinema como arte autônoma, postula uma série de proposições em favor de um sistema de trocas entre a literatura moderna e a arte cinematográfica. Em *Le cinéma et les lettres modernes* (1921), o autor, que, paralelamente à atividade de cineasta, também era romancista, procura demonstrar que entre o cinema e o texto literário existe não apenas um simples parentesco, mas todo um universo de possibilidades de intercâmbios

³ Traduzido por Haroldo de Campos como “Um lance de dados”. In: CAMPOS, Augusto de et al. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 173.

complementares. Epstein identifica, pois, na comparação entre as duas artes uma “estética de proximidade”. Segundo o autor, a invenção do *close-up* (ou primeiro plano), por Griffith, a sucessão de detalhes, os gestos em movimento, a rapidez do pensamento e das imagens mentais, tudo isto, uma vez justaposto e em processo de simultaneidade, iluminaria os textos literários modernos.

Dentre os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica, foi a montagem, certamente, a grande vedete para os escritores da época, sobretudo no diálogo com o romance. Embora as relações entre o cinema e o romance tenham ganhado maior visibilidade no rol da crítica literária a partir da década de 60, com a consolidação do *Nouveau Roman* francês, concomitante com a chamada *Nouvelle Vague*, composta por um grupo de cineastas franceses (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Louis Malle, Claude Chabrol), que, de igual modo, defendiam uma nova atitude para o cinema francês, ainda na esteira do movimento vanguardista, alguns romances destacavam-se pelo estreitamento com dispositivos técnicos do cinema.

Peter Burger, em *Teoria da Vanguarda* (1993), analisando os romances *Le Paysan de Paris* (1926), de Aragon, e *Nadja* (1928), de Breton, ressalta que os mesmos “podem ser entendidos como constituindo uma técnica de montagem” (p. 130). Segundo o autor, os textos surrealistas “caracterizam-se superficialmente pela destruição das relações de sentido” (p. 130). *Nadja*, romance considerado o mais representativo do movimento surrealista, compõe-se de inúmeros fragmentos justapostos (fotografias de pessoas e de lugares, de documentos, de relatos) que são organizados a partir do princípio da montagem. É bem provável que o Surrealismo tenha sido a vanguarda mais afeita aos recursos do *écran* em razão da condição técnica que o filme tinha de reproduzir imagetivamente o curso do pensamento como no sonho.

Um dos estudos de maior relevância para a discussão em torno da influência do cinema na literatura está no livro de Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*. Publicado em 1948, o autor discute, sistematicamente, o caso de escritores americanos, como John Dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck e William Faulkner, cujos processos de narração assemelhavam-se aos do cinema. Magny demonstra, em romances como *Manhattan Transfer*, e mesmo a trilogia *USA*, de John Dos Passos, escritos entre as décadas de 20 e 30, como os empréstimos das técnicas cinematográficas permitiam que o leitor pudesse ‘ver’ a realidade do mesmo ‘modo’ que um espectador de um filme. Magny ressalta que, na trilogia de

USA, Dos Passos confere um 'ar cinematográfico' à narrativa ao adotar um ponto de vista intitulado "*the camera eye*".

Na verdade, o livro de Magny inaugura, de certo modo, uma das primeiras tentativas de se estabelecer uma comparação mais precisa entre a escritura literária e a escritura cinematográfica, privilegiando o lugar de influência do cinema sobre a literatura. *L'âge du roman américain* aparece na mesma época em que, na França, a crítica cinematográfica reivindicava a especificidade do cinema, considerando as qualidades literárias que havia neste. Entre 1940/50, quando surge a noção de "cinéma d'auteur" ou "caméra-stylo"⁴, muitos cineastas de vanguarda buscam uma aproximação com os romancistas. Assim, a câmera em punho poderia ser manuseada da mesma forma que a pena dos escritores. Tratava-se, pois, de um esforço crítico e teórico visando, em primeiro lugar, à promoção de um cinema articulado, autônomo e de autoria. Ora, chegava-se ao lugar de exaustão toda a questão que punha o cinema sempre ao nível comparativo com a literatura. De outro lado, o cinema passou a ser responsável por ensinar ao homem e à literatura, evidentemente, um modo de "pensar em imagens e dar novos nomes às coisas" (AVELLAR, 2007, p. 15).

Historicamente, o cinema se beneficiou da literatura na tentativa de buscar um modelo narrativo como forma de legitimação. Já se constatou em boa parte da teoria cinematográfica uma exaustiva discussão em torno da relação dialógica entre o cinema e a arte literária. Muito já se questionou a respeito de o cinema ser ou não devedor das formas narrativas literárias, sobretudo em seu período clássico (o chamado cinema narrativo), e foram muitas as avaliações que se sustentaram na comparação entre essas duas expressões estéticas. Para falar sobre isso, seria necessário remontar, à luz de um imenso instrumental teórico, a história do cinema, tarefa que, evidentemente, não vem ao caso, uma vez que o nosso enfoque ocorre em outra direção. Que cinema e literatura possuem características semelhantes e, por isso mesmo, mantêm uma relação de mão dupla, já não há dúvida. As influências, as incorporações de modelos, as contaminações marcam a indissolubilidade entre as duas artes, desde a incidência de elementos

⁴ O termo surge com o artigo de Alexandre Astruc, "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo", publicado em 1948, na revista *L'Écran Française*. Robert Stam, em *Introdução à teoria do cinema* (2003, p. 103), ressalta: "O cineasta, afirmava Astruc, deveria ser capaz de dizer 'eu' como o romancista e o poeta. A fórmula da *caméra stylo* ("câmera caneta") valorizava o ato de filmar; o diretor era não mais um mero serviçal de um texto preexistente (romance, peça) mas um artista criativo de pleno direito".

‘próprios’ (ou oriundos) da linguagem literária em filmes, até as inúmeras adaptações cinematográficas, de um lado, e, de outro, uma literatura absolutamente tributária das potencialidades técnicas e narratológicas do cinema.

Nessa direção, cabe assinalar que, entre as décadas de 50 e 60, alguns teóricos da cinematografia movimentaram-se em torno de um debate, provocador de grande celeuma, que levantava a possibilidade de haver uma ideia de cinema *avant la lettre*. Na verdade, essa teoria pré-cinemática, representada entre os anos 50 e 60 por Paul Leglise, Pierre Francastel e Jorge Urrutia⁵, que defende a existência de um potencial cinematográfico em algumas narrativas literárias antes do surgimento do cinema, já havia sido apresentada por Eisenstein nos idos de 40.

Eisenstein, nome de maior expressão na teoria da cinematografia soviética, procura demonstrar a incidência de diversos procedimentos cinematográficos acomodados em textos literários, com atenção especial para alguns romances. O cineasta, que foi o primeiro defensor da montagem para o estabelecimento de sentido numa obra fílmica, afirmou que o processo de justaposição de imagens ou mesmo a forma como o discurso organizava ‘de forma lógica’ as sequências narrativas na literatura eram regidos de maneira análoga à narrativa fílmica.

No ensaio “Dickens, Griffith e nós”, um dos capítulos de seu livro *A forma do filme*⁶ (2002), Eisenstein faz uma análise comparativa dos filmes de Griffith visivelmente influenciados pelas técnicas narrativas empregadas um século antes nos romances de Charles Dickens. De acordo com o cineasta, Griffith, leitor e admirador confesso de Dickens, usaria, pela primeira vez na história do cinema, a montagem paralela, o *close-up*, o plano e o contra-plano, movimentos de câmera, por sofrer influência direta das narrativas de Dickens. Eisenstein vai mais além ao perceber em “A chaleira começou...”, frase que abre o romance *The Cricket on the Hearth*⁷ (1845), de Dickens, “um típico primeiro plano” (EISENSTEIN, 2002, p. 179).

Mesmo um reconhecimento superficial da obra do grande romancista inglês é suficiente para nos persuadir que Dickens pode ter dado, e

⁵ Cf: LEGLISE, Paul. **Une oeuvre de pré-cinéma, l’Eneide** – Essay d’analyse filmique du premier chant. Paris: Nouvelles Éditions Debresse, 1958.

FRANCASTEL, Pierre. **Arte et technique**: aux XIX et XX siècles. Paris: Minuit, 1956.

URRUTIA, Jorge. El cine fillógico. **Discursos**, Lisboa, n. 11/12, out./fev., 1995/1996.

⁶ O livro *Film Form* foi publicado pela primeira vez em 1949.

⁷ Traduzido para o português com o título **O gafanhoto na terra**.

deu realmente, à cinematografia muito mais do que a idéia da montagem da ação paralela. A proximidade de Dickens das características do cinema quanto a método, estilo e especialmente ponto de vista e exposição, é realmente surpreendente. [...] Talvez o segredo resida na criação por Dickens (assim como pelo cinema) de uma plasticidade extraordinária. A observação nos romances é extraordinária – como o é sua qualidade ótica. Os personagens de Dickens são elaborados com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje (EISENSTEIN, 2002, p. 184-185).

Ora, esse avizinhamento do cinema com a literatura é pertinente porque entre eles há “uma homologia estrutural”, “ambas são *artes da acção*”, como sublinha Umberto Eco (1981, p. 191). Segundo José Carlos Avellar (2007, p. 113), “a relação entre literatura e cinema se realiza no instar da linguagem [...]. Existe porque o cinema, como a literatura, é linguagem. Porque no interior da linguagem [...] inseriu-se a imagem cinematográfica”. O próprio Avellar, no início do Capítulo 6 de *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* (2007), obra da qual me servi acima, lança mão da pergunta: “Corte, montagem, simultaneidade, monólogo interior. A literatura teria inventado o cinema sem se dar conta disso? E depois, conscientemente, teria se voltado para o que inventou para se reinventar [...]?” (p. 105).

Uma resposta plausível para esta questão, emprestada de Eco (1981), é supor que, pelo fato de o texto literário ser dotado de “instâncias narrativas” (como diz Roland Barthes⁸), seria inevitável que houvesse antecedentes ‘cinematográficos’ nos romances do século XIX. Além disso, apesar da importância das formulações teóricas a respeito de um pré-cinema na literatura, sua aparente contradição impede conclusões. O que se pode afirmar, obviamente, é a existência de uma semelhança *avant la lettre* entre os modelos narrativos literários e fílmicos. No entanto, é impossível desconsiderar, por exemplo, a capacidade visual que adquiriu a literatura depois do cinema, o modo como a narrativa inventou outros meios de focalização, subverteu a noção de tempo e de espaço, valeu-se das trucagens usadas pelo cinema em favor de um novo tratamento representativo do real, recorreu ao intertexto fílmico diagramando nas páginas dos romances diálogos à maneira do roteiro cinematográfico. Seria o caso de dizer que a literatura vem

⁸ BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

‘imitando’ a linguagem do cinema ou adotando uma ideia de cinema para contar suas histórias.

Independentemente das teorias que, de algum modo, procuram apartar o parentesco entre literatura e cinema, ou buscam teorizar acerca das especificidades de cada uma dessas manifestações estéticas, é impossível desconsiderar os empréstimos cinematográficos (absolutamente explícitos e conscientes por parte dos escritores) nos domínios do texto literário, quer em nível temático ou estrutural. Como já foi dito, as reflexões em torno do diálogo entre literatura e cinema começaram a fazer parte do campo teórico nas primeiras décadas do século XX, aprofundando-se de forma mais contundente em meados da década de 60 com os escritores e cineastas franceses do *Nouveau Roman* (na literatura) e da *Nouvelle Vague* (no cinema).

No Brasil, o contato de escritores com as técnicas cinematográficas apenas ocorreria de forma mais concreta a partir da década de 20, quando surge o movimento modernista no país. Se o cinema “estivera ausente” na Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, como afirmou Ismail Xavier (1978, p. 145), ele adentraria impactante nos romances de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Alcântara Machado. No balanço dos romances modernistas do primeiro tempo, pode-se notar que o cinema representou justamente aquilo que Benjamin e Hauser, por exemplo, evidenciaram em suas reflexões críticas acerca da nova técnica, isto é, o grande paradigma da experiência moderna, vinculada, entre outras coisas, à experiência do homem nas grandes cidades, que Baudelaire, no final do século XIX, já havia promulgado. Basta lembrarmos dos filmes de Griffith nos quais, tal como observou Eisenstein, aparece toda a atmosfera da Nova Iorque do início do século XX. Eisenstein (2002, p. 179) chega a confessar não se lembrar “quem fala com quem em uma das cenas de rua da história moderna de *Intolerância*”. Mas, diz jamais ter se esquecido, vinte anos depois de ter visto o filme, “da máscara do transeunte com o nariz sobressaindo entre os óculos e a barba rala, com as mãos atrás das costas e andando como se fosse maneta”. Segundo o cineasta, “essas inesquecíveis figuras da realidade entraram nos filmes de Griffith quase que vindas diretamente da rua” (p. 179). Através do olho da câmera, o homem moderno passou a ter contato com a paisagem da grande cidade. A *flanêrie* de Baudelaire era mediada agora pela máquina. O *voyeurismo* do *flâneur* transformava-se na

experiência do espectador. O homem da multidão de Poe estaria, então, inexoravelmente preso à força da imagem do grande *écran*?

Flora Sussekind, em *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* (1987), faz um estudo da relação da literatura brasileira com os aparatos (e aparelhos) técnicos que despontaram no Brasil na passagem do século XIX para o XX. O livro, cujo título faz referência à coluna do cronista carioca João do Rio, chamada *Cinematographo* (com publicação semanal no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, entre 1907 e 1910, e que, em 1909, daria nome ao livro do autor), apresenta-nos o cenário da vida literária, sobretudo àquela cuja atividade estava ligada diretamente aos jornais da época. A autora ressalta em diversos momentos que, embora houvesse um enorme deslumbramento com esse “novo horizonte técnico”, a presença de marcas de uma linguagem cinematográfica, nesse caso, apenas provocaria mudanças na estrutura da narrativa literária com a prosa modernista nos anos 20.

Não parece possível ainda a João do Rio reelaborar criticamente esse influxo técnico. É possível somente uma espécie de *flirt* rápido com ele. Situação que não seria, no entanto, exclusividade de Paulo Barreto. Na verdade, a maior parte dos autores da virada do século e dos anos 10-20 pareceu hesitar diante do horizonte técnico em configuração. Sem chegar, no período, a estabelecer em geral ligações mais perigosas, e com melhores resultados estéticos, com tais artefatos modernos. Montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista. A ficção brasileira só ‘perdeu a sintaxe do coração e as calças’ [...] em textos como *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924); o próprio *Serafim*, de Oswald de Andrade; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; e *Pathé Baby*, de Alcântara Machado. Aí sim se encontra uma literatura-de-corte, em sintonia com uma concepção também diversa do cinema, e pouco preocupada em *parecer* com as fitas, em *falar* de biógrafos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefina, via escrita, o que lhe interessa (SUSSEKIND, 1987, p. 47-48 – grifos da autora).

Esse sincretismo da literatura com o cinema, que, de acordo com Sussekind, só ganharia corpo nos textos dos modernistas da primeira fase, significou, antes de mais nada, a mesma vontade de subversão das formas artísticas, balizadas numa espécie de cânone literário, que tomaria conta dos romancistas do *Nouveau Roman*, na França na década de 60. A linguagem fílmica é

incorporada por estes três escritores de forma intencional como tentativa de compreender a própria essência do material literário. Seduzidos pelas potencialidades que o cinema trazia, enquanto técnica e linguagem, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Alcântara Machado mimetizaram na prosa de ficção (e mesmo na poesia) o poder visual do cinema através de operações técnicas que reinventavam a escritura narrativa.

Renato Cordeiro Gomes, no artigo “De superfícies e montagem: um caso entre o cinema e a literatura”, publicado no livro *Literatura e mídia* (2002), que aborda algumas obras modernistas sob o viés literatura e cinema, aponta o cinema como o grande fornecedor de novos elementos capazes de trazer sofisticação à escrita literária no Brasil naquele momento.

Essa máquina de fantasia [...] fornecerá processos de construção atrelados a uma linguagem, a um estilo, que lançará mão do corte, da montagem, do close, de planos de enquadramento, traços tomados ao cinema e sua linguagem, que são associados a uma linguagem metonímica (às vezes de feição cubista), elíptica, sem ligaduras, em processo de síntese proporcionado pela *camera eye*, que associa a visualidade a uma sintaxe que não vem do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem (GOMES, 2002, p. 97).

O autor destaca o livro *Pathé Baby* (1926), de Alcântara Machado, pelo modo como o escritor conseguiu registrar de maneira inovadora suas impressões da viagem pela Europa que teria feito em 1925. Introduzindo diversos elementos gráficos e sonoros, o livro condensava o mesmo tom cosmopolita do cinema do início do século. Construído como um itinerário de viagem, a obra adotaria, de acordo com Gomes (2002, p. 100), “um modo de escrever moderno, numa prosa ágil, dinâmica”. São vários os aspectos que coadunam *Pathé Baby* à escritura cinematográfica. Rompendo os limites entre o texto literário e o filme, a obra é aberta com um índice que lembra os “programas de cinema, com a listagem do que vai ver/ler” (p. 100). Parte-se do título *Pathé Baby*, cujo nome faz referência a uma máquina de filmar para amadores lançada nos anos 20 pela *Pathé Frères*, que já funcionaria como uma espécie de indicação fílmica dos episódios, divididos de acordo com as 23 cidades europeias, para as “especificações” que descrevem cada episódio. Gomes retoma algumas delas:

‘super especial película de grande montagem’, para Paris, por exemplo; ou ‘película de sensação em 2 partes’, para Barcelona, por exemplo; ou ‘super-produção em 5 partes, com astros e estrelas’, para Sevilha; ou ainda ‘em primeira exibição’, para Granada (GOMES, 2002, p. 100 – grifos do autor).

Os pequenos fragmentos podem ser lidos/vistos ao mesmo tempo em que o próprio ‘narrador’ dialoga com as ilustrações do artista plástico Antonio Paim, além da música que toca para a projeção de cada cidade descrita/narrada. Tudo serve para ambientar o leitor em uma ‘sala de cinema’. Tudo é metonimicamente projetado para conferir visualidade ao relato da viagem. A “literatura, cinema com cheiro”, de que falou Oswald de Andrade a respeito de *Pathé Baby*, estava, portanto, em sintonia com aquele sentimento de rejeição e repúdio com as formas do passado. Tratava-se, pois, de uma espécie de arrojo estético que fez de *Pathé Baby* e dos romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), da trilogia de *Os Condenados* (1922), *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, de *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, uma experiência moderna, na medida em que a própria escritura do texto literário se reinventava e se redescobria a partir de interseções nos domínios do cinematográfico.

“O tempo requeria uma nova poesia e uma nova prosa, comensuradas ao cinema”. Esta é a frase que abre a parte “Prosa cinematográfica” do famoso ensaio “Miramar na mira” (In ANDRADE, s.d., p. 29), de Haroldo de Campos, a respeito do romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Aliás, é comum vincular esse romance aos estudos de literatura e cinema a partir do olhar que discute a incorporação de várias técnicas ligadas à gramática cinematográfica ao texto literário. Mesmo antes de a crítica tecer considerações a este respeito sobre *Memórias Sentimentais de João Miramar*, alguns nomes importantes da intelectualidade literária brasileira já haviam se ocupado dessa discussão ao tratar de *Os Condenados*, romance que integra a “Trilogia do Exílio” (BRITO, Mário da Silva In ANDRADE, 1978, p. xvi). No prefácio da 3ª edição, lançada pela Civilização Brasileira, em 1978, Mário da Silva Brito apresenta uma análise bem interessante sobre o romance, intitulada “O aluno de romance Oswald de Andrade”. Neste ensaio, Mário da Silva Brito cita alguns autores e críticos que mencionaram *Os Condenados* como o romance introdutor da estética

do cinema na literatura dos modernistas. Monteiro Lobato, por exemplo, apontou no romance uma semelhança da estética de planos e enquadramentos de Griffith.

De acordo com os críticos citados por Mário da Silva Brito, o romance inaugurava uma técnica compositiva absolutamente nova à maneira do cinema, era “desnorteante, escandaloso, imprevisto, inédito”. Antonio Candido, no ensaio “Estouro e Libertação”, diz que “a primeira coisa que chama a atenção em *A trilogia* é o ‘culto da forma’ [...], um esforço de ‘fazer estilo’ (1995, p. 45 – grifos do autor). A febre pelo emprego do simultaneísmo, do tempo tipicamente cinematográfico com a dissolução do tempo cronológico, deu a tônica de vários romances de Oswald de Andrade. Pode-se mesmo dizer que acabou representando seu estilo literário. Seria, então, como diz Avellar (2007, p. 115), “um clichê mítico cinematográfico?”. Creio que o próprio Avellar responde esta questão ao falar sobre o processo de simultaneidade:

O que Glauber [refere-se ao cineasta Glauber Rocha] foi buscar em William Faulkner no final dos anos 1960 a literatura foi buscar no cinema no começo dos anos 1920. Escrever a partir do modelo de composição do cinema: polifonia, mais que sinfonia; descontinuidade, mais que linearidade; detalhe, corte, fusão, montagem, quadro e fora-de-quadro. Escrever como quem faz imagem em movimento: diversas coisas coexistem num mesmo espaço e tempo (AVELLAR, 2007, p. 130).

Como já foi dito, essa dissolução do tempo cronológico e o emprego de uma ideia de cinema a partir do trabalho com as técnicas de simultaneidade e descontinuidade, as quais promovem a quebra ou desarranjo do enredo (sob uma perspectiva mais tradicional) e instauram uma outra ordem de pensamento para a construção de sentido da obra, foi particularmente encontrada nos romances de Joyce e de Proust. De todos os elementos que compõem o esquema narrativo ou compositivo dos enredos fílmicos, a questão espaço-temporal foi, sem dúvida, a mais discutida por críticos literários e teóricos da cinematografia acerca das influências entre essas duas artes.

Bella Josef, em “Cinema e romance: espaço e tempo” (2006, p. 378), sublinha que “no romance, o espaço é abstrato, pois puramente significado por palavras, mas o tempo é intensamente sentido, pois tem por ele a sequência da própria obra e a duração da leitura”. A autora explica que o tempo no cinema será sempre “relativo”, podendo-se ajustar de várias maneiras, enquanto o “espaço do

filme, ao contrário do romance, não é uma abstração, está entregue à percepção: o espaço, no cinema, vem *antes* do tempo” (p. 378 – grifo da autora).

Em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, essa questão espaço-temporal está coadunada (ou mantém uma relação de interdependência) à técnica da montagem. É curioso observar que, embora a história do romance esteja disposta em capítulos (163), numa composição que funciona de maneira análoga às cenas ou planos de um filme (dispostos em fotogramas), de algum modo, eles correspondem, ainda, a uma fração linear. Essa ‘unidade’ existe porque os capítulos estão distribuídos de acordo com uma sequência ‘cronológica’ indicativa da vida do narrador, ou seja, a sua fase de infância, de juventude e, posteriormente, de vida adulta. Contudo, o eixo narrativo que conta a vida de João é sempre intercalado à memória do narrador, o que acaba desorganizando essa ‘pseudo’ sequência lógica. Os eventos, portanto, não são correspondentes ao tempo da narrativa. A própria composição da obra em fragmentos sugere já um desarranjo sequencial, pois estes fragmentos podem ser lidos de modo independente. Como no cinema, cada cena possui o seu valor semântico, mas necessita, inevitavelmente, da precisão da montagem para que o todo se ‘organize’. Cabe lembrar que essa ‘organização de sentido’ não se traduz em um princípio lógico e linear. Segundo Eisenstein (2002), para que se alcance o movimento do filme, para que a história faça sentido, é preciso justapor todos os elementos:

[...] na realidade, cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro. Porque a idéia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto (EISENSTEIN, 2002, p. 53 – grifos do autor).

Cumprido mencionar o encontro que o cineasta soviético teve com James Joyce, em Paris, na década de 30, em que Eisenstein teria ficado absolutamente deslumbrado com o modelo compositivo e narrativo de *Ulisses*. Haroldo de Campos cita esse encontro e diz que, para Eisenstein, *Ulisses* “parecia feito sob medida para a aplicação de sua teoria da montagem, concebida como uma sucessão de imagens fragmentárias ordenadas, de cuja sequência ou colisão emergiria uma nova imagem maior do que as imagens separadas ou diferente delas” (CAMPOS, s.d., p. 30). Esse encontro foi, mais tarde, comentado por Eisenstein, em

um texto de 1932, chamado “Sirva-se”, e publicado no seu livro *A forma do filme (Film form)*. Nele, o cineasta fala de alguns escritores para tratar da questão da montagem em relação ao tempo no cinema. Ao lembrar do encontro com o romancista irlandês, confessa: “na literatura Joyce se ocupa exatamente daquilo que me faz delirar de entusiasmo, as pesquisas de laboratório sobre a linguagem no tempo no cinema” (In AVELLAR, 2007, p. 112).

Se fosse o caso de empreendermos análises dos romances modernistas da primeira fase sob a perspectiva que adota o recurso da montagem cinematográfica como o elemento de expressiva influência na literatura, seria imprescindível reportarmo-nos a *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade. No extenso ensaio “Uma difícil conjugação”, Telê Porto Ancona Lopez assinala por diversas vezes o intertexto fílmico na obra de Mário de Andrade:

O Narrador que capta a cena no que ela tem de essencial, frequentemente nos faz lembrar a representação cinematográfica: a câmera que segue os passos, foco isento, olhando por detrás, ou foco comprometido que faz as vezes dos olhos da personagem. Narrar cinematográfico de romance moderno combinado com a reflexão literária, machadiana, metalinguística, e com a capacidade do Narrador de se fundir às manifestações do mundo interior de suas personagens. Romance moderno que põe em diálogo vozes várias, diversos modos de ver, misturando-os sem aviso prévio ... romance polifônico, se quisermos adotar Bakhtine (LOPEZ In ANDRADE, M., 1992, p. 15).

De modo diferente do romance de Oswald de Andrade, *Amar, Verbo Intransitivo* também possui uma estrutura compositiva fragmentária sobre a qual diversos eventos aparecem como ‘cenas’ que não possuem uma relação de causalidade, que, no âmbito da narrativa tradicional, ordenaria a linearidade do enredo. Ao contrário, elas mostram-se autônomas, ainda que não sejam tão fracionadas como os capítulos de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Será justamente através dessa autonomia de cenas que o tempo na narrativa irá se tornar cada vez mais fluido e os eventos surgirão num espaço temporalizado, acomodados de forma anti-linear, alternando-se em imagens simultâneas e descontínuas.

Escrito com o delírio apressado de todos nós, *Amar, verbo intransitivo* se desvia a toda hora de seu (aparente) assunto principal e se perde cinematograficamente no *labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia*. Nem parece falar de *coisas importantes para dar*

a sua opinião definitiva, e, arrastado na torrente dos acontecimentos, acumula informações diversas, parciais, incompletas, para chegar a um significado que resulta mais da montagem dos planos que das informações dentro de cada um deles, mais da escrita que do escrito (AVELLAR, 2007, p. 66 – grifos do autor).

Mário de Andrade, em 1925, escrevia o ensaio “A escrava que não é Isaura”, demonstrando um enorme interesse pela questão da simultaneidade na prática literária. Ismail Xavier (1978, p. 162) diz que, embora Mário não desenvolva neste ensaio “nenhuma consideração quanto ao mecanismo da imagem cinematográfica”, e, por isso mesmo, “não há explícita referência à forma como nela se realiza a simultaneidade”, fica clara, a partir das considerações do autor, “a vinculação da polifonia cinematográfica com o movimento (temporalização) das imagens e sua sucessão”.

A forma como o homem moderno passou a experimentar o mundo, a partir da imagem em movimento pelo cinema, foi particularmente mimetizada pela literatura. Além de o cinema ser absolutamente relevante para representar a condição da modernidade dos grandes centros urbanos, de dar ao homem a liberdade de poder ver a realidade sob outra perspectiva, como bem assinalou Benjamin⁹, ele também passou a mediar, através de uma modelagem simbólica própria, experiências de subjetividade, na medida em que as possibilidades de o homem poder ‘se ver’ nas telas foram se tornando cada vez mais próximas do espectador. Para Edgar Morin, em *O cinema ou o homem imaginário* (1970), o cinema sustenta essencialmente processos de identificação, projeta padrões de comportamento afeitos à imitação ou à identificação, introjetando valores e mudando os costumes de um imaginário coletivo.

A ‘especificidade’ do cinema está, se assim se pode dizer, em ele oferecer-nos a gama potencialmente infinita das suas fugas e dos seus reencontros: o mundo, todas as fusões cósmicas, ao alcance da mão ... e ao mesmo tempo a exaltação, para o espectador, do seu próprio duplo encarnado nos heróis do amor e da aventura. O cinema abriu-se a todas as participações; adaptou-se a todas as necessidades subjectivas. Por isso é [...] a técnica ideal da satisfação

⁹ “Os bares e as ruas de nossas grandes cidades, nossos gabinetes e aposentos mobiliados, as estações e usinas pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Então veio o cinema e, graças à dinâmica de seus décimos de segundo, destruiu esse universo concentracionário, se bem que agora abandonados no meio dos seus restos projetados ao longe, passemos a empreender viagens aventureiras. Graças ao primeiro plano, é o espaço que se alarga; graças ao *ralenti*, é o movimento que assume novas dimensões” (BENJAMIN, 1975, p. 28-29 – grifo do autor).

afectiva e é-o, efectivamente, a todos os níveis de civilização em todas as sociedades (MORIN, 1970, p. 137 – grifo do autor).

De forma geral, assistiu-se, até a década de 30, uma literatura convicta da importância do cinema, de um cinema que se afirmava, cada vez mais, como esteio para as experiências artísticas dos modernos. Passado esse primeiro impacto, entre os anos 10 e 30 (período de afirmação para o próprio cinema), a literatura brasileira, por exemplo, seguiria outros rumos, bem mais ‘comprometidos’ com o fator social, que desembocariam na prosa regionalista de 30. Paralelamente no cinema, com o término da Segunda Guerra Mundial, despontava, na Itália, uma estética de carácter extremamente ideológico, que, entre outras coisas, propunha o abandono do cinematográfico como espetáculo. “O objetivo era um cinema sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos parecessem contar-se a si próprios” (STAM, 2003, p. 92).

Dominados pela vontade de fazer um cinema bem mais real, longe dos estúdios e dos cenários pré-montados, nomes importantes da cinematografia italiana acabaram dando as coordenadas para a revolução anti-cinema *hollywoodiano*, cujos reflexos apareceriam, alguns anos depois, na *Nouvelle Vague* francesa e no chamado Cinema Novo brasileiro, na década de 60. A estética do movimento neo-realista derivaria, então, de um sintoma de pós-guerra. Ainda que o movimento não apresentasse, entre os cineastas, um programa estético elaborado, o principal ponto de contato entre eles (e que acabou definindo, de certo modo, o Neo-Realismo) era uma espécie de sensação de culpa social na qual estaria embutido um engajamento ético e ideológico de ‘dizer/mostrar’ a verdade. O momento deflagrador para a afirmação do movimento ocorreu com a exibição de *Roma, Città Aperta (Roma, Cidade Aberta)*, de Roberto Rossellini, em 1945¹⁰.

De acordo com Andre Bazin (1991), o Neo-Realismo cinematográfico, na Itália, teria se configurado como uma espécie de insurreição antifascista, aparecendo, na grande maioria dos filmes produzidos nessa época, o tema da libertação. *Grosso modo*, num sentido mais estético, os filmes neo-realistas trouxeram uma atmosfera mais afeita a privilegiar a referencialidade. Daí o abandono de atores profissionais, a preferência por filmes em preto e branco e personagens caracterizados de acordo com situações reais. A par das definições a

¹⁰ *Roma, Città Aperta*, de 1945, compõe a trilogia sobre a Segunda Guerra Mundial, de Rossellini, seguida dos filmes *Paisá*, de 1946, e *Germania, Anno Zero (Alemanha, ano zero)*, de 1948.

respeito do movimento, é preciso salientar que o Neo-Realismo suscitou, pela complexidade de seu caráter, uma série de discussões entre os críticos, entre eles Andre Bazin (1991) e Gilles Deleuze (1985; 2007). Contudo, no que se refere à literatura, vê-se um conjunto de elementos, tanto estéticos quanto ideológicos, que reforçou o diálogo com a escrita romanesca. A esse conjunto de fatores, dentre os quais se encontram uma espécie de presentificação do momento histórico (pós-guerra), preferência pelo aprofundamento do campo e do plano-sequência, tirando, assim, o peso da dramatização, a opção pelos cenários reais (em geral, as ruas da cidade), vinculou-se uma literatura que problematizou a própria linguagem, subtraiu o peso do artifício, revelando uma escrita comprometida com a opressão e a miséria humana. Se, de um lado, muitos filmes considerados neo-realistas foram inspirados em obras literárias, como é o caso de *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica e Zavattini, inspirado em um romance de Luigi Bertolini, de outro, muitos escritores se viram tragados pelas perspectivas estéticas e ideológicas entroncadas no cinema dito 'neo-realista'.

Na literatura, sobretudo se analisarmos a prosa portuguesa das décadas de 40 e 50, a influência do Neo-Realismo cinematográfico significou uma revitalização do romance português não apenas como expressão literária, mas como forma de intervenção social. Cumpre ressaltar que uma das maiores ambiguidades do cinema neo-realista italiano, discutida a exaustão pelos críticos, diz respeito à forma como o movimento assimilou uma certa impressão de realidade, na tentativa de mostrar o país destruído pela guerra e sua gente degradada. Por esse motivo, o Neo-Realismo foi responsável por empreender uma discussão sobre o modo como o real era representado no cinema. Aquela mesma “vontade de verdade” que fala Bazin (1991) dos filmes italianos neo-realistas, que, na prática, consistiu na ausência de uma *mise-en-scène*, na opção por atores não profissionais, na oposição “do esteticismo na tela”, conferindo-lhes um “valor documentário excepcional” (p. 238), definiu boa parte dos romances portugueses do período neo-realista. Em outros termos, pode-se dizer que a relação de escritores portugueses com o cinema italiano, entre as décadas de 40 e 50, pôde ser sentida em vários romances da época pela adoção de uma temática voltada para as classes oprimidas, privilegiando, dessa maneira, uma espécie de denúncia das formas de alienação.

Um romance que se destaca nessa perspectiva é *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, publicado em 1953, no qual a temática da opressão,

operada a partir da luta de classes sociais, deixa entrever uma escritura comprometida ideologicamente com a denúncia da exploração do homem, da alienação do indivíduo, da violência social e psicológica. Outros dois autores que apresentam uma clara influência da escritura cinematográfica são José Cardoso Pires e Augusto Abelaira. Embora esses escritores tenham suas obras vinculadas ao período neo-realista, romances como *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires, e *Bolor* (1968), de Abelaira, afastam-se, de certo modo, do ideário socialmente engajado do Neo-Realismo italiano, apresentando, do ponto de vista compositivo, uma narrativa mais propensa às técnicas do *Nouveau Roman* francês. No entanto, não se pode falar de um discurso que refutou a literatura participante ou ideologicamente engajada, mas sim de um “trabalho artístico próximo do novo-romance francês” (ABDALA JR.; PASCHOALIN, 1982, p. 169).

Como já disse algumas vezes, essa proximidade da literatura com o cinema se tornou mais intensa a partir da década de 50, no momento em que se intensifica o debate sobre essas duas formas artísticas, sobretudo com a chamada Política dos autores (“*La politique des auteurs*”), discutida por um grupo de jovens cineastas franceses, na revista *Cahier du Cinéma*. O grupo, que ficou conhecido depois como a *Nouvelle Vague*¹¹ francesa, defendia a existência de uma autoria cinematográfica baseada nos elementos literários que havia nos filmes. Essa concepção de *filme de autor*, a partir da qual o cineasta deveria ser tratado “como um escritor, o filme como um livro, mais precisamente como um romance” (BERNADET, 1994, p. 14), inaugurou em muitos aspectos uma nova fase tanto para o cinema europeu contemporâneo, como para a produção literária depois da década de 60.

O surgimento da *Nouvelle Vague* marcava, no final dos anos 50, o momento em que o debate teórico-crítico sobre o cinema coincidia com a produção e realização das mesmas premissas estéticas levantadas e discutidas por vários cineastas e críticos da época, entre eles Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer e Andre Bazin, cujas teses foram publicadas em várias edições do *Cahier du Cinéma*. Na verdade, essa tentativa de legitimar o cinema como arte e, conseqüentemente, dar autonomia de criação para o autor da obra, já tinha sido

¹¹ Com relação ao termo *Nouvelle Vague* e sua aparição na chamada “presse française”, Jean Pierre Nicolas, em *Le cinéma des français* (1979), diz ter sido utilizado, pela primeira vez, em outubro de 1957, no jornal *L'Express*, em referência à nova geração de cineastas dos anos 50.

exposta, nos anos 20, nas discussões críticas de Ricciotto Canudo, Léon Moussinac, Louis Delluc, Jean Epstein e Lukacs, para os quais o cinema era dotado de um específico estético próprio. Mais tarde, na década de 40, Astruc empreenderia o termo “*caméra-stylo*”, como já foi dito, para designar justamente essa autoria para o cineasta. Assim, os anos 50 e 60 marcam um momento de especial contato entre literatura e cinema através das propostas da *Nouvelle Vague*, do *Nouveau Roman* e do *Nouveau Cinéma*, sendo estes dois últimos discutidos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Andre Bazin, no célebre ensaio “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, posteriormente reunido, junto com outros artigos, no livro *Qu’est-ce que le cinéma?*, no final dos anos 50, considerando possível uma relação entre as estruturas narrativas do cinema e do romance, diz que:

Se a influência do cinema sobre o romance moderno pode iludir bons espíritos críticos, foi porque, com efeito, o romancista utiliza hoje técnicas de relato, porque ele adota uma valorização dos fatos, cujas afinidades com os meios de expressão do cinema são indubitáveis (seja que as tomou emprestado diretamente, seja, como nós pensamos, que se trata de uma espécie de convergência estética que polariza simultaneamente várias formas de expressão contemporâneas). Porém, nesse processo de influências ou de correspondências, o romance foi mais longe na lógica do estilo. Foi ele, por exemplo, quem mais sutilmente tirou partido da técnica da montagem, e da subversão da cronologia; foi ele, sobretudo, quem soube elevar a autêntica significação metafísica o efeito de um objetivismo inumano e como que mineral (BAZIN, 1991, p. 91).

Creio que, contemporaneamente, o que podemos dizer a respeito de uma influência do cinema sobre o texto literário, em especial sobre o romance contemporâneo, tem a ver com aquilo que o escritor e ensaísta argentino Enrique Anderson Imbert considera dos “*novelistas do nosso século (XX)*”, isto é, de uma influência sobre “*a educação visual dos narradores*”. Em seu livro *Teoría y técnica del cuento*, o autor se dedica a falar sobre essa relação no capítulo intitulado “*Préstamos del cine*”:

El cine há influído sobre la educación visual de lós narradores de nuestro siglo; educación que suele translucirse en el lenguaje, la composición y el estilo de sus cuentos. Hemos aprendido del montaje cinematográfico, modos de ver, de cortar las escenas, de ligarlas, de superponerlas. Así, com el cine a la vista como modelo, el narrador

refuerza y extrema sus propios procedimientos narrativos: el ritmo, el don de la ubicuidad, la simultaneidad de imágenes, la agilidad para analizar un detalle desde muy cerca (IMBERT, 2007, p. 190)¹².

É evidente que esse intercâmbio (e essa referencialidade plástica) entre cinema e literatura, como tenho apontado, é bem anterior à década de 50, quando parece haver uma espécie de febre cinematográfica na produção literária. O cinema, obviamente, veio outorgar à escritura narrativa novos meios de composição, um outro modo de pensar a própria estrutura do relato. Aquela mesma “educação visual”, à qual se referiu Imbert, advinda das imagens do grande *écran*, foi culturalmente cristalizada a partir da década de 60. A preponderância que a imagem assumiu na cultura ocidental através do cinema, e que modificou os meios de expressão da arte, demonstra, entre outros aspectos, uma proximidade cada vez maior com os *mass media*, como já foi assinalado por diversos críticos, dentre os quais Umberto Eco, García-Canclini, Edgar Morin, Martín-Barbero. Nessa perspectiva, não se trata apenas de identificar os artifícios fílmicos na literatura, mas sim reconhecer de que maneira o discurso da imagem em movimento amplia os horizontes da escritura literária.

Se observarmos, por exemplo, a prosa de ficção latino-americana, depois dos anos 60, momento em que ocorre um intenso processo de renovação das práticas estéticas com a incorporação de diferentes técnicas narrativas, nota-se como as películas *hollywoodianas* (da época de ouro do cinema norte-americano) forjaram o imaginário do massivo, através do melodrama, do filme policial, do *western*, do filme tipo B. O cinema, assim, conformava um discurso cultural. E esse discurso serviu de material para escritores como Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Ricardo Piglia, Julio Cortázar, Gabriel García Marquez, Osvaldo Soriano, Guillermo Cabrera Infante.

Com a mesma rapidez com que o cinema passou de uma simples invenção técnica para o grande espetáculo popular, convertendo-se, logo depois, em expressão artística, ele tem influenciado em maior ou menor grau a literatura, sobretudo pelo papel cultural que ocupa na sociedade. Bella Josef (2006, p. 362),

¹² “O cinema tem influenciado a educação visual dos narradores do nosso século; educação que se mostra muitas vezes na linguagem, na composição e no estilo de suas histórias. Temos aprendido com a montagem cinematográfica, modos de ver, de cortar cenas, de ligá-las, de sobrepô-las. Assim, através do cinema como modelo, o narrador reforça e extrema seus próprios procedimentos narrativos: o ritmo, o dom da ubicuidade, a simultaneidade de imagens, a agilidade para analisar um detalhe bem de perto” (Tradução nossa).

afirma que “entre os meios de comunicação desenvolvidos neste século, o cinema é o mais semiologicamente complexo e o mais rico de todos os *mídia*. Foi o primeiro a amadurecer, como forma estética, colocando-se na perspectiva das artes de massa de nosso tempo”.

Como uma espécie de filtro da vida, o cinema acabou se tornando um grande criador de estereótipos e de comportamentos. Desde o seu surgimento, buscou consolidar-se como mediador de uma realidade ‘massificada’, seu discurso imagético seria difundido a todo tipo de espectador, provocando profundas implicações sobre a expressão humana. Em outra leitura, pode-se afirmar que a importância que o cinema adquiriu ao longo do século XX ultrapassa seu sentido como obra de arte. É bem provável que o cinema seja, sob esse aspecto, uma das expressões estéticas com maior capacidade de representar e refletir a realidade, criando, nesse sentido, todo um imaginário cultural. E é justamente essa capacidade de transformação social, como “espetáculo agenciado” (JOSEF, 2006, p. 391), que torna o cinema o verdadeiro elemento de mediação cultural. A força com que o cinema adentrou a cultura latino-americana resultou em uma das manifestações mais expressivas e de maior influência para a produção literária.

Os romances de Manuel Puig, por exemplo, são os maiores expoentes desse intercâmbio da literatura com os meios de comunicação de massa, com especial predominância do cinema. Nos quatro primeiros romances do autor: *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas Pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), e *El beso de la mujer araña* (1976)¹³, de acordo com Amícola (1992), os elementos de uma estética fílmica foram explorados não somente como representação de um imaginário coletivo, mas como forma de engendrar um novo procedimento de escritura, tornando o texto um espaço de citações e de referências advindas do discurso cinematográfico.

La traición de Rita Hayworth, reproduzindo discursos provenientes de diversos âmbitos culturais, anula quase por completo o narrador, mantém uma estrutura em planos cinematográficos, adota um tipo de narração estilizada pelas formas do melodrama e do folhetim. Esse processo de narração intercalada de filmes, que fica a cargo dos personagens, como é o caso de Toto, em *La traición de Rita Hayworth*, ou de Molina e Valentín, em *El beso de la mujer araña*, acaba

¹³ Em português: *A traição de Rita Hayworth* (1968), *Boquinhos Pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), e *O beijo da mulher aranha* (1976).

complexificando a leitura linear e transforma o relato numa espécie de narrativa anti-canônica. Os romances de Puig estabeleceram, no âmbito da prosa de ficção latino-americana, uma nova ordem ficcional ao subjugar à narrativa o vasto repertório *pop* dos chamados gêneros massivos. Assim, a heterogeneidade dos elementos e a mistura justaposta dos gêneros narrativos fazem emergir de seus romances uma prosa *kitsch*, automatizada pelo gosto cafona da classe média.

Em *The Buenos Aires Affair*, os diferentes episódios que compõem a trama, todos devidamente montados como se fossem pequenos fragmentos ou planos, são abertos com cenas de filmes *hollywoodianos* clássicos das décadas de 30 e 40. Todas essas referências fílmicas são indicativas de cada cena, mantendo, nesse sentido, uma relação de causalidade com os acontecimentos de cada episódio. Há, em muitos desses episódios, o apagamento do narrador (em 3ª pessoa), são os próprios documentos narrativos que conduzem a diegese. Assim, podemos pensar naquela mesma ausência de narração do cinema como um tipo de procedimento que confere veracidade e objetividade à narrativa. A verdade de um filme ocorre justamente por não haver uma voz que diga ao espectador se tratar de uma obra de ficção. Essa cinematografização do texto literário, em parte propiciada pela ausência do narrador, exige do leitor um comportamento semelhante ao do espectador. Essa sensação de 'ver', como se estivéssemos diante de uma película, ocorre exatamente em razão da composição fragmentária de cada episódio. Neste romance, a recorrência aos intertextos fílmicos, cujo esboço de relatos, diálogos e fatos ocorre à maneira do roteiro cinematográfico, espetaculariza a dinâmica da narrativa numa espécie de sucessão de imagens que necessita do recurso da montagem a fim de que o sentido da obra se realize.

Como têm demonstrado as teorias sociais e culturais, os sistemas midiáticos, desde a invenção da fotografia e com a consolidação do cinema, foram absolutamente determinantes para alterar o estatuto da arte, condição que modificou, *a priori*, a própria percepção humana. A adoção de simulacros cinematográficos em textos literários chega mesmo a pôr em xeque o caráter representativo de determinadas obras, sobre as quais se torna bastante difícil estabelecer uma distinção entre aquilo que é real e aquilo que é imaginário.

Observando a prosa de ficção na época do chamado *boom* da literatura na América Latina, encontramos especialmente a incorporação de gêneros como o melodrama e o folhetim, os quais, pela sua carga simbólica e sua

capacidade para atrair leitores/espectadores que se viam refletidos em histórias facilmente reconhecíveis, caracterizaram grande parte dos romances latino-americanos. O cinema, sob essa perspectiva, foi responsável pela recriação de outras formas de narrar o popular e o cotidiano. Nesse sentido, não se trata apenas de uma expressão estética que, por força de sua capacidade técnica, foi capaz de recriar a realidade, mas, sobretudo, de seu poder midiático e mediador em uma sociedade ávida de identidade como a latino-americana (MARTÍN-BARBERO, 2003). A partir dessa orientação, a comparação entre cinema e literatura não pode mais ser avaliada apenas no âmbito compositivo, através dos materiais e formas de expressão. Torna-se emergencial pensar numa relação que se estabelece no campo semântico, isto é, na significação do cinema para a literatura e vice-versa. É o caso de discutir, além de incorporações e empréstimos que se traduzem, certamente, em inovações estéticas, o modo como o cinema plasmou na literatura um tipo de comportamento visual e uma espécie de modelo identitário narrativo, exigindo do leitor uma outra maneira de acesso ao texto. Em uma cultura absolutamente visual, o cinema tornou-se indispensável.

Carmen Peña-Ardid, ao discutir a influência do cinema no romance espanhol da metade do século XX, aponta alguns aspectos que podem dar conta dessa relação, ainda que, segundo ela, não sejam exatamente suficientes:

a) los que pueden considerarse definidores de una determinada poética aun tan diversa como la del neorrealismo y de otras tradiciones y géneros cinematográficos que pudieron servir de estímulo a los escritores; b) la cuestión del objetivismo conductista en cuanto implica a la perspectiva narrativa – los hechos analizados desde el exterior – y al proceso enunciativo – mostración de unos acontecimientos antes los que el espectador/lector no haría aparentemente sino ‘asistir’ sin intermediario alguno. Es en esta apariencia donde deben buscarse las relaciones del relato objetivo con el cine o, mejor aún, en los sistemas empleados para transmitirnos informaciones, juicios y comentarios sobre los personajes o sobre la historia sin que se advierta la presencia de un sujeto enunciativo; c) la serie de procedimientos que afectan a la estructura de la trama – fragmentación, simultaneísmo -, a las categorías espacio-temporales, a los modos de descripción y presentación de ambientes y personajes, etc; procedimientos que [...] no siempre podrán remitirse a obras fílmicas concretas, por cuanto forman parte de los códigos ‘específicos’ y habituales en el cine de ficción narrativa¹⁴ (PEÑA-ARDID, 1991, p. 19 – grifo da autora).

¹⁴ “a) os que podem ser considerados definidores de uma determinada poética, mesmo que tão diversa como a do Neo-Realismo e de outras tradições e gêneros cinematográficos, que serviram de estímulo aos escritores; b) a questão do objetivismo comportamental afetando a perspectiva narrativa – os trechos analisados a partir do exterior – e ao processo enunciativo: manifestação de

Peña-Ardid (1991, 1992) ressalta que existe uma diversidade de problemas por parte da crítica literária ao tratar do estudo das relações existentes entre literatura e cinema. Isso porque, numa relação como esta, há muitos elementos que devem ser analisados antes de empreender qualquer estudo comparado entre o romance e a adaptação cinematográfica e vice-versa. Existem características que têm sido compartilhadas por ambos os gêneros desde o surgimento do cinema, e mesmo anterior a ele, como já foi dito a respeito de haver uma expressão 'cinematográfica' em textos literários numa época de pré-cinema. Como se sabe, o desenvolvimento e o avanço tecnológico do cinema implicaram a apropriação de esquemas narrativos e formas interpretativas provenientes da literatura. Justamente por isso, o cinema compartilha espaços de maneira dialógica com muitas expressões estéticas que lhe deram forma definitiva como fenômeno cultural. Falei há pouco do papel fundamental do cinema na formação de identidades culturais, especialmente na América Latina, daí sua significativa incorporação na narrativa contemporânea. O êxito dos esquemas visuais e as inúmeras potencialidades oferecidas pela linguagem cinematográfica instigaram escritores a ensaiar novos olhares e novas técnicas em suas obras.

No caso da ficção contemporânea¹⁵, influenciadas de forma tão evidente por esse imaginário audiovisual e escritas, de certa maneira, a partir de uma perspectiva cinematográfica, os efeitos produzidos no leitor são equiparáveis, por exemplo, àqueles que o espectador experimenta com o cinema. Em outras palavras, o leitor da narrativa contemporânea, quer em contos, novelas ou romances, precisa adotar um comportamento visual equivalente ao do espectador diante das imagens que contam uma história. Não é o caso agora de me aprofundar nessa questão, pois implicaria levantar discussões acerca de outros elementos, igualmente significativos para um esquema comparativo que examine o caráter

determinados acontecimentos em que o espectador/leitor não participa, apenas 'assiste' sem nenhum intermediário. É nesta aparência, portanto, que se deve buscar as relações de um relato objetivo com o cinema ou, melhor ainda, nos sistemas empregados para transmitir informações, juízos e comentários sobre os personagens ou sobre a história sem que se note a presença de um enunciador; c) a série de procedimentos que afetam a estrutura da trama – fragmentação, simultaneísmo –, as categorias espaço-temporais, os modos de descrição e apresentação de ambientes e personagens, etc., procedimentos que [...] nem sempre poderão remeter-se a obras fílmicas concretas, pois são parte dos códigos 'específicos' e habituais no cinema de ficção narrativa (Tradução nossa).

¹⁵ Apesar de o termo suscitar uma série de problemas, como será discutido no terceiro capítulo, estou aqui designando como ficção contemporânea obras que foram publicadas a partir da década de 70.

cinematográfico das narrativas contemporâneas. Além disso, essas questões serão trabalhadas nos capítulos seguintes de forma mais detalhada.

Ao investigar os estudos que tratam da relação dialógica entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, quer na perspectiva que discute os processos de adaptação de obras literárias para o campo cinematográfico, quer na ordem sociológica e antropológica, quer no âmbito da semiologia, ou do ponto de vista narratológico do cinema, e mesmo aqueles que, mais raramente, se detêm na análise das formas literárias influenciadas pela estética fílmica, é preciso, evidentemente, descrever algumas ferramentas de análise que servem de suporte para pensarmos a ficção contemporânea de acordo com a temática desta tese. Trata-se, portanto, de levantar questões, primeiramente, a respeito dos referentes fílmicos que preenchem as páginas da ficção contemporânea e estabelecem uma relação direta com a trama e com seus personagens. Isso implica verificar em que medida os escritores mantêm um interesse pelo cinema e qual a relação que há entre eles, isto é, qual o grau de motivação e de identificação de certos escritores que, atraídos pelo cinema, mantêm, paralelamente à atividade literária, uma proximidade com o cinema através do trabalho como roteiristas, por exemplo.

Um outro caminho que pretendo adotar tem a ver com os procedimentos narratológicos e compositivos que efetuam mudanças na estrutura do romanesco, se observados a partir de uma escritura cinematográfica: a focalização e o ponto de vista, o apagamento do narrador, a montagem, os usos contínuos de *flashbacks*, *close-ups*, *fade in* e *fade out*, o ritmo narrativo, a questão espaço-temporal, o problema da descrição do abstrato e do concreto relacionado à manifestação do pensamento e dos movimentos dos personagens, a plasticidade da imagem, etc.

Por último, acredito ser necessário discutir o papel social e cultural do cinema como um dos suportes que mais impulsionou a criação literária contemporânea. É evidente que, no século XXI, os escritores podem contar com inúmeros aparatos audiovisuais, provenientes, além do cinema, da televisão, dos videogames, da publicidade e do ciber-espaço, enriquecendo, sem dúvida, suas obras literárias. Dentro desse esquema, os referentes dos meios de comunicação de massa propiciam aquele processo de identificação, apontado por Edgar Morin (1970), que é característico de uma cultura midiática e globalizada. Nesse processo, portanto, a criação de modelos identitários advindos dos audiovisuais acomoda-se

nos textos literários contemporâneos de modo a expressar o cotidiano e apropria-se desses processos com o intuito de abordar o leitor que, de igual modo, procura, no texto literário, um espaço de referência. Se a filiação aos *mass media* tornou-se inevitável na contemporaneidade e a imagem pôde, até certo ponto, estabelecer sua hegemonia sobre a palavra, não se pode refutar, com maior ou menor frequência, a criação de inúmeras obras literárias baseadas na linguagem do cinema.

Assim, tópicos da cultura audiovisual são utilizados pelos escritores como mediação entre o texto e o leitor, evocando-se o mundo das imagens técnicas como forma de estabelecer uma base comum que favoreça a interlocução, propiciando o deslizamento do universo literário para o mundo das narrativas audiovisuais. [...] Essa busca de aproximação entre os dois campos, que deixa marcas na escritura, é estimulada pelo mercado de bens culturais que, cada vez mais, trabalha com o reaproveitamento das matérias ficcionais disponíveis, distribuindo-as por plataformas diversas (FIGUEIREDO, 2011, p. 20).

Sob esse prisma, entende-se que o processo dinâmico no tratamento das imagens em movimento, o qual outorga ao cinema a capacidade de articular um discurso que se constitui como reflexo concreto da realidade, diante do qual o espectador pode criar vínculos imediatos de identificação, converteu-se, ao longo do século XX, na manifestação estética mais propensa à incorporação pela literatura. Diante dessa capacidade de mediação cultural e social, somado ao fato de ser possuidor de uma linguagem técnica que utiliza muitos outros artifícios para contar histórias, o cinema tem sido o grande atrativo estético para os escritores. A força da imagem, na cultura contemporânea, sobretudo da imagem em movimento, foi determinante para que a criação literária simulasse os procedimentos e a estrutura da linguagem fílmica.

2 “L’ÉCOLE DU REGARD”: O CINEMA NO NOUVEAU ROMAN FRANCÊS E O CINÉ-ROMAN

Eu sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro-lhe o mundo da maneira que apenas eu posso ver. Liberte-me hoje e para sempre da imobilidade humana. Estou em constante movimento perpétuo [...]. Esta sou eu, a máquina, operando em movimentos caóticos, gravando um movimento depois do outro, nas mais complexas combinações. Livre dos limites de tempo e espaço, eu coordeno todo e qualquer ponto do Universo, onde quer que ele esteja. Meu caminho conduz a uma nova percepção do mundo. Assim, mostro de um modo novo um mundo seu desconhecido.

(Dziga Vertov)

Quando Alain Robbe-Grillet publica, em 1963, seu livro *Pour un nouveau roman*¹⁶, obra que reunia diversos artigos, escritos entre 1955 e 1963, como resultado de vários diálogos travados com a crítica literária da época a respeito das novas técnicas narrativas introduzidas pelos escritores do chamado *Nouveau Roman*, traça as diretrizes da nova ficção nos anos 60. O livro representava, evidentemente, uma tentativa de empreender uma nova forma de concepção do domínio romanesco, anteriormente já impulsionada por Nathalie Sarraute, com a publicação da obra *Tropisme*, em 1938. A polêmica provocada pela voz de Robbe-Grillet em *Pour un nouveau roman* fora sentida anos antes através das reflexões de Nathalie Sarraute em diversos ensaios publicados em revistas tais como *Les Temps Modernes* (criada por Sartre) e *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, entre 1947 e 53. Mais tarde, em 1956, a editora Gallimard publicaria o escandaloso livro da autora “L’Ère du Soupçon”¹⁷, em que Sarraute discute as dificuldades encontradas por romancistas em escrever obras de acordo com as formas narrativas tradicionais. Leyla Perrone-Moisés, em *O novo romance francês*

¹⁶ Em português: *Por um novo romance*.

¹⁷ De acordo com Galia Yanoshesvsky, em *Les discours du Nouveau Roman* (2006, p. 41), “L’Ère du Soupçon est la première manifestation théorique de l’école du Nouveau Roman, qui regroupe des articles critique, des études fragmentaires desquelles se dégagent quelques idées générales. En soi, chacun des quatre essais rédigés entre 1947 et 1956 ei qui composent le recueil relève d’un propos initial différent. Le premier essai cherche à abolir la distinction entre littérature métaphysique et littérature psychologique. Le deuxième propose d’abandonner des techniques littéraires périmées, le troisième introduit une nouvelle technique d’écriture qui passe par le dialogue et, enfin, le dernier analyse la notion de réalisme.

(1966), ao fazer uma leitura de “L’Ère du Soupçon”, afirma que Sarraute, muito provavelmente influenciada pela crise do romance que já tinha sido revelada nas narrativas de Joyce e Proust, reivindicava, de certa forma, uma escritura pautada na introspecção psicológica e nas experiências passadas (movimentos que ela própria definira como *tropismes*), mas que deveriam estar na consciência do leitor. “À força de repetição, a psicologia da personagem de romance estratificou-se em protótipos”, dirá Perrone-Moisés (1966, p. 70).

Portanto, os novos-romancistas devem evitar que o leitor, habituado à facilidade que veio com a repetição da receita, encontre nas novas obras elementos que o levem a ‘tipificar’ apressadamente as personagens, a catalogar de modo simplista as situações. Por isso, os romancistas vêm despersonalizando cada vez mais as personagens, até chegar ao ‘je’ anônimo dos romances contemporâneos; é uma tentativa de evitar a ‘tipificação’ empobrecedora. (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 72 – grifos da autora).

Em *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet retomará as reflexões de Sarraute, sobretudo no que se refere à morte do personagem, ao desaparecimento da intriga e à elaboração de uma nova forma de escrever. Mesmo que o artigo de Sarraute tenha servido de fonte de inspiração para Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* iria mais longe no debate teórico a fim de responder, de certo modo, às diferentes considerações críticas a respeito de seus romances, especialmente *Le Voyeur* (1955) e *La Jalousie* (1957)¹⁸. Os escritos de Roland Barthes¹⁹, por exemplo, sobre os romances de Robbe-Grillet foram matéria de grande discussão e apontamentos para o autor. O ensaio “Littérature objective”, publicado na revista *Critique*, em 1954, deu a tônica para a reflexão que Robbe-Grillet empreenderia em “Une voie pour Le roman futur”, de 1956, artigo que, de acordo com Perrone-Moisés (1966) e Galia Yanoshesvsky, em *Les discours du Nouveau Roman* (2006), consistiu o fundamento teórico para uma discussão sobre a emergência em se renovar o romance contemporâneo. O termo que Barthes escolhe “L’école du regard” para

¹⁸ Traduzido para o português como *O ciúme*.

¹⁹ Roland Barthes foi um dos críticos que mais discutiu a obra de Robbe-Grillet. Os artigos, reunidos posteriormente em *Essais Critiques* (1964), constituem a base teórico-crítica de maior fôlego sobre o *Nouveau Roman*. São eles: “Littérature objective”, de 1954, e “Littérature littéraire”, de 1955, ambos publicados na revista *Critique* (tratando, respectivamente, dos romances *Les Gommages* e *Le Voyeur*). Além destes: “Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet”, de 1958, e “Le point sur Robbe-Grillet?”, de 1962.

designar a nova tendência que se instalava na literatura francesa da época acabou sendo absolutamente pertinente e soou como uma espécie de antevisão para o que encontraríamos depois nos romances de Marguerite Duras e Claude Mauriac, e mesmo a profunda ligação que se estabeleceria entre a literatura e o cinema.

A influência do cinema é uma constante dentro do Novo Romance. As voltas ao passado, nesses romances, se fazem, como no cinema, pela superposição de imagens ou pelo *fou*. Na fixação de ambientes, o olhar do romancista se movimenta como uma câmera, registrando implacavelmente tudo o que cai sob o seu olho, o grande e o pequeno, o significativo e o insignificante, e não como olhar humano, que seleciona os objetos por razões subjetivas e só vê realmente o que lhe interessa. Na verdade, a descoberta do cinema ocasionou uma verdadeira transformação em nosso modo de ver as coisas. O olhar frio da câmera veio revelar-nos um mundo novo, que nossos olhos em geral não enxergam [...]. O cinema veio chamar nossa atenção para a superfície dos objetos: até mesmo os mais familiares, pela magia do *close up* e do enquadramento, revelam-se repentinamente desconhecidos, impenetráveis, novos (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 21-22).

O cinema, sob esse aspecto, foi decisivo para validar o discurso de rompimento com a forma do romance tradicional. Empenhados em assumir uma escrita subversiva, que punha em xeque as condições do modo de narrar, os novos-romancistas elegem o cinema como a grande fonte de referência, sobretudo no que concerne a busca por “alcançar esta pureza do olhar que caracteriza a câmera cinematográfica” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 22). O esforço dos novos-romancistas, portanto, era conferir à narrativa a mesma visualidade que o cinema dava ao mundo, à realidade, às coisas e aos objetos através da imagem-movimento.

Um dos primeiros indícios mais precisos desse efeito de visualidade nas obras do *Nouveau Roman* aparece em *Le Voyeur* (1967), segundo romance de Robbe-Grillet, em que há grande destaque para a focalização externa. O autor procura remontar a história do viajante comercial Mathias, que, ao passar um dia numa ilha a fim de vender relógios, comete o assassinato de uma menina. Atormentado pelas lembranças do crime, Mathias torna-se uma espécie de “olheiro”. Lucien Goldmann, em *A Sociologia do Romance* (1976), afirma que o *voyeur* do romance, “em nível imediato”, só poderia ser o próprio Mathias, “visto que a narrativa não tem lugar no momento em que se comete o crime, mas mais tarde, no momento em que ele tenta construir uma versão de sua estada na ilha que elimine toda a

recordação da ocorrência” (GOLDMANN, 1990, p. 187). Aqui, Robbe-Grillet ultrapassa os limites do tempo cronológico, abandona as personagens complexas em favor de uma obsessiva repetição de cenas.

A mesma insistência pelo olhar que se pretende tal como a câmara cinematográfica irá surgir com maior vigor em *La Jalousie*, terceiro romance do autor. De intriga pouco complicada, *La Jalousie* traz a história de dois personagens, A... e Franck, que vivem na África e resolvem fazer uma viagem. A ação, dividida em três tempos (anterior à viagem, o decurso da viagem, e o momento do retorno de A... em que finda o romance), importará menos que o esforço do narrador em descrever, a partir do ponto de vista de um “espectador ciumento, provavelmente o marido” (GOLDMANN, 1990, p. 191), os eventos sob a perspectiva daquele que vê. Nesse sentido, o narrador parece mais registrar tudo o que ele vê. O foco narrativo torna-se extremamente móvel, passando não apenas de personagem em personagem, mas conduzindo o olhar do próprio leitor (quase como o de um espectador diante de um filme) a flunar sobre todos os objetos. Assim, “a realidade apreendida pelo olhar da lembrança e da imaginação tem o mesmo valor que a realidade concreta” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 54). As marcas textuais que atestam o tempo e o espaço na narrativa são todas imprecisas. O leitor, sendo conduzido pelo narrador como se a câmara lhe mostrasse os eventos, o cenário e as personagens, só é capaz de ter um entendimento do enredo a partir de alguns detalhes, os quais aparecem sempre de forma sugestiva. O leitor detecta a presença do marido (narrador obcecado em flagrar o comportamento de A... e do amigo do casal, Franck) através de recortes da vida conjugal: na hora do jantar, há pratos e copos postos à mesa que indicam um terceiro elemento, além da esposa e do amigo Franck. Os diálogos, por sua vez, são suprimidos, ou ‘incompletos’. Conhece-se a perturbação do marido, terrivelmente atormentado pelo ciúme da amizade da esposa com Franck, em função das respostas dadas pela esposa. Assim, o leitor é convidado a imaginar as frases ditas pelo narrador. É esse recolhimento do olhar que caracterizaria boa parte dos romances de Robbe-Grillet e de outros escritores do *Nouveau Roman*. Jacques Aumont (1983, p. 126) diz que o cinema “é dominado pela metáfora do olhar, do ponto de vista, até na forma como trata o material visual”.

O reconhecimento mais positivo por parte da crítica desse entrecruzamento da literatura com o cinema apenas teve manifestação com a

publicação do “ciné-roman”²⁰ (cine-romance) *L’année dernière à Marienbad*, de Robbe-Grillet, que se tornaria filme, em parceria com Alain Resnais, em 1961²¹. A expressão *cine-roman*, muitas vezes confundida com as inovações da *Nouvelle Vague*, serviu para designar o cinema de romancistas, entre as décadas de 60 e 70. Com efeito, tanto o chamado *Nouveau Cinéma* quanto a *Nouvelle Vague*, aproximavam-se em razão do intuito de romper com as estruturas narrativas tradicionais, tanto do campo literário quanto do cinematográfico. Diante disso, a expressão cine-romance recobre essencialmente as obras literárias-cinematográficas de Marguerite Duras (*Hiroshima, mon amour*, de 1959; *India Song*, 1975; *Le Camion*, de 1977), de Robbe-Grillet (*L’année dernière à Marienbad*, de 1961; *L’Immortelle*, de 1963; *Trans-Europ-Express*, de 1966), e Alain Resnais, por sua associação aos dois escritores através da filmagem de *Hiroshima, mon amour* e *L’année dernière à Marienbad*.

Uma das grandes inovações de *L’année dernière à Marienbad* diz respeito a sua temporalidade (o espaço-temporal do enredo). O discurso, nesta obra, é absolutamente desconstruído (ou construído a partir de uma outra ordem), ele obedece ao pensamento mental (às imagens mentais que vão sendo, pouco a pouco, depositadas na mente do leitor/espectador) como uma espécie de deambulação de um imaginário que se alterna entre presente e passado. Em um hotel, em Marienbad, um homem reencontra uma jovem e tenta convencê-la de que eles já haviam se encontrado no passado vivendo um romance. Diante do descrédito da jovem, ele, a fim de persuadi-la, inicia uma narração para contar-lhe os eventos que ocorreram entre eles um ano atrás. A experiência com a temporalidade e com o espaço, tanto no romance de Robbe-Grillet como no filme de Resnais, apresenta-se agônica. Diante de um banal retorno ao passado, o tempo da narrativa torna-se extremamente confuso. Não apenas a jovem é confundida pelas lembranças do homem, mas o próprio leitor/espectador. Explorar as possibilidades do tempo sob essa perspectiva, tal qual o tempo descrito por Bergson, é o mesmo que reproduzir na narrativa o efeito de simultaneidade conseguido pela sucessão ou desarranjo das

²⁰ “O termo cine-romance foi designado por Alain Robbe-Grillet para qualificar os roteiros publicados de seus filmes, ainda que o próprio autor tenha sempre negado um estatuto de autonomia literária a esses textos. De qualquer forma, os cine-romances diferem do roteiro cinematográfico ou da decupagem do filme e, normalmente, apresentam-se como uma estrutura ininterrupta desprovida de termos técnicos e de indicações cênicas complexas, aparentando-se, em alguns casos, a uma peça teatral” (VIEIRA, 2007b, p. 66).

²¹ Traduzido como *O ano passado em Marienbad*.

imagens no cinema. Exploram-se, assim, as diferentes versões da história, de maneira a tentar encontrar uma porta de saída, que, do mesmo modo, pode ser metaforizada pelos corredores do hotel. De acordo com o próprio autor, “il n’y a pas d’année dernière, et Marienbad ne se trouve plus sur aucune carte. Ce passé-là, lui non plus, n’aucune réalité en dehors de l’instant où il triomphe enfin, il est tout simplement devenu le present, comme s’il n’avait jamais cessé de l’être”²². (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 14).

Nesse sentido, o que importa em *L’année dernière à Marienbad* não são os fatos, mas as possibilidades com o desenrolar dos eventos. Cria-se um universo temporal paralelo, joga-se com hipóteses, com o jogo da representação, com o papel de cada personagem, com as falhas da memória, com o engano e com a dúvida. O leitor/espectador é obrigado a abandonar a sua concepção cronológica do tempo, perde-se no engano juntamente com a jovem e com o próprio discurso engendrado na desordem temporal.

No artigo “Literatura e roteiro: leitor ou espectador?” (2007a), André Soares Vieira faz um estudo dos elementos que caracterizam o roteiro cinematográfico, comparando-o ao texto literário ou, como ele mesmo afirma, analisando de que maneira essas características “passam a integrar o processo de produção de textos literários da contemporaneidade” (p. 55). No que se refere ao chamado cine-romance (por sua proximidade tanto com o roteiro de cinema quanto com o romance), Vieira diz se tratar de “textos híbridos”, “a meio caminho entre o cinema e a literatura, dotado de uma especificidade própria que não o subordina a um devir, [...] ou seja, a um filme a ser realizado, ainda que constitua seu referente” (VIEIRA, 2007a, p. 60).

Em seu livro *Escrituras do visual: o cinema no romance* (2007b), Vieira dedica um dos capítulos aos cine-romances de Marguerite Duras. Segundo ele, “os cine-romances de Duras representam uma categoria especial das potencialidades do significante inserido em uma perspectiva de questionamento sobre as formas adotadas pela literatura”. (p. 118). Os textos de Duras, nessa perspectiva (muito consoante às preocupações levantadas pelos novos-

²² “Não existe ano passado, e Marienbad não se encontra mais em nenhum mapa. Esse passado, ele também, não existe fora do instante em que é evocado, ele torna-se simplesmente o presente, como se jamais tivesse deixado de ser” (Tradução nossa).

romancistas), demonstram “uma preocupação com a visualidade das imagens” (VIEIRA, 2007b, p. 119).

No rol dos escritores do *Nouveau Roman*, o nome de Marguerite Duras aparece muito mais pela sua associação com o cinema, vale dizer, por sua participação direta em filmes em parceria com Alain Resnais, do que propriamente pela técnica empregada nos seus romances. Leyla Perrone-Moisés (1966) diz não haver “grandes inovações técnicas” em seus romances. Ao contrário, Duras seria dona de um estilo ainda bem enredado na tradição do romance francês. A escrita de Duras é aquela da ausência, do limite, do “escrever por nada”, como ela própria dizia. A dúvida sobre escrever ou não, ter importância ou não o ato criador, tornou-se quase que a grande temática de sua produção ficcional. Perrone-Moisés fala de uma falta de densidade (ou “falta de peso”), de personagens sempre solitárias, de uma narrativa que parece padecer de uma profunda falta de esperança. O enfraquecimento da escrita encontrará no cinema ou na imagem cinematográfica a visualidade que tanto buscou Duras.

Em geral, o mais perceptível nos cine-romances é uma espécie de supremacia do texto sobre a imagem. Contudo, o texto procura descrever as imagens mentais num processo, ao mesmo tempo, sucessivo e descontínuo. Busca-se em textos dessa natureza o máximo de proximidade com o fenômeno cinematográfico. O texto chega mesmo a imitar partes de um roteiro de cinema (ainda que diste deste por inúmeros motivos), a fim de produzir um efeito de ilusão de um filme. Esgarçam-se até o limite as possibilidades textuais para que o leitor sofra as interferências (ou as sintas) da gramática cinematográfica.

Le camion (1977) é, segundo Vieira, a obra em que Duras consegue alcançar aquela sintaxe rarefeita exibindo suas “fraturas”.

Em *Le camion*, por exemplo, Duras a todo momento lembra ao leitor/expectador tratar-se de um filme, e ainda assim de um filme fictício, daquilo que poderia ser um filme, sublinhando assim a natureza irreal da obra que se produz à medida de sua leitura, esta sim a única possibilidade real e concreta de existência (VIEIRA, 2007b, p. 131).

O enredo em *Le camion* gira em torno de um ‘não-enredo’. Têm-se as vozes de Duras e Gérard Depardieu, numa câmara escura (“la chambre noire”), lendo o pretenso roteiro da história de uma mulher que pega carona em um

caminhão que circula pela periferia de Paris. De um lado, Duras conta a Depardieu a história de um filme; de outro, o desenrolar do filme em que uma mulher fala de suas angústias num discurso “fragmentado e confuso”. Assim, são dois tempos e dois espaços que se justapõem como interdependentes. Da mesma forma que o interlocutor de Duras (que se coloca como um pseudo-narrador, funcionando como a voz em *off* do cinema) é levado a imaginar as imagens projetadas durante a narração da autora, o leitor, igualmente, deve buscar “a legibilidade da imagem no texto literário” (VIEIRA, 2007b, p. 136).

Em *Le camion*, as imagens adquirem um novo estatuto, fruto das preocupações da autora com relação à ‘escritura cinematográfica’: não mais o cinema da literatura, *o que ver na imagem*, mas a escritura do cinema, *o que ler na imagem* [...]. A proposta de Duras é a de *contar* o filme no livro e também no próprio filme. Como resultado, propõe uma nova possibilidade para o cinema: a leitura (o cinema lido, explorando o universo ilimitado das palavras) e, do mesmo modo, uma nova possibilidade para a literatura: a imagem dissociada da palavra, cada uma explorada em suas potencialidades de forma autônoma (VIEIRA, 2007b, p. 145-146 – grifos do autor).

Percebe-se em *Le camion* que a coexistência desses dois espaços, ou desses dois planos (o primeiro referente à *mise-en-scène* onde se realiza a leitura do roteiro/narração por Duras e Depardieu, o segundo, em que o leitor/espectador se depara com a imagem em movimento do caminhão e das paisagens da periferia de Paris), mantém uma espécie de disjunção entre aquilo que é mostrado e o que é narrado. Essa justaposição do espaço-temporal é uma característica fundamental da construção do discurso no *Nouveau Roman*. Sob essa ótica, o plano da narração se sobrepõe à descrição do espaço. O peso deste plano consiste, nesse sentido, na capacidade imagética da palavra, no aspecto imaginativo que a palavra concede à diegese. O espaço é marcado pela analogia que faz à sala de cinema. Tanto a “câmara escura” quanto a cabine do caminhão reproduzem a possibilidade de evasão que a sala de cinema oferece ao espectador de um filme.

Embora o *Nouveau Roman* não tenha se constituído como uma escola literária, tampouco um grupo coeso, lançou as balizas para que surgissem outras possibilidades de escritura para a literatura. Questionou e infringiu um modelo narrativo historicamente alicerçado. Valendo-se de uma escritura da linguagem fílmica, as obras do *Nouveau Roman* e os *ciné-romans* alargaram as formas da representação, solidificaram de uma vez o imbricamento da palavra com a imagem.

A significativa influência do cinema nos textos dos novos-romancistas ganhará maior terreno nas narrativas contemporâneas, em especial aquelas produzidas a partir da década de 80. Esta incorporação pode ser sentida através de descrições em câmera lenta, do apagamento do narrador, da montagem empregada para dar sentido em planos e sequências simultâneas e descontínuas, das mudanças de focalização, do uso de recursos como o *flashback* e do *flash-forward*, da temporalização do espaço e vice-versa. A este respeito, Karl Erik Schollhammer aponta algumas “consequências que afetam o universo literário”:

Primeiro: o cinema tende a se liberar dos pressupostos hermenêuticos de um nível implícito e profundo de sentido que motive a estruturação narrativa. Segundo, o cinema descentra o papel do sujeito como eixo da narração e concretiza dinamicamente as relações significativas entre personagens, circunstâncias e realidade objetiva. [...] Finalmente, devemos ao cinema a descoberta de um prazer ligado à complexidade dinâmica da superfície da imagem. Essa dimensão estética descoberta no prazer imediato da visualidade da imagem cinematográfica é uma qualidade que não intervém diretamente na construção ficcional moderna, mas aponta para a valorização análoga de uma sensibilidade significativa que oferece à expressão textual uma nova autonomia poética (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 27-28).

Sensível ao fenômeno cinematográfico, o *Nouveau Roman* iria, particularmente, reafirmar uma tendência que, desde o final do século XIX, já tocava a arte de um modo geral. O caráter visual que o romance alcançou com os novos-romancistas, anteriormente presenciado na narrativa modernista, validaria definitivamente a relação da literatura com o cinema. Se as técnicas cinematográficas, nos textos vanguardistas, foram o grande material para as experimentações com a integração entre palavra e imagem, na segunda metade do século XX, elas transformariam para sempre os domínios do espaço romanesco. Seria, pois, o fim da arte mimética e da obsessão realista, condição que por tanto tempo perseguiu as narrativas literária e fílmica? Em outra leitura, pode-se afirmar que a euforia dos modernistas pela inovação estética, pela construção de um paradigma estético capaz de diluir a fronteira com o cânone, os quais viam no cinema uma espécie de repositório técnico altamente sugestivo para a renovação do campo artístico, tornava-se condição *sine qua non* para os escritores do *Nouveau Roman*. Para tal, o impacto visual, a importância que o “olhar” assume, faz com que a narrativa, no *Nouveau Roman*, seja violentada, havendo, portanto, um

apagamento da categoria do personagem e do narrador, uma flutuação do ponto de vista, uma dessacralização do espaço, uma subversão do tempo. Cenas repetem-se e desnorteiam o leitor, a diegese desdobra-se simultaneamente em muitos quadros, tudo se fragmenta, a narrativa perde-se nela mesma, ela se auto-representa, torna-se ambígua, cujos contornos são todos turvos.

3 VISUALIDADES E VISIBILIDADES: A PROSA DE FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E A INCURSÃO NO CINEMA

JOÃO ESTÁ NA MINHA FRENTE. Pálido. Pergunta se não quero fazer café. Digo que sim.

Trago as xícaras. Pergunto se está bem assim de açúcar. Ouvimos “September song”, com Willie Nelson. Foi a única coisa que eu trouxe de meus poucos dias nos Estados Unidos. Um disco de Willie Nelson.

João parece que pega alguma coisa no ar, e sorri. Toco no braço de João, cai a noite, e digo que agora ele deve ir dormir.

Quando cubro João com o lençol, só até a cintura porque faz um sério verão em Porto Alegre, quando cubro João vejo que ele está indo embora.

Levo João nos braços até o carro, e ele iria morrer minutos depois, dentro do carro. No meio de um engarrafamento (NOLL, 2008, p. 7).

A cena que abre o romance *Bandoleiros*, do escritor gaúcho João Gilberto Noll, publicado em 1985, justifica uma questão que tem frequentado os inúmeros ensaios críticos a respeito da prosa de ficção brasileira contemporânea.

Na introdução do livro *Além do visível: o olhar da literatura* (2007), o professor e crítico Karl Erik Schollhammer escreve: “Como ler literatura hoje sem levar em conta o predomínio da cultura da imagem?” (p. 7). Esta é uma questão que me parece crucial para avaliar a importância de uma espécie de marca de visualidade nos textos ficcionais contemporâneos.

A exploração de uma linguagem que flerta com os domínios do campo visual, que dialoga com as formas de visualidade, seja através de uma aproximação com os meios audiovisuais, seja no uso de temáticas, ou no uso de estratégias de escrita, põe em evidência uma literatura que requer do leitor outro tipo de abordagem. Uma literatura, afinal, que, de tão conectada com essa aparelhagem midiática, formalizou mudanças significativas das condições de representação. Não há dúvida de que essa conexão é indicativa de uma experiência ficcional que reflete a condição cultural na contemporaneidade. Quantos não foram os críticos que já exibiram em seus textos expressões tais como: “era da imagem”, “cultura da imagem”, “tempo da imagem”, e tantas outras equivalentes? Ao que parece, escrever sobre esse “novo tempo”, como indica Tânia Pellegrini (1999), em plena década de 10 do século XXI, já não representa uma novidade. No entanto, para

além da enorme multiplicidade temática e dos variados modos de escritura exibidos pelos nossos escritores, o intercâmbio com as formas visuais marca ainda um ponto de interseção bastante forte entre a representação escrita e visual. E na transparência desse diálogo, o cinema, claro, comparece como uma das expressões de maior visibilidade.

Muito propositadamente inicie esse capítulo com as primeiras frases do romance *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll, um dos autores, aliás, mais estudados pela sua prosa notoriamente ‘cinematográfica’. A narrativa rarefeita do autor, com personagens em processo de deambulação – figuras quase sonâmbulas, particulariza uma certa falta de adensamento, uma espécie de opacidade do relato e do ato de narrar. Expressão, certamente, do sentimento de vazio, da falta de centro, da desreferencialização que tomou conta do mundo contemporâneo. Além da relevância com que o texto de Noll instrumentaliza, por assim dizer, os recursos cinematográficos, *Bandoleiros*, segundo romance do autor, é publicado em plena década de 80, quando ocorre, de acordo com Therezinha Barbieri (2003), uma intensa “profissionalização” dos escritores e um certo aprimoramento do “caráter de discurso encenado no espaço de intercurso discursivo” (BARBIERI, 2003, p. 19-20).

Situo minhas observações sobre a prosa de ficção brasileira contemporânea, tendo em vista o tema desta tese – a relação entre a literatura e o cinema, a partir da década de 80, por constatar, depois de inúmeras leituras críticas acerca dessa produção e também minha experiência de leitora de romances contemporâneos, uma aparição extremamente forte de elementos fílmicos em obras que surgiram depois desse período. Isso não quer dizer, é preciso salientar, que tais referências a um universo midiático, englobando, portanto, o cinema, não são vistas em obras anteriores à década de 80. Os contos e romances do escritor carioca Sérgio Sant’Anna são emblemáticos de um tipo de representação que, como lembra Tânia Pellegrini (1999, p. 26), desmonta “os artifícios textuais”. E nesse “desmontar” do texto, “numa arquitetura narrativa que subverte a *mimesis* tradicional” (PELLEGRINI, 2008, p. 101), vislumbra-se todo um arsenal imagético disposto tanto sobre um campo semântico que corporifica essa ideia de visualidade, bem como a própria construção do texto ajustada aos procedimentos cinematográficos. É o caso de citar *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, livro de contos, de 1973, e seu romance de estreia: *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, de 1975.

Gostaria de retomar o romance de Noll, sobre o qual pretendo me deter um pouco mais e, a partir dele, traçar uma espécie de rota, destacando algumas obras (romances) que, a meu ver, reivindicam uma leitura que leva em consideração determinados procedimentos representativos afinados a uma estética cinematográfica.

João, Ada, Steve e o próprio narrador-protagonista compõem a quase “não-trama” do romance *Bandoleiros*. Em meio a ações que se confundem e se cruzam ao longo da narrativa, ambientadas ora em Porto Alegre, em Boston, em Viamão, e no Rio de Janeiro, emerge uma narração apreendida pelo olhar. Emudecem os personagens e resta-lhes somente o olhar. É justamente essa orientação visual que faz descolar da narrativa aquele peso descritivo dos episódios narrados e o que o leitor tem, afinal, são cenas que se mostram, que se fazem ver, todas elas acompanhadas de um efeito de visão ou, na verdade, propiciadas por ele.

“João está na minha frente”. A primeira frase do romance, grafada com outro tipo de letra, detém muito da carga significativa de um processo de errância pelo qual vai passar o narrador-protagonista. João, o amigo que morre em seus braços a caminho do hospital dentro do carro preso no engarrafamento, é a imagem a ser buscada, lembrada, (re)vivida pelo protagonista. Se as ações deixam de significar, ou se tornam menos representativas enquanto recurso narrativo (dramático), ficam as imagens encarregadas de descrever e mostrar ao leitor (mais do que narrar), como num roteiro cinematográfico, o que vai se passar. Esvazia-se o relato e o texto é construído sob uma espécie de impossibilidade de narrar. Impossibilidade que vem associada de uma falta de vontade de acumular experiência e que, no fim, coloca a narração em estado de deriva e não de devir. Ada, João, Steve e o narrador são representantes, como boa parte dos personagens da literatura contemporânea, daquele sentimento de orfandade do homem moderno.

Os textos de Noll apresentam, nesse sentido, uma dicção bastante semelhante com os chamados *road movies*, sobretudo com *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, no qual Travis, o protagonista, busca um certo acolhimento no seu lugar de origem a partir de um processo de evasão que se dá através da viagem. O sentimento de desterritorialização e desenraizamento, materializado na viagem e no deslocamento geográfico, já era conhecido da literatura e do cinema nas décadas de 50 e 60. Basta lembrarmos do romance clássico *On the road* (1955), de Jack

Kerouac, ou do filme *Easy Rider*²³ (1969), de Peter Fonda e Dennis Hopper. Contudo, como salienta Idelber Avelar (1999, p. 39 – grifos do autor),

as viagens de Noll não adotam nenhuma função libertadora, pedagógica ou edificante. A arquitetura do texto de Noll – a deriva constante, o foco na primeira pessoa, a tentativa individual de extrair significado do passado, a natureza temporalizada de tudo – convida a uma aproximação com o *Bildungsroman*, exceto que nunca se estabelece nenhum *Bildung*, posto que os personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que nos leva ao mesmo, a experiência já não pode ser sintetizada para formar uma consciência individual.

Creio que vem daí, nos textos de Noll, aquela insistência do e pelo olhar, isto é, dessa espécie de sintomatologia de vazio. A narrativa de Noll é, nesse sentido, apreendida por essa visualidade no momento em que o leitor é jogado ao abismo, ao movimento circundante de uma narração que não leva a lugar algum. Sensação de incômodo, óbvio, mesmo para aquele leitor já habituado aos textos que se movem em outras direções, que anunciam histórias contadas através de uma narrativa flutuante, solta, alforriada da imposição linear, do *continuum*.

Em *Bandoleiros*, a cena da morte do amigo João anunciada na primeira página do livro, e detenho-me nessa cena porque me parece que as outras histórias – o casamento fracassado com Ada, a viagem a Boston e o contato perturbador com o louco Steve – ficam suspensas diante das repetidas referências à lembrança de João, é retomada na metade do livro, quando o narrador-protagonista assim a descreve:

Estávamos em Porto Alegre, e João viria a morrer dias depois. Às vezes eu provocava alguma discussão áspera. Queria fustigar seu espírito guerreiro, pensando que com isso ele pudesse vencer a misteriosa enfermidade.

Depois desse dia o estado de João se agravou muito. Foi nossa última discussão.

Ao levá-lo no meu carro para o hospital, no fim, em meio a um engarrafamento, João com a cabeça no meu ombro, contei-lhe meu antigo encontro com o cego. O encontro onde ventava muito. Disse que ele fosse pensando nisso no caminho para o hospital. Que ele fosse pensando no cego tocando sax.

João suspirou fundo em meu ombro. E morreu no meio do engarrafamento. Um guarda olhou para dentro do carro e perguntou se a pessoa estava passando mal, se queria que abrisse caminho.

²³ No Brasil, recebeu o nome de *Sem Destino*.

Respondi que não. Que não precisava de nada (NOLL, 2008, p. 74-75).

Curiosamente, essa cena não encerra a imagem do amigo, ao contrário, ela serve de motivação para acionar a memória. Mas não uma memória de passado, de alguma coisa lembrada de forma nostálgica. A memória de João transforma-se numa espécie de olhar perturbador. A morte só torna sua presença mais viva, como se João estivesse sempre ali, “parado na frente” do narrador-personagem. O capítulo que fecha o romance evidencia esse processo elíptico sobre o qual são refletidas as fissuras da narrativa. João não é mais nem lembrança, nem memória. É, portanto, a imagem cristalizada pelo olhar.

Do outro lado do vidro, ali, a meia dúzia de passos, João me sorria. Estava bem mais magro. Com uma camiseta de algodão rosa, fininha. Pensei no calor. Pensei no calor. Pensei também que, embora muito magro e sem fazer nenhum exercício além de escrever e tomar xícaras e xícaras de café, João tinha o braço bonito que eu jamais conseguiria ter. Ele estava com o braço para cima e a mão contra o vidro, me sorrindo. [...]

Não adivinhava ali o que viria a saber minutos adiante. João me contando que logo após meu telegrama ontem, de Boston, foi informado de que sofria de uma intrigante doença mortal. Os nervos vão se atrofiando, ele disse.

Mas ali no saguão da Alfândega eu ainda não tinha como saber que João iria em questão de dias. Sim, notei que ele estava bem mais magro, olheiras, palidez, tudo. Mas ali nada disso me impressionou demais.

Até brinquei baixinho que isso acontecia às vezes com os poetas. Mesmo assim me baixou um pressentimento... Mas passei a mão pela boca, como a me lembrar que o melhor agora era sorrir, mostrar a João que eu estava explodindo de alegria por revê-lo. Porque João sorria, e eu que desse logo fim a meus mórbidos pressentimentos. Achei melhor pensar que perigava os dias em Boston terem me deixado assim.

Porque João sorria, e não importava coisa alguma que ele fosse morrer. João vai. Eu vou. Todos nós vamos morrer.

Então, o que importava era aquilo mesmo – eu devolver esse largo sorriso para João, que está ali, do outro lado do vidro, me sorrindo.

E eu fui. Abandonei a mala e fui, devagarinho, gozando cada passo, e cheguei perto do vidro, e João estava li do outro lado, com seu braço bonito dobrado para cima, a mão contra o vidro, e eu fui ali, toquei minha mão no vidro, justo na mão de João. (NOLL, 2008, p. 156-157).

Flora Sussekind, no ensaio “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, de 1986, posteriormente reunido no livro *Papéis Colados* (1993)²⁴, cria uma metáfora bastante interessante para definir certos romances e contos publicados na década de 80. A autora escolhe a “vitrine” como metáfora indicativa de um tipo de narrativa caracterizada por uma espécie de *voyeurismo*, sempre mediada, nesse caso, por objetos (imagens) que carecem do olhar. Janelas, vidros, vitrines, espelhos, lentes servem de interface para narradores que, diferentemente daqueles (narradores) que contam histórias ou experiências, se colocam como observadores, “olheiros” da vida alheia e de si mesmos. Essas formas de mediação assumidas pela ficção contemporânea, de acordo com Sussekind, revelam o caráter exibicionista de uma narrativa em que se vislumbra uma espécie de prazer estético pelos vários desdobramentos do olhar. Ao comentar os textos de Noll, inclusive *Bandoleiros*, a autora afirma que tais referências a “paredes de vidro, janelas, vitrines” funcionam como “o lugar de passagem entre a exposição e a intimidade” (SUSSEKIND, 2003, p. 261). Fica claro, pois, que esses objetos (janelas, vidraças, vitrines, etc) funcionam, na narrativa contemporânea, como elementos de visualidade. Como elementos de cenário, essas imagens visuais apresentam-se carregadas de uma força simbólica capaz de promover processos de reconhecimento no leitor/espectador. E é justamente por meio da identificação que se experimenta o prazer diante delas.

Jacques Aumont, em *A Imagem* (1993, p. 73), ressalta que “não há imagem sem percepção de uma imagem”. Isso significa que todo processo imagético constrói-se através de uma relação entre uma imagem e aquele que a vê. Nesse sentido, o espectador, isto é, o sujeito dotado da “capacidade perceptiva” da imagem, estabelece com ela, através do olhar, uma relação com o mundo. Mediante alguns dispositivos artísticos, como o cinema, a pintura e a fotografia, por exemplo, a imagem torna-se um elemento de valor representativo e simbólico, isto é, um valor de referência sobre o qual são delineados processos de reconhecimento e de identificação. De certo modo, percebe-se que esses processos de identificação (responsáveis pelo prazer do espectador) reforçam a ideia de um espectador que finge uma participação na obra. Isso pode ocorrer tanto através do olhar, convertendo-o (o espectador) em um exímio “voyeurista” que olha sem ser visto,

²⁴ A primeira edição de *Papéis Colados* é de 1993, mas usarei aqui a segunda edição da Editora UFRJ, de 2003.

como também alimentando, por assim dizer, sua natureza narcísica. Quanto ao “prazer do reconhecimento”, Aumont diz:

reconhecer o mundo visual em uma imagem pode ser útil, além de proporcionar também um prazer específico. Está fora de dúvida que uma das razões essenciais do desenvolvimento da arte representativa, naturalista ou menos naturalista, resulta da satisfação psicológica pressuposta pelo fato de ‘reencontrar’ uma experiência visual em uma imagem, sob forma ao mesmo tempo repetitiva, condensada e dominável (AUMONT, 1993, p. 83 – grifo do autor).

Apropriando-se das discussões do historiador de arte Ernst Hans Gombrich em seu livro *L’Art et l’illusion* (1956), Aumont ressalta que nenhum olhar é “fortuito”. O papel do espectador, nesse caso, relaciona-se não apenas com os “atos perceptivos” (perceber e compreender as imagens), mas, sobretudo, com “um sistema de expectativas” (p. 86). Se, de um lado, tem-se um espectador como um “sujeito desejante de imagem”, como sublinha Aumont (1993, p. 114), ao nos reportarmos à condição da figura do narrador na literatura contemporânea, deparamo-nos com uma figura que atua ao lado do leitor ou na posição de leitor/espectador.

Silviano Santiago, analisando alguns contos do escritor Edilberto Coutinho, no ensaio “O narrador pós-moderno”, encerra uma questão central na discussão a respeito da ficção contemporânea: a problemática do narrador na pós-modernidade. “Quem narra uma história é quem experimenta, ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2002, p. 38). Uma questão como essa suscita uma série de orientações segundo as quais é preciso levar em conta, em primeiro lugar, a posição assumida por esse narrador, responsável ainda por contar os eventos do mundo ficcional. De acordo com Santiago, o narrador pós-moderno tornou-se o “puro ficcionista” ao se colocar no papel daquele que narra a partir de uma orientação visual, isto é, daquele que, de certo modo, esquiva-se ou ausenta-se da ação narrada. Substitui, assim, a experiência do ato de narrar pelo ato de olhar e observar, como um *voyeur*, junto ao/com o leitor.

Dar palavra ao olhar lançado ao outro [...] para que se possa narrar o que a palavra não diz. Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquartejado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem. Por isso é que olhar e palavra se voltam para os que dela são privados (SANTIAGO, 2002, p. 48).

Vale ressaltar que, nessa posição de “olheiro”, o narrador pós-moderno dirige seu olhar tanto para o outro quanto para si mesmo. Todos são olhados e todos olham: narrador, personagem e leitor. Todos são portadores do exercício da observação. Observação essa mediada, muitas vezes, como vimos, por objetos que possibilitam ver, seja pela transparência (como vidraças e janelas), seja pela imagem refletida (como os espelhos). Justamente por isso, encontramos narradores performáticos e narrativas que valorizam a encenação e o espetáculo. A vivência é concomitante ao ver ou é transformada na pura observação. Segundo Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007, p. 102 – grifos da autora), essa “valorização da *vivência* em detrimento da *experiência*, ou em outras palavras, a subtração da autoridade à experiência, é característica da antropologia pós-moderna”.

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de ‘ação’ o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. Luz, calor, movimento – transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa (SANTIAGO, 2002, p. 51 – grifos do autor).

Parece não haver dúvida de que o texto contemporâneo exhibe a preponderância da experiência visual. São os privilégios da visão, refletidos por meio de telas de televisão e de computadores, pelas janelas e retrovisores do carro, pelos inúmeros *outdoors* distribuídos nos grandes centros urbanos, pelas telas do cinema. A apreensão da realidade e das coisas do mundo dá-se através do olhar com um

bombardeio de cenas cotidianas que reproduzem a vida no universo ficcional. Esse excesso de visualidade nos textos contemporâneos, há algumas décadas, tem servido aos críticos de matéria de investigação, suscitando avaliações por vezes negativas.

José Aderaldo Castello, em entrevista ao site *Paralelos*, deu um parecer absolutamente negativo a respeito da obra ficcional de Marçal Aquino, dizendo que “esse pessoal que está escrevendo com a cabeça na televisão ou no cinema, escrevendo como se estivesse fazendo roteiro de cinema”, caminha para um terreno bem “perigoso” e produz uma “literatura de má qualidade [...] em que as coisas aparecem muito chapadas, muito só aparência” (CASTELLO In PINTO, 2003, s.n.).

Ora, parece-me óbvio que esse estilo de prosa visual, situada no entre-lugar do roteiro cinematográfico e da literatura, encaixa-se muito bem nas propostas de escritores que atuam profissionalmente como roteiristas e vice-versa, isto é, de escritores que escrevem roteiros e roteiristas que, às vezes, escrevem literatura. Como bem lembra Vera Lúcia Follain de Figueiredo, é preciso considerar que estas “interferências da atividade de roteirista na fatura do texto literário, interferências que não são necessariamente negativas”, podem, certamente, “contribuir para o uso criativo de técnicas de composição narrativa” (FIGUEIREDO, 2010, p. 35). Nesse sentido, creio ser um tanto radical avaliar essa troca e esse hibridismo em obras como a de Marçal Aquino sob o crivo pesado de “má literatura, ou literatura de má qualidade”.

É impossível não pensar nas obras de Rubem Fonseca e de Fernando Bonassi, por exemplo, ao falarmos de uma presença visual através de uma escrita que flerta com o roteiro cinematográfico. Poderia afirmar, então, que se trata de um outro tipo de entrada ou de “interferência” do cinema e dos recursos de visualidade no texto literário. A meu ver, igualmente importante para uma avaliação das relações entre literatura e cinema. Muitos críticos têm apontado, em análises da prosa de ficção brasileira contemporânea, um certo prejuízo do relato e da mensagem do texto, o que, por vezes, pode acalantar uma valorização da forma sobre o conteúdo. Fala-se do esvaziamento do enredo, de uma “sensação de vacuidade”, conforme salienta Regina Dalcastagnè (2001, p. 10). Por esse motivo é preciso buscar na pele do texto outros caminhos de análise. Se as narrativas contemporâneas (romances, novelas e contos) fragmentam-se, apelam para outros

tons discursivos, incorporam diversos produtos culturais, apostam na convergência com os meios midiáticos, abandonam o relato e centram-se, numa espécie de egotismo, no mergulho do indivíduo num tom fortemente confessional, cobrem as páginas de referências a outras literaturas, ao cinema, à música, e mais uma série de outras performances, só pode ser sinal de novos tempos para essa geração de escritores que tem os primeiros movimentos na década de 80. O jogo mimético com a realidade continua o mesmo, mas com roupagens e dinâmicas diversas. A narrativa literária ou fílmica sempre é fruto de sujeitos imersos num determinado contexto sociocultural. A literatura, desde a década de 80, vem descobrindo meios de tentar contar e inventar histórias quando parece haver uma certa desconfiança dos próprios processos de narratividade. E, nessa vala que se abriu na literatura em tempos de pós-modernidade, suspeita-se violentamente da noção de representação. Somos entregues, portanto, a textos que exibem uma enorme “rede de possíveis ficcionais” (KLINGER, 2007, p. 50).

Retomando as ideias de Silviano Santiago, percebe-se o quanto há de atuação e encenação num discurso especialmente teatralizado, mesmo em textos que se mantêm egóticos. Ao falar da prosa estilizada de Sérgio Sant’Anna, por exemplo, Therezinha Barbieri sustenta a ideia de ‘parceria’ entre escritores e os objetos massivos e culturais de seu entorno a partir de uma visão que me soa bastante positiva.

[...] o texto de Sant’Anna abre bastante o leque combinatório: área de confluências várias, a prosa de ficção sabe-se agora invadida, inibida e expandida pelo cinema, pelo jornal, pelo rádio e pela televisão. Em vez de recusar as interferências em nome de uma improvável especificidade literária, o autor tira partido do hibridismo e passa a trabalhar o texto na interface de uma gramática multissemiológica (BARBIERI, 2003, p. 62-63).

Ora, pelo visto a palavra de peso para essas influências, convergências, interseções, intercâmbios, é “combinatória” – combinação. O texto literário não perdeu sua especificidade, não deixou de ser literatura, apenas apreendeu e aprendeu modos distintos de ser, ainda, literatura. O texto literário atualmente é, por certo, cambiante por trocar com outras formas de manifestação artística, mas isso, de modo algum, pode significar perda da autoridade literária, ao contrário, pode, isso sim, representar inovações importantes. Penso em escritores

que sempre mantiveram um contato direto com o cinema, tais como Rubem Fonseca, Fernando Bonassi, Valêncio Xavier, Marçal Aquino, Edgard Telles Ribeiro, José Roberto Torero e Lourenço Mutarelli, dividindo-se entre a atividade literária e a atividade cinematográfica na escrita de roteiros para cinema. Como, então, os textos desses escritores poderiam não apresentar minimamente um certo *style* de cinema? Vale citar também aqueles escritores que, embora fixados na produção de literatura, confessaram, em entrevistas e ensaios aqui e acolá, a paixão pelo cinema, como é o caso do próprio Noll²⁵.

No quarto volume da coleção *Mistérios da criação literária*, dedicado à *Literatura e Cinema* (2007), o organizador José Domingos de Brito reúne de forma interessantíssima depoimentos de vários escritores brasileiros e estrangeiros acerca de suas relações e afinidades com a arte cinematográfica. Coloco aqui alguns depoimentos que me chamaram a atenção:

1. Autran Dourado no livro *Uma poética de romance; matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 36.

Uso na mesma frase o passado e o imperfeito não só para evitar a repetição ou monotonia, com o que não mais me preocupo, mas como técnica de descrição e narração para, para o movimento, para alcançar uma aproximação ou afastamento do objeto ou da cena, conforme o caso. Como se fosse uma câmera que vai do 'long shot' ao 'close-up' ou ao contrário. Aliás, o cinema teve de inventar esses recursos porque não conseguia dizer o que o romance dizia, narrativamente, com o verbo (In BRITO, J. D., 2007, p. 54).

2. Mario Vargas Llosa em entrevista a Ubiratan Brasil, n' *O Estado de São Paulo*, 21 de novembro de 2004.

Não (a literatura não deve nada ao cinema e à televisão). Temos honrosas exceções como é o caso de Manuel Puig e Guillermo Cabrera Infante, que utilizaram o cinema para fazer grande literatura. A grande diferença entre a literatura clássica e a moderna é que nesta última o tempo transcorre veloz e deixa inúteis os intervalos. Aí é que está fundamentalmente a influência da imagem. O cinema nos

²⁵ Em entrevista ao *Jornal de Brasília*, em 31 de outubro de 1990, Noll fala da importância do cinema para sua formação de escritor de ficção: "O cinema foi o grande respiradouro utópico contra as restrições do cotidiano de classe média da minha geração. [...] Nas matinês de domingo você poderia perceber que havia outros mundos, outras possibilidades para além do marasmo daqueles colégios chatos que a gente era obrigado a frequentar. Era uma fuga também do ambiente familiar. Eu mergulhava não só no mundo dos filmes estrangeiros, mas também nos filmes da Atlântida. [...] Eu escrevo com o desejo de fazer outra coisa – cinema. Existe um simulacro cinematográfico em minha literatura. Meu desejo está mais na realização cinematográfica do que na literatura. Só não fiz cinema porque eu era muito tímido. Mas entre Antonioni e Thomas Mann, fico com Antonioni. E isto lembrando que ler Thomas Mann é algo que me comove até às lágrimas. A voltagem poética da palavra é tão emancipadora quanto do cinema" (NOLL apud BARBIERI, 2003, p. 74-75).

ensinou um tratamento de tempo que antes era inconcebível. Vivemos mais rápido e construímos romances em que o tempo se sintoniza e a história é narrada por meio de retrocessos e avanços temporais. Felizmente a história da literatura não acontece como no mundo industrial, em que um produto novo aniquila o anterior – a literatura moderna não derruba as obras clássicas. Assim, o surgimento de Joyce não acaba de maneira alguma com Cervantes e aí está sua riqueza (In BRITO, 2007, p. 121).

3. Sérgio Sant'Anna em entrevista a José Geraldo Couto na *Folha de São Paulo*, 1º de junho de 1997.

Sofri muita influência de Godard, pois ele é o tipo do cara que ensina a você liberdade. O Godard me permite, no cinema, misturas ensaio, personagens reais, discussões de todo tipo. Eu também faço isso, quando quero, no meu trabalho (In BRITO, J. D., p. 146).

4. Guillermo Arriaga em entrevista a Ubiratan Brasil n' *O Estado de São Paulo*, 27 de maio de 2007.

Eu considero que tudo que escrevo é literatura. Em roteiro, tenho o mesmo cuidado na linguagem, na construção que num romance. Acredito que tudo o que escrevo é uma questão literária, mesmo minhas obsessões que inspiram os roteiros de filmes... Roteiro cinematográfico é um gênero mais que literário. Considero um trabalho autoral. Não desenvolvo idéias alheias nem faço pesquisas. Quem lê meus romances pode perfeitamente entender o que pretendo com *Amores Brutos*, *21 gramas*, *Babel* e *Três enterros*... Não (escrever roteiros não alterou minha relação com a literatura), ao contrário, foi a literatura que alterou minha relação com o cinema. Eu sempre busco, nos roteiros, uma qualidade literária. Ou seja, utilizo critérios similares de estilo literário, como cuidar da linguagem e da construção de uma estrutura narrativa. Se você analisar tudo que escrevi para o cinema, perceberá a existência de uma construção de romance. Mas adianto que não emprego a gramática do cinema em romances e contos (In BRITO, J. D., 2007, p. 60).

Creio que essas opiniões, que não passam pelo filtro do crítico, revelam muito da intimidade que alguns escritores mantêm com o cinema. E isso só pode ser indicativo de um parentesco que deixa marcas no texto literário. Falei há pouco de maneiras de “entrada” do cinema no texto literário. A economia do roteiro cinematográfico, com frases curtas e incisivas, com diálogos super rápidos, com descrições que devem mostrar as cenas, representa uma dessas entradas, observadas em alguns dos romances de Rubem Fonseca e Fernando Bonassi. Seria o caso, então, de uma ficção que simula práticas da escrita roteirística? Ou, pelas evidências de ordem compositiva, poderíamos supor se tratar de uma ficção que

sabe muito bem refletir a respeito dos discursos ficcionais, sendo ainda literatura, mas com um “quê” de cinema?

Rubem Fonseca, um dos autores de maior vendagem no país, jamais se furtou de colocar em seus textos várias referências fílmicas para funcionar como uma espécie de intertexto a conduzir ou revelar, isto é, dar “pistas” ao leitor sobre o desenrolar dos eventos das tramas, comumente policialescas. Saturados daquele realismo “bruto”, desprovidos de qualquer pudor (violência, sexo, escatologias, etc), os romances de Rubem Fonseca marcam, sob vários aspectos, mas, sobretudo em função da aproximação com o gênero policial, um ponto de contato com os gêneros massivos ou, numa outra leitura, diluem a fronteira entre cultura erudita e cultura de massa.

O estilo particularíssimo de Fonseca, levado a cabo mais recentemente por Patrícia Melo e Paulo Lins (*Cidade de Deus*), traz ao mundo ficcional histórias que são, lembrando Tânia Pellegrini ao falar sobre *A grande arte* (1983), temperadas com o suspense e ação do romance policial clássico e “com uma altíssima dose de violência e brutalidade” (PELLEGRINI, 1999, p. 87). No caso de Rubem Fonseca, lembrado exaustivamente por uma certa condescendência com o mercado justamente por conta da incorporação do gênero policial, as referências à arte cinematográfica saem sempre da boca de narradores e personagens extremamente cínicos que exibem com frequência um alto grau de erudição. Deixando de lado o fato de que muitas obras do autor foram adaptadas para o cinema, pois não me valho aqui das discussões que adentram o domínio das adaptações e transposições fílmicas, refiro-me a essa influência cinematográfica nos textos de Fonseca a partir de três aspectos: uma espécie de roteirização da linguagem literária, as inúmeras referências e citações ao universo fílmico, o estilo *noir* dos filmes *hollywoodianos* das décadas de 40 e 50, que posteriormente influenciaram de forma notória romances de escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James Cain.

Essa inclinação pela narrativa de tipo policialesca e notadamente urbana, que acabou configurando o estilo de Fonseca, está presente nos três primeiros romances do autor: *A grande arte*, de 1983, *Bufo & Spallanzani*, de 1985, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de 1988. Sobre este último, Nizia Villaça, em *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção* (1996), assim escreve:

O livro *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de Rubem Fonseca, é o protótipo da literatura do simulacro, da hiperrealidade. Há no romance uma acomodação ao *déjà vu*, pode-se pensar num *thriller* policial empenhado em agarrar o leitor em sua trama, levando-o, sem fôlego, à decifração do final, numa segunda leitura percebe-se claramente que este é apenas um dos muitos recursos utilizados por Rubem Fonseca na criação de seu romance. [...] *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* é, também, um conjunto de vários códigos não se identificando com nenhum, mas levando-os ao limite num grande pastiche (VILLAÇA, 1996, p. 93 – grifos da autora).

Nizia Villaça usa, em praticamente um parágrafo, algumas expressões que acabaram compondo uma espécie de campo semântico ‘próprio’ da ficção contemporânea. Isto é, em todos os textos que discutem os traços da prosa literária brasileira, a partir da década de 80, certamente, iremos encontrar expressões como: “literatura do simulacro”; “hiperrealidade”; “vários códigos” (podendo significar discursos diferentes e gêneros diferentes); “pastiche”. Parece que o universo ficcional literário tomou para si essas e tantas outras características, fazendo do campo literário uma rede de múltiplas vozes, de múltiplas significações. Abrigam-se inúmeros gêneros artísticos e discursos advindos de variados campos socioculturais. Temos aprendido com os nossos ficcionistas a natureza híbrida e plural do texto literário. Essas noções de simulacro, de hiperrealidade, de multiplicidade de códigos, agregadas pela literatura, indicam, provavelmente, o modo como nós passamos a lidar com a realidade de forma tão mediada, que a nossa capacidade de abstração simbólica alcançou um nível em que a realidade ‘de fato’ parece não ser mais tão distinta daquela criada, representada ou “mediada” pelas imagens e pelo signos, como supôs Jean Baudrillard em algumas de suas obras²⁶. E, como bem observou Nizia Villaça, no jogo da representação ficcional, o pastiche ganhou as páginas de muitos contos e romances brasileiros. De acordo com Linda Hutcheon (1989, p. 50), o pastiche “opera por semelhança e correspondência”, sendo, portanto, essencialmente “imitativo”.

Essa associação que Nizia Villaça faz a respeito de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* ser “o protótipo da literatura do simulacro” tem a ver com uma espécie de jogo das aparências, com aquilo que é simulado, tanto no nível da diegese, quanto da sua própria construção em âmbito compositivo. Tudo se mostra ao leitor como simulação. O cinema aparece como um tipo de jogo intertextual que o

²⁶ Vale citar aqui duas obras do autor: *Da Sedução* (1992) e *Simulacros e Simulação* (1991).

leitor deverá decodificar. Vera Follain de Figueiredo, em seu último livro: *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema* (2010), sublinha algumas coisas bem interessantes ao falar sobre a forma como os autores contemporâneos lidam com o triângulo: público, mercado e obra:

Com o declínio da estética da provocação, os autores contemporâneos, visando alcançar o difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra, trabalham com uma multiplicidade de códigos, que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, atendendo-se às exigências de um público variado. Preserva-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga. Por outro lado, oferece-se algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar, de maneira distanciada e também nostálgica, as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão. No caso da narrativa policial contemporânea, este procedimento fica bem claro, porque, enquanto o primeiro tipo de leitor busca a elucidação do enigma no nível do enredo, o segundo busca decifrar os enigmas da composição da obra a partir do reconhecimento das referências que se cruzam em seu tecido intertextual. O cinéfilo, por exemplo, vai se deliciar com as referências aos chamados *cinema-noir*, das décadas de 1940 e 1950, feitas pelo filme *O homem que não estava lá* (EUA, 2001), de Joel Coen (FIGUEIREDO, 2010, p. 61-62 – grifos da autora).

Poderia reescrever esta última frase do texto da autora substituindo a referência que ela faz ao filme de Joel Coen pelo romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de Rubem Fonseca. Frase absolutamente legítima para pensar sobre essa obra de Rubem Fonseca. Sem dúvida, essa condição de reproduzir no texto ficcional, através do uso de citações e referências, objetos culturais (massivos ou não, midiáticos ou não), o que pode funcionar como um espelho para o leitor, recondiciona uma narrativa que reivindica receptores diferenciados.

O romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* tem exatamente tais características. Tem-se um narrador em primeira pessoa, cineasta de profissão, mas vivendo um período de pouco trabalho, a narrar uma série de eventos que se desdobram a partir da entrada da personagem Angélica Maldonado, uma carnavalesca que aparece em seu apartamento por acaso ao fugir de bandidos por conta de uma história de roubo de pedras preciosas. Ele, o protagonista, intenta filmar uma obra do escritor russo Isaak Bábel. São essas duas histórias que vão se

entrecruzar no plano do enredo. Nesse sentido, são mantidos, no enredo, alguns dos traços típicos do romance *noir*: o narrador que passa a encenar aquele detetive nada elegante, pouquíssimo afeito ao cerebralismo e talento para desvendar os mistérios, a cidade representada como o espaço da marginalidade, onde é possível encontrar diversos personagens execráveis. E, no desenrolar da trama, o leitor encontra um narrador que busca a cada cena uma imagem para seu próximo filme. O romance se reveste, nesse sentido, de vários discursos enigmáticos que indicam pistas possíveis no intuito de revelar os mistérios sobre os crimes, de um lado e, de outro, de frases e cenas que remetem a algum filme famoso. Há, portanto, uma espécie de clichê das narrativas policiais que se cruza a um imenso repertório intertextual do universo cinematográfico. Nos textos de Rubem Fonseca, certamente, essas inferências fílmicas e literárias funcionam como ferramenta para tirar o leitor do seu lugar de acomodação. O leitor, assim, não deve interpretar os códigos de suspense a fim de descobrir as autorias dos assassinatos e tudo o mais relativo ao jogo dos romances policiais. É preciso estar atento a cada movimento, a cada palavra do narrador, na inserção dessas referências, pois elas, colocadas como intertextos, ajudam a compor o processo de significação da diegese.

No decênio de 90, um romance que se destaca pela imensa profusão de referências ao universo do cinema, entre outras, é *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B*, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. A relação do autor com o cinema já é bastante conhecida dos pesquisadores que se propuseram a estudar sua obra. Não seria precipitado afirmar que Caio Fernando Abreu, ao lado de Rubem Fonseca, tenha sido, nos últimos 20 anos, o autor mais estudado em dissertações de mestrado e teses de doutorado nos programas de pós-graduação em Letras pelo país. Além de ter se tornado o 'queridinho' de uma geração de leitores que credita a sua escrita um certo despojamento libertário, o autor cultivou uma narrativa em que prevaleceu o tom confessional de um 'eu' cheio de conflitos diante de um tempo marcado por expressões que agregam valores altamente negativos: insegurança, incerteza, descrédito, incredulidade, esgotamento, descentramento, entre tantas outras repetidas a exaustão por teóricos, críticos, pesquisadores e afins.

Em *Onde andará Dulce Veiga?*, as manifestações artísticas, consideradas típicas de uma cultura de massa, como o folhetim, o melodrama, os roteiros das telenovelas, ajudam a compor a narrativa, provocando, obviamente,

aqueles processos de identificação no leitor. O romance todo é uma espécie de colcha de retalhos em que aparecem clichês de toda ordem. Carregado de um sem-número de citações e referências fílmicas, musicais e literárias, o romance de Caio Fernando Abreu é quase a colagem de muitos gêneros massivos. Bem menos detetivesco que os romances de Rubem Fonseca, é bem verdade, o leitor encontrará em *Onde andará Dulce Veiga?* um ambiente bem próximo do filme *noir*, das tramas policiais à moda de um Raymond Chandler, misturado ao ar sufocante de uma cidade caótica, repleta de néons, de anúncios luminosos, onde é preciso ser inteiramente anônimo. Assim como em alguns romances de Rubem Fonseca, o narrador é também o protagonista a vivenciar as experiências de uma história quase detetivesca. Não por acaso, o narrador-personagem é um jornalista-escritor, um quarentão decadente, que está prestes a ingressar em um novo trabalho num jornal de quinta categoria. Como é típico na prosa brasileira contemporânea, muitos narradores-protagonistas são jornalistas, escritores, cineastas, e, sem muita surpresa, estão todos vivendo momentos de decadência e de insatisfação profissional e afetiva. Ares de pós-modernidade, evidentemente.

A relação com o cinema, ou o ingresso do cinema em *Onde andará Dulce Veiga?*, parece se confirmar através de muitas entradas. A ideia de simular e forjar situações e fatos a respeito do desaparecimento da cantora Dulce Veiga é posta na narrativa por força do suspense e pela forma como o autor recorta e cola cinematograficamente os acontecimentos. O mistério pelo desaparecimento da cantora e a busca frenética do jornalista vêm acoplados às imagens visuais e sonoras que vão, num ritmo quase alucinante, surgindo no desenrolar da trama. Tudo sendo descrito como vários *takes*. Desse modo, o tempo e o espaço são cadenciados como se houvesse uma câmera ora congelando, ora fracionando, ora dando velocidade às cenas. A introdução de diversos códigos visuais, nesse caso, acaba por espetacularizar a dinâmica dos acontecimentos ficcionais. Essa impressão cinematográfica no romance, unida à cor do policial de suspense, permite criar uma espécie de jogo ótico entre o texto e o leitor. No início do romance, o narrador-personagem é flagrado pelo leitor usando registros de narração que são fixados como se fossem *closes* captados por uma câmera:

Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem platéia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro (ABREU, 1990, p. 11 – grifos do autor).

Essa atitude de se colocar em observação ou em representação, isto é, saber-se em ‘foco’ de uma possível câmera, aponta para um narrador que faz do espaço literário um lugar de múltiplas possibilidades de significação. Além da abundância de referências ao cinema usadas pelo autor, como já disse algumas vezes, há o processo de mitificação da personagem Dulce Veiga representando o estereótipo das estrelas do cinema *hollywoodiano* na sua fase áurea. No primeiro capítulo, tece alguns comentários a respeito de o cinema funcionar como mecanismo de projeção e identificação e responder, nesse sentido, às aspirações de um público desejoso de ver nas telas os mesmos conflitos e situações de seu próprio cotidiano. Pois bem, o papel representado por Dulce Veiga diz muito mais que uma simples personagem caracterizada como uma Rita Hayworth, no papel de *Gilda* (1946), ou de uma Greta Garbo, em *Grande Hotel* (1932), pronunciando “I want to be alone” – frase clichê da cantora Dulce Veiga.

No romance, o cinema vai funcionar como uma matriz cultural participante da formação de um imaginário coletivo. Nesse caso, todos esses mitos, os chamados ‘mitos sociais’ do *star system* norte-americano, exercem o mesmo poder que os meios de comunicação de massa quanto a sua capacidade de construção e manutenção de identidades que refletem valores, desejos e perspectivas consoantes às aspirações do público massivo. Martín-Barbero (2003, p. 210), ao falar sobre o cinema, afirma que com o estabelecimento do *star system* norte-americano em detrimento das produções europeias e também com a “criação de gêneros” foi possível comercializar “os mecanismos de percepção e reconhecimento popular”. Assim, o espectador passou a experimentar um tipo de sedução não mais pelas condições de representação e sim pela identificação com os finais e destinos de cada personagem.

Outro autor que fez incursões no universo fílmico através da incorporação de uma escrita bem próxima do roteiro cinematográfico foi Luiz Ruffato, em *eles eram muitos cavalos* (2001). O efeito quebradiço e fragmentado do romance *eles eram muitos cavalos* aponta para uma construção narrativa particularmente interessante na medida em que a obra apresenta uma série de pequenos textos muito curtos,

evidenciados como vários fragmentos que podem, até certo ponto, serem lidos de forma independente. Num certo sentido, *eles eram muitos cavalos* assemelha-se ao romance *O Fotógrafo*, um dos objetos de minha análise nesta tese, pelo expediente da montagem. No romance de Ruffato abre-se um leque de muitas cenas cotidianas vividas por personagens na cidade de São Paulo. É a cidade a aglomerar todas essas pequenas cenas, quase como *flashes* que capturam apenas o instantâneo, envolvendo diversas imagens e personagens a padecerem, sejam pobres e moradores de rua ou ricos, da violência, da provisoriedade contemporânea. Em outra leitura, poderia afirmar que aquela estabilidade de uma narrativa linear, com espaços e tempos muito bem demarcados, tem sido sonogada pela ficção contemporânea. Como dirá Flávio Carneiro, em *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005, p. 28), estamos diante de/e lidando com escritas que recorrem a uma “poética do inacabamento”. Em textos mais fragmentados, como *eles eram muitos cavalos*, a fratura, a fenda, o “pormenor” (CALABRESE, 1987), são mais facilmente visíveis, a forma já é uma grande evidência desse processo de quebra. Mas é preciso considerar também a quebra dentro do discurso, do corpo textual, que, muitas vezes, apresenta-se tão quebradiça quanto o que “vemos” ao passar as páginas desses romances, como, por exemplo, *Passaporte* (2001) e a novela *Prova contrária* (2003), de Fernando Bonassi. A respeito desses textos que se fragmentam e se tornam cambiantes no cruzamento com outras linguagens (e, dentre elas, o cinema é forte concorrente), Flávio Carneiro acrescenta:

Outra saída para o impasse de se fazer literatura num período de transição foi apostar no cruzamento da literatura com outras linguagens, que se enriquece, no início dos anos 80, com o surgimento de obras que incorporam as gramáticas do ensaio e da mídia (CARNEIRO, 2005, p. 27).

O que se percebe, diante de toda essa cambiância da narrativa, são textos que, para alcançar uma ‘identidade’, um ‘perfil’, por assim dizer, recorrem frequentemente aos recursos técnicos e artísticos (porque tem a ver com o sentido, com o significado) da montagem cinematográfica. Montagem, vale ressaltar aqui, que não representa apenas a colagem de uma coisa sobre a outra, de um plano justaposto aqui e outro ali, mas uma montagem que reagrupa tais fragmentos

criando um “novo conceito, uma nova qualidade”, um outro “produto”, como queria Eisenstein (1990, p. 14).

eles eram muitos cavalos é, certamente, o que alguns críticos chamam de “texto móvel”, isto é, um texto que apresenta uma mutabilidade tamanha já não sendo mais possível identificar a marca ‘identitária’ do texto. Este sim é, sem sombra de dúvida, o “romance” híbrido. Escrevo “romance” entre aspas porque o livro é vendido como um romance, no entanto, temos (como leitores) a impressão de estarmos diante de um mosaico de histórias soltas, pequenos relatos, nos quais o narrador, em muitos momentos, apaga-se completamente e deixa transparecer apenas as imagens da caótica e perversa cidade de São Paulo. Vamos à leitura de um trecho do fragmento 10 (uso fragmento porque é impossível pensar nessas “partes” como capítulos), cujo título é: “O que quer uma mulher”:

Ajeitando no nariz os óculos de massa preta, a haste esquerda colada com esparadrapo, as lentes de vidro arranhadas, a mulher penetra com vagar na pequena cozinha, dirige-se à pia, destorce com dificuldade a torneira atipoiada com elástico e barbante entrelaçados e lava um copo-de-requeijão, Frajola persegue o Piu-Piu no decalque. O marido, que sentado à mesa levava à boca uma xícara de café com a mão direita, enquanto a esquerda segurava aberto um livro, ligeiramente inclinado para proporcionar foco à vista astigmatizada, assusta-se, eleva os olhos, *Aconteceu alguma coisa?* Arrastando pantufas esgarçadas, a sola encaroçada, a mulher aproxima-se da mesa, toma a garrafa térmica, despeja um gole de café no copo-de-requeijão, rasga um pedaço de pão francês dormido, lambuza-o de margarina, volta a recostar-se na pia. *O que vocês está lendo aí?*, indaga, displicente, aconchegando a mão esquerda sob o xale que abraça a camisola de alça. Ele, descansando o volume sobre as pernas, *Microfísica do Poder... do Foucault... Achei num sebo... na João Mendes*, justifica-se, enfarado. Os dedos da mão direita varrem os farelos que se esparramaram pela toalha axadrezada, tentando edificar um montinho único. *Por quê... por que que você já está acordada a essa hora?*

Ela entreabre o basculante da janela que dá para a rua e observa, resguardados pela luz anêmica do poste, os primeiros passageiros do ônibus que daqui a pouco começa a circular. Mastiga o pedaço de pão, empurra-o com o resto do café. Vira-se e, como se numa sala-de-aula, calibra um ponto imaginário na parede contrária, na altura da caixa-de-força cinza, a meio caminho entre o armário de aço vermelho enferrujado e a geladeira amarela manca [...]

A vizinhança espreguiça-se
 uma discussão, logo abortada
 uma porta que se fecha
 um rádio ligado
 cachorros que latem
 a porta de aço descerrada da padaria

passos rápidos na calçada
um bebê que esgoela
uma sirene, longe 'Polícia'? (RUFFATO, 2005, p. 22-24).

Caso não soubéssemos se tratar de uma obra romanesca, será que leríamos como um roteiro de cinema? O que tem, afinal, de visualidade nesse trecho? O que tem de linguagem cinematográfica nesse trecho? Seriam as inúmeras sequências frasais que mais descrevem o movimento de cada um dos personagens em vez de narrá-lo? Ou seria a banalização da ação (praticamente inexistente) em detrimento da força visual da descrição? Seria esse fragmento, portanto, mais um *flash* capturado pela câmera? Poderíamos também, se fosse o caso, recorreremos ao movimento do *zapping*, imaginando tais fragmentos como as imagens frenéticas e sincopadas que saem das telas da tevê?

Todas essas questões apontam para algumas alternativas de como o texto de Ruffato não se furta dos ingressos de visualidade e visibilidade mediante a linguagem fílmica. Isso significa dizer que sim, poderíamos ler como um roteiro, ou, mais adequadamente, que há um “ar” de roteiro na escrita de *eles eram muitos cavalos*. Não quero afirmar com isso que o texto de Ruffato, valendo-me, sobretudo, do trecho acima citado, é escrito como um roteiro de cinema. Isso me faz pensar naquelas discussões infinitas a respeito dos processos de adaptação que advogam sempre (ou pretendem advogar) prejuízos ou ganhos, seja da obra literária ou da obra fílmica, discussões que suscitam inevitavelmente a questão da autonomia de um ou de outro, sem falar da mais acalorada delas – a fidelidade. Além disso, penso naquelas análises que forçosamente procuram comparar os elementos de ordem narrativa em um e outro registro. Ora, creio que a via mais segura, por assim dizer, ao trabalhar com a aproximação entre essas duas manifestações artísticas é considerar, em primeiro lugar, que se trata de dois registros completamente distintos. Aparentados, obviamente, mas distintos em sua natureza. O que um e outro podem se fornecer são novas possibilidades de agenciamento da narrativa, já que estamos falando de duas artes que são, organicamente, narrativas. O cinema, assim, pode e fornece ao texto literário novas formas e novos recursos no processo de narrar, de organizar, de contar uma história. Podemos, no máximo, falar de aproximações, de “usos” à moda ou à maneira de... Podemos, claro, avaliar as semelhanças, buscar na carne do texto indícios de cinema, mas jamais dizer que será o cinema.

Creio que tal visualidade, sobre a qual tenho falado desde o início do capítulo, não tem relação direta com uma escritura que reclama o roteiro, caso contrário todos os textos de Noll ou de Sérgio Sant'Anna, por exemplo, teriam de apresentar uma estética roteirística. Penso ser mais conveniente dizer que essa visualidade no texto de Ruffato tem a ver com aquela narração “pelo (mediada) olhar”, como vimos com Silvano Santiago. As frases curtas, permitindo passar de uma imagem a outra (“uma porta que se fecha/ um rádio ligado/ cachorros que latem”), sugerem a decupagem do roteiro. Afinal, no roteiro, “não há lugar para elementos de coesão ou subordinação entre as sequências, ainda que estejam ligadas pela progressão mesma da narrativa” (VIEIRA, 2007a, p. 57). Evidente que nesta cena, particularmente, há uma espécie de registro de instantaneidade configurado a partir de uma ‘invasão’ de um narrador tão objetivo e intrometido como uma câmera a adentrar o lar alheio e apenas ‘mostrar’ o que se passa no seu interior. O romance como um todo parece se privilegiar de uma câmera (ou de um olhar) que sobrevoa a megalópole paulistana. Ela, São Paulo, é a grande protagonista de *eles eram muitos cavalos*. No mais, são pequenos fragmentos, pequenos recortes de cenas cotidianas, recrudescidos pela miséria e pela violência. As tragédias, sejam elas individuais ou coletivas, ocupam um lugar de destaque nas inúmeras fendas do romance. O texto, como um enorme quebra-cabeça, passa a capturá-las, mudando de imagem num piscar de olhos. O leitor quase nem tem tempo de digerir uma cena, logo surge outra e mais outras tantas. Talvez o único recurso que serve à montagem e assegura, assim, a conexão dos recortes é o espaço da cidade de São Paulo. Todas as cenas acontecem nesse mesmo espaço-temporal. É como se houvesse, como já foi dito, uma câmera vigorosamente intrusa a flagrar e a invadir os espaços alheios a fim de revelar os escombros de uma cidade apodrecida, vertiginosa, frenética.

Creio que essa dinâmica visual surge, no texto literário, como uma ferramenta extremamente versátil, promovendo atos de comunicação com o leitor. O cinema, nesse caso, funciona como uma espécie de ingrediente comunicativo e semântico sobre o qual está inscrito todo esse imaginário cultural e midiático da contemporaneidade. Um outro fator relacionado à entrada do universo cinematográfico no texto literário como produto cultural e tecnológico tem a ver com a própria compreensão dos chamados bens simbólicos dentro de um tempo e de um espaço altamente tecnificados e globalizados. E isso, lembrando das considerações

de Beatriz Resende em seu último livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), pode muito bem funcionar como um dado positivo. Essa consciência de visualidade por parte dos nossos ficcionistas, adquirida, sobretudo, através dos novos modos de relação com os midiáticos, não pode ser administrada e analisada de forma negativa. O *boom* tecnológico dos meios audiovisuais pode e deve ser validado, a meu ver, como um mecanismo a mais nas propostas de criação literária. O surgimento de outros modelos narrativos, inclusive pela parceria do meio *web*, é indicativo dos novos processos sociais e culturais. São as fusões com o texto literário a empreender novas formas de expressão.

PARTE II

DO FRAGMENTO AO MOVIMENTO, DO FOTOGAMA AO FILME: A COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DE *O FOTÓGRAFO*, DE CRISTÓVÃO TEZZA, E *SHORT CUTS*, DE ROBERT ALTMAN

1 FOTOGRAMA 1, FOTOGRAMA 2, FOTOGRAMA 3....

Os mosaicos são múltiplos por natureza: nascem um pouco daqui e dali; podem ser híbridos, integrar a variedade, recompor figuras inteiras através dos cacos, da dispersão dos fragmentos; de repente, a visão se alarga e, zás, as partes consteladas são um todo. No fundo de um tubo, um livre rodopio cria do caos um cosmos: os cacos imantados são céu e são estrela – mosaico celeste. Assim os mosaicos formam a unidade da variedade, e nos encantam. Não é à toa que ladrilham tanto espaço da arte moderna. Quando se descolam e liberam seus componentes na descontinuidade arejada do fragmentário, revelam sempre o lúdico essencial que encerram, armados. São, então, um convite ao jogo, à montagem problemática, à participação ativa de quem se delicia com eles, como certos brinquedos de criança: caleidoscópios, quebra-cabeças, enigmas, labirintos e outros avatares de provas iniciatórias, capazes de tocar fundo na gente, apesar de tantas vezes dessacralizados em testes para medir a inteligência, o bom senso, a loucura dos pacientes.

(Davi Arrigucci Jr. In *Valise de Cronópio*)

“A fotografia é a verdade. O cinema é a verdade 24 vezes por segundo”. A frase que Jean-Luc Godard usou para anunciar *Le Petit Soldat*, filme de 1963, parece-me bastante significativa para iniciar minhas reflexões a respeito dos objetos que escolhi para analisar neste trabalho. De um lado, o romance *O Fotógrafo*, do escritor catarinense, radicado há mais de 20 anos em Curitiba, Cristóvão Tezza, publicado em 2004; de outro, *Short Cuts: Cenas da vida* (1993), filme do diretor norte-americano Robert Altman, baseado numa coletânea de contos (reunida postumamente) do escritor, também norte-americano, Raymond Carver. A fotografia como substância. O fotograma como um fragmento. 25 capítulos, 5 personagens, 3 histórias que se cruzam. 22 personagens, 9 histórias entremeadas. Quais semelhanças existem entre estes dois objetos? Qual a relação entre a literatura e o cinema a partir destes dois objetos?

Desde o início, venho tentando mostrar o entrecruzamento da literatura com o cinema a partir do lugar da literatura, isto é, do texto literário que, de muitas maneiras, organiza e compõe suas histórias de forma análoga à construção narrativo-fílmica. A minha ideia, ao trazer o filme de Altman para a análise, é poder

estabelecer uma espécie de contraponto cinematográfico para avaliar justamente essa analogia com o cinema através desse “modo de organizar a história” do qual Tezza se vale em seu romance. Diferentes ‘fios’ diegéticos que conservam, evidentemente, uma certa linearidade narrativa, mas que são postos ao leitor de forma frouxa, como blocos ou pequenos atalhos que se encontram, encontros fortuitos que, pouco a pouco, vão se emaranhando na trama. É como se Tezza não utilizasse “fade-in” para dissolver o intervalo entre cada cena ou cada episódio (ou capítulo). Ao contrário, entre eles há um corte. Um corte seco para funcionar como lacunas da narração, o que potencializa a noção de fragmento e, ao mesmo tempo, confirma a ideia de que o texto literário pode, então, vencer a impossibilidade do simultaneísmo, tal qual o cinema.

A decomposição da linearidade narrativa em *O Fotógrafo*, o que aponta, a meu ver, para uma espécie de autonomia dos pequenos fragmentos-capítulos-fotogramas, acaba por fazer com que o enlace da história (como um todo) ocorra por meio do cruzamento da vida dos personagens através de vários encontros ao acaso. Numa espécie de descontinuidade visual, tanto o romance de Tezza quanto o filme de Altman ajustam a narrativa não de forma sequencial, mas a partir de um tipo de organização em que os desdobramentos das várias histórias possam se materializar simultaneamente. É preciso que leitor e espectador sejam particularmente vigilantes e rápidos na identificação de cada episódio. Eles colaboram, assim, com a estratégia dos pequenos “cuts”, eles ajudam a montar os enredos no decorrer da leitura do romance e do filme.

Da fotografia ao filme, do fragmento ao movimento, percorre-se um caminho repleto de estratégias e truques narrativos (e técnicos, no caso do cinema). Mudanças constantes de focalização, alternâncias de ponto de vista, rimas visuais, cortes abruptos de cena, personagens muito bem caracterizados, tipificados pelas profissões que exercem, fisicamente bem delineados, marcados por uma identidade social bem constituída. E no meio, a banalidade de pequenas histórias da classe média brasileira e norte-americana. Peças de um puzzle que se imbricam umas com as outras aparentemente de forma natural (nos dois casos, no romance e no filme). No entanto, necessitam do trabalho engenhoso da montagem para que se combinem.

Diante desse mosaico de histórias, como compreender o modo de organização dessas duas narrativas: fragmentadas e absolutamente coesas?

Creio que esse uso, muitas vezes indiscriminado, da estética da fragmentação, que, de modo geral, as obras contemporâneas têm assumido, pode significar um predomínio do tempo sobre o espaço, em que parece haver uma espécie de privilégio da instantaneidade e da simultaneidade. Nas duas obras das quais me ocupo neste trabalho permanece o instante deslocado. Parece não haver mais as relações de causa e efeito, apenas as de simultaneidade, a partir de várias histórias, de textos móveis, concretizadas na técnica do corte. Nesse sentido, a ideia de fragmentação modela-se como um tipo de técnica que conduz o leitor/espectador à perda de seu sentido de orientação.

Um dos estudos mais proeminentes a respeito da estética cinematográfica atualmente são as teorias desenvolvidas pelo filósofo Gilles Deleuze, desde a década de 80, em sua obra *Cinema I e II* sobre a imagem-movimento e a imagem-tempo. Embora Deleuze trate exclusivamente do cinema, num estudo que contempla, a partir do pensamento filosófico, a história do cinema no século XX, suas considerações contribuem significativamente para meu trabalho, inclusive para pensar caminhos de análise sobre o romance *O Fotógrafo*²⁷. De acordo com Deleuze (1985; 2007), a imagem-ação (que compunha os filmes narrativos clássicos) entra em crise no cinema moderno por alguns motivos que são absolutamente verificáveis nos dois objetos analisados aqui. Em primeiro lugar, a imagem não se refere mais a uma situação globalizante, mas a um espaço em que os personagens podem passar de principais a secundários a qualquer momento. Eles tornam-se, assim, múltiplos. Em segundo lugar, rompe-se com a linearidade lógica e temporal dos acontecimentos que se somam uns aos outros em um determinado espaço. A narrativa, nesse sentido, debilita-se, as situações tornam-se dispersivas e lacunares, desenvolvendo-se a partir de frequentes elipses, em que o único fio condutor capaz de uni-las é o acaso. Em terceiro, a ação tem sido substituída pela viagem, pela perambulação, personagens em processo de errância, pelos trajetos de idas e vindas. Em quarto, o único recurso que se torna válido nesse universo sem totalidade, nem encadeamento lógico, quase esquizofrênico, são os clichês físicos e psíquicos, os slogans sonoros e visuais, os grandes centros

²⁷ Cabe aqui uma observação. As teorias de Deleuze serão particularmente discutidas, em consonância com os objetos analisados obviamente, no capítulo 3 desta segunda parte do trabalho. Outros estudiosos irão contribuir, de modo tão significativo quanto Deleuze, para as discussões que levanto, sobretudo no que se refere à noção de escrita fragmentária. Além disso, como meu trabalho agrega dois objetos que possuem registros distintos – literatura e cinema, usarei, sempre que julgar necessário, teorias dos campos literário e cinematográfico.

urbanos em que o sujeito é um mero anônimo. De acordo com Deleuze, esses motivos representam a nova imagem do cinema. Esse rompimento do esquema sensório-motor, isto é, da narrativa condicionada pela ação linear, fez surgir situações óticas e sonoras em estado puro da imagem-tempo.

Já é lugar-comum no debate sobre a pós-modernidade se falar de uma crise da representação, da perda de identidade, da multiplicação dos simulacros, de um 'paradigma' literário que se mostra cada vez mais híbrido, com obras que compartilham elementos do cinema, do teatro, de performances, da pintura, da música e do vídeo, numa espécie de espetacularização combinatória das muitas possibilidades de manifestação estética. Da representação à expressão, percebe-se que a realidade perdeu seu estatuto de verdade. Estamos diante, agora, de um espaço heterogêneo em que é preciso romper com a visão unilateral. Nesse sentido, o objeto artístico é construído a partir desse olhar múltiplo, entrecruzado e fragmentado. Cai, assim, a unidade do ponto de vista. A narrativa, seja literária ou fílmica, que aparece nesse tempo pós-moderno de confusão de fronteiras, de modos e discursos, é a expressão de um momento em que a linguagem perde seu poder simbólico e a própria noção de narratividade encontra-se cansada dos jogos de representação.

A falência da representação ou o fracasso da narratividade é uma questão já bastante frequente não apenas no âmbito literário, mas também no debate sobre a questão cultural na modernidade/pós-modernidade. Jean-François Lyotard, em seu livro *A condição pós-moderna* (2000), por exemplo, discute o caráter de credibilidade das grandes narrativas, para as quais a falta de acabamento do projeto moderno foi decisiva. Na leitura que faz da condição cultural a partir do final do século XIX, Lyotard aponta o discurso pós-moderno como a descrença total dos grandes relatos da humanidade, numa espécie de deslegitimação das narrativas modernas. Nesse sentido, os grandes relatos foram substituídos por pequenos relatos. Essa desconfiança generalizada sobre as formas de representação hegemônicas abriu um leque de preocupações e discussões acaloradas sobre a condição cultural no Ocidente. De modo geral, os autores que se inserem corajosamente nesse debate ficam sempre a meio caminho da conclusão, o que aponta para a própria natureza da discussão e dos termos desta discussão. Ora, como chegar a um determinado fechamento de ideias se os próprios questionamentos requerem uma abertura de pensamento? A noção de

enfraquecimento de uma unidade, seja para qualquer campo do saber, significou, e, ao que parece, ainda significa, rearticular os modos de produção e aquisição do conhecimento. Os discursos unificadores e totalizantes foram banidos do cenário contemporâneo, abrindo espaço para formas múltiplas de representação. Ou seria mais viável falar de simulação? Nesse jogo de incertezas, é preciso pensar em ‘modos’ de representação, sempre com os olhos bem atentos ao diálogo.

Nestor García-Canclini (1997, p. 151) diz haver “uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea”. Segundo ele, “analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido” (p. 151).

Nizia Villaça, na introdução do seu livro *Paradoxos do Pós-Moderno: sujeito & ficção* (1996), aponta uma questão que me parece primordial para os estudos literários atualmente: “o que é escrever quando não é mais representar? O que se narra quando, paradoxalmente, não se pode narrar?” (p. 9). Uma premissa de resposta:

Num momento de crise de representação, o escrever e a figuração do sujeito e do objeto oscilam incessantemente entre o estímulo de criar, inventar, e o vazio e a impotência, ao sabor da exacerbação crítica de tipo niilista, ou do saudosismo de tipo conservador. Há ainda o trânsito na indiferenciação de uma visão transestética, onde a arte desaparece como pacto simbólico, na impossibilidade de distinguir-se da produção de outros valores culturais. Fim do padrão-ouro do julgamento, do prazer estético (VILLAÇA, 1996, p. 10).

Pois bem, estamos diante da “crise da representação”. Mas o que de fato podemos entender como crise da representação? Significa, portanto, que literatura e cinema deixaram de representar? De que maneira? Certamente não deixaram de contar histórias. Platão, no livro III de *A República*, já dizia que “tudo quanto dizem os prosadores e poetas são uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros” (apud SILVA, 2002, p. 103). Ao que parece, prosadores, poetas, cineastas e dramaturgos continuam ‘narrando’. Então, do que exatamente estamos falando quando se aponta para uma crise da representação? Se falamos em narração e narratividade, é preciso, nesse caso, levantar uma outra questão, igualmente complexa e sinuosa quanto a da ‘representação’, isto é, sobre o papel do narrador.

Compartilho minhas inquietações mais uma vez recorrendo às indagações de Nizia Villaça: “Qual seria, pois, o lugar do narrador no romance contemporâneo caracterizado por Adorno de forma paradoxal: a de exigir narração num tempo em que não se pode mais narrar?” (VILLAÇA, 1996, p. 59). E quanto ao cinema? E quanto ao narrar no cinema? Deleuze (1985; 2007) investigou a crise da imagem-ação, isto é, da imagem que representava o movimento sensório-motor que, em outras palavras, significava a ação (a diegese) do filme entrando também em uma crise de representação. A ação cedeu lugar ao tempo, ou às “situações óticas e sonoras” em um “cinema de vidente” (DELEUZE, 2007, p. 19)²⁸.

Aponto essas inquietações não por enxergar, nas duas obras que escolhi analisar, uma certa novidade estética ou, quem sabe, um estranhamento no modo como elas se organizam compositivamente. Imagino que qualquer que seja o pesquisador, seja no campo dos estudos literários ou cinematográficos, já se acostumou com a diversidade estética dos objetos com os quais lidam. Certamente, é difícil pensar em novidade ou nos sentirmos ‘incomodados’ diante de um número imenso de romances e filmes que, numa espécie de jogo de vale-tudo, apostam na “fertilidade” de expressão – termo que empresto de Beatriz Resende (2008). Creio que essa questão concernente à narratividade é particularmente sensível ao meu trabalho, sobretudo porque busco uma aproximação da literatura com o cinema, afirmando não apenas que *O Fotógrafo*, romance de Tezza, é uma obra que emprega procedimentos estéticos do cinema e à maneira do cinema, como também afirmo haver, entre o romance de Tezza e o filme de Altman, uma semelhança. Semelhanças verificáveis principalmente no modo de agenciamento da narrativa.

No campo da literatura, Walter Benjamin, na década de 30, apontou o fim da narração tradicional ao discutir a dificuldade dos processos de narratividade a partir da modernidade. Em textos como “Experiência e Pobreza” (1933) e “O Narrador” (1936), o autor escreve sobre a crise da narração como uma espécie de

²⁸ De forma bem resumida, pois tratarei mais pormenorizadamente da teoria de Deleuze no capítulo 3, coloco as palavras de André Parente (2000, p. 43) para nos dar uma explicação sobre a relação da imagem-movimento com a narração de acordo com o conceito deleuziano: “A imagem-movimento (o plano), relacionada ao esquema sensório-motor, especifica-se em imagem-percepção, afecção, ação, etc. A relação ou ligação sensório-motora é a relação entre o homem e uma situação. Deleuze chama de narração verídica o desenvolvimento do esquema sensório-motor. Ora, o desenvolvimento do esquema sensório-motor é a própria narrativa, ou seja, o encadeamento das imagens-ações conforme a relação entre o homem e uma situação (=história). A narrativa verídica é comparável ao monólogo interior que esboçamos no espírito quando somos confrontados com uma situação. Na nossa opinião, só há esquema sensório-motor se houver uma história”.

atrofia da experiência. Segundo ele, se, “por mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós”, é por haver uma queda das “ações da experiência” (BENJAMIN, 1985, p. 197-198). Essa questão da experiência como algo sensível ao narrador e ao próprio exercício da narração é trabalhada em Benjamin, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 55), como uma espécie de “arqueologia da modernidade”. A autora de *História e Narração em Walter Benjamin* (2004) explica que a experiência da narração a partir da figura do narrador é, num sentido mais filosófico, um caminho para se pensar a condição da modernidade e sua conseqüente perda de transmissibilidade. De acordo com Gagnebin (2004), essas reflexões de Benjamin pretenderam, num sentido mais amplo, demonstrar os processos de fragmentação que ocorreram na cultura capitalista. O narrador, e sua capacidade de intercambiar experiências, acaba se exaurindo diante dos emudecimentos provocados pela modernidade, identificáveis, sobretudo, com o terror da Primeira Guerra Mundial: “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1985, p. 198). Esse esvaziamento do relato pela experiência e, conseqüentemente, o enfraquecimento da capacidade de narração é estendido à arte de um modo geral na modernidade.

Há algumas décadas, tem-se anunciado o iminente desaparecimento da narrativa, ou pelo menos sua agonia. O que podemos perceber é que essas reflexões em torno do fim da narrativa, questão que envolve outras ainda como a morte do autor (profetizado por Roland Barthes na década de 60), apontam para um certo esvaziamento de sentido, caro à modernidade. Além disso, é bem provável que essas interrogações reflitam também uma espécie de estado de estupor em que se encontra a narrativa atualmente. Essa ‘precariedade’ do ato de narrar, que se agudizou na contemporaneidade, veio revelar o próprio mal-estar do sujeito. A narrativa buscou novos caminhos, associou-se a outras espécies artísticas, tentou encontrar respostas na própria linguagem. Consciente, talvez, de que seus meios eram insuficientes para contar o mundo e dar conta da problemática do sujeito, ela tornou-se a própria expressão desse vazio. A narrativa de autores como Julio Cortázar ou Jorge Luis Borges, por exemplo, é altamente representativa nesse sentido. Um romance como *O Jogo da Amarelinha* (*Rayuela*, de 1963) é um bom exemplo dessa ‘crise’, em que a experimentação com a linguagem representa, de certo modo, uma tentativa de refletir, a partir dos processos de decomposição, as

preocupações intelectuais e culturais de uma época extremamente agônica para a arte. Assim, a realidade que se tornou inapreensível, indefinível, contraditória e múltipla é a mesma que despontou a crise da narratividade. No entanto, ainda que se possa falar de uma queda, de um rompimento, ou de um afrouxamento da narração, é certo que a narrativa ganhou uma série de outros contornos, ganhou o direito à diversidade, podendo, então, jogar livremente com qualquer forma de linguagem. Quanto à mudança no estatuto da narração, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2001, p. 1) sustenta:

A enunciação passa, então, para o centro da cena, em detrimento do enunciado: dramatiza-se a própria perda da naturalidade de narrar, decorrente da identidade única e transparente do narrador. Este desdobra-se, multiplica-se, e sua palavra, não tendo um referencial fixo, partindo de um sujeito-autor que já é ele próprio ficção, é posta sob suspeita, ou autonomiza-se, deslizando de um lugar para outro no interior do universo ficcional, de tal forma que o 'eu' que narra é, muitas vezes, um eu mutante, sem fixidez, sem contorno fixo (FIGUEIREDO, 2001, p. 1).

O que fica evidente, nesse caso, é que a narrativa se desobriga da ordem e do sentido num aparente jogo que busca romper as fronteiras entre realidade e ficção. A narrativa, assim, admite a descrença daquela autoridade narrativa de uma única voz privilegiada como portadora da verdade e da coerência do relato, resultando em um objeto fraturado e fragmentado.

Ainda que os procedimentos utilizados por escritores contemporâneos tenham sido trabalhados em outras épocas, é evidente que existe uma maior frequência na produção pós-moderna, sobre a qual se pode entrever uma alternância de discursos que comporta um *corpus* narrativo transgressor do próprio discurso. Dentro desse intercâmbio discursivo concorre o discurso fílmico como uma influência bastante forte. Literatura e cinema têm se esforçado para romper os limites impostos pela linearidade e pela objetividade da narração tradicional. De modo geral, percebe-se uma narrativa (literária e fílmica) que descompensa a própria estrutura (ou cria outras alternativas) através de uma alternância de narradores, de mudanças constantes de focalização, justaposições de eventos narrativos, justaposições de planos temporais e espaciais. Muitas dessas técnicas têm sido apontadas sob a perspectiva da estética da fragmentação. E essa

fragmentação comporta vários níveis: espacial, temporal, voz narrativa, foco narrativo e perspectiva, e a própria linguagem.

No cinema, a questão da narratividade ou do ato de narrar, como uma operação técnica para se contar uma história, torna-se um tanto mais complexa, pois o filme dispõe, inevitavelmente, de outros recursos para materializar a narração. Pode-se afirmar que cinema e literatura se entrecruzam e se interpenetram no plano da narrativa. De acordo com Jacques Aumont (1995, p. 100), “qualquer filme é um filme de ficção”, e, justamente por esse motivo, pode ser visto como um texto e interpretado segundo os elementos da narrativa. No entanto, é preciso considerar o discurso fílmico a partir de uma abordagem que seja ampla o bastante para dar conta de outros aspectos que não são exatamente narrativos, mas são incorporados à estética fílmica, tais como a imagem e o som, por exemplo.

A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. Por exemplo, a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua co-presença com elementos, como a imagem colocada em sequência ou os diálogos: portanto, seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica (AUMONT, 1995, p. 106).

O autor argumenta que, do mesmo modo como ocorre na narrativa literária, a narrativa fílmica também é operada a partir de um discurso constituído de um enunciador e de um interlocutor (espectador/leitor). O problema é que, em função da complexidade de organização da estrutura da enunciação fílmica, a narrativa no cinema, muitas vezes, não é fruída de maneira simples pelo espectador/leitor. Nesse sentido, a organização dos elementos, na narrativa fílmica,

não é simplesmente linear: não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede de significante, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento pode pertencer a muitos circuitos: é por isso que preferimos o termo ‘texto narrativo’ à ‘narrativa’, que, embora defina bem de que tipo de enunciado estamos falando, talvez enfatize demais a linearidade do discurso (AUMONT, 1995, p. 108 – grifos do autor).

Creio que não seja o caso de discutir as categorias narratológicas da literatura e do cinema, caso contrário, acabaria caindo em uma vala bastante perigosa nesse momento. Isso sem falar na extensão e complexidade de todo um arsenal teórico a respeito das condições da narrativa. Representaria, certamente, um entrave desnecessário para esse trabalho. O que cabe ao trabalho agora é refletir sobre os procedimentos do ato de narrar e a maneira como eles se transformaram e alteraram, significativamente, os modos de representação. Pascoal Farinaccio (2004, p. 9 – grifos do autor) deixa claro que:

A representação não é mais, hoje, um paradigma epistemológico ou literário dominante; uma cultura pós-moderna desloca a centralidade do *medium* linguagem e nos liberta, enfim, da representação como sua função inevitável. Estaríamos nos libertando, segundo o teórico Jean-François Lyotard, da tipicamente moderna 'nostalgia da presença', vale dizer, a presença que nos habituamos a buscar em toda representação enquanto apoio mesmo para afirmar o sujeito humano. Desloca-se, assim, o acento (moderno) posto sobre a impotência de nossa faculdade de apresentação justamente para o poder de conceber: doravante o acento (pós-moderno) cravado no júbilo que advém da invenção de novas regras para o jogo, seja ele artístico ou outro qualquer.

Ora, ao que parece nenhum estudioso, seja de literatura ou cinema, se furta de afirmar (ou concordar) a existência de uma mudança quanto aos modos de representação. Falam, inclusive, sem qualquer pudor, da morte do romance, do fim da narrativa, e de tantos outros esgotamentos, mas sem conclusões encerradas. Quando muito, sinalizam motivos que justificam essa crise. Lidamos com os impasses de um tempo que, sem querer, apregoa a falta de referência para todas as coisas. Teóricos e pensadores da cultura debatem-se o tempo todo em afirmações pouco ou nada conclusivas. Se podemos, enfim, dizer que os modos de narrar sofreram um abalo e que os textos literários e os filmes já não contam suas histórias da mesma maneira, é o caso de avaliar os resultados desse abalo. Isso significa observar como toda essa crise converteu-se em novos meios de representar e de quais artifícios literatura e cinema vêm se valendo para continuar ainda produzindo obras lidas, vistas e estudadas.

2 POR UMA ESTÉTICA DA FRAGMENTAÇÃO: A NARRATIVA AOS PEDAÇOS EM O FOTÓGRAFO

Escrever por fragmentos: os fragmentos são agora pedras sobre a circunferência do círculo: espalho-me em redondo: todo o meu pequeno universo em peças; ao centro, o quê?

(Roland Barthes In *Roland Barthes por Roland Barthes a respeito de Fragmentos de um discurso amoroso*)

Comecei a tomar apenas fragmentos; o que fiz depois, e depois, e, finalmente, depois... não faço senão fragmentos, e muitas vezes fico até mais à vontade trabalhando para a televisão, onde os fragmentos são aceitos. Dizem: um fragmento segunda-feira, um fragmento terça-feira, um fragmento quarta-feira... A gente faz sete fragmentos e o resultado é uma série.

(Jean-Luc Godard In *Introdução a uma verdadeira história do cinema*)

Em *A idade neobarroca* (1987), Omar Calabrese explica que a estética da fragmentação na arte moderna expressa a concepção fragmentária da realidade. O termo neobarroco, emprestado de Severo Sarduy, é usado pelo autor para representar uma espécie de 'espírito' de um tempo que recobre uma série de fenômenos culturais a partir da década de 80, consistindo, sobretudo, na perda da integridade. Nesse caso, noções como atemporalidade, excessos, descentralização, fragmentação e detalhe, instabilidade, desordem, caos, distorção e preservação de formas, contemplam um referencial sobre o qual se fixam as obras artísticas desse período. Calabrese procura demonstrar que os traços estilísticos observados na pós-modernidade funcionam como uma espécie de excitação e desestabilização da ordem de um sistema.

O termo neobarroco substitui, na concepção de Calabrese, o termo pós-moderno, que, desde os anos 60, tem sido aplicado à condição cultural no Ocidente. Em oposição ao clássico, o Barroco, segundo o autor, representou uma atitude formal para as artes que desestabilizou todo um sistema de valor. No entanto, o termo não se refere a uma volta do fenômeno barroco na

contemporaneidade. Ele é, antes, um “‘ar do tempo’ que se alastra por muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que, ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente” (CALABRESE, 1987, p. 10 – grifo do autor). Assim, o neobarroco é correspondente ao pós-moderno em muitos aspectos, sobretudo àqueles ligados a uma concepção de perda de referencial, de desordem, de substituição do homogêneo para um campo heterogêneo.

Nas artes, o termo neobarroco também evidencia os mesmos princípios sustentados pelo debate do pós-moderno, isto é, a preferência pelo pastiche e pela paródia, a exploração dos limites entre os gêneros (sejam literários ou cinematográficos), a irregularidade da forma, o gosto pelo excesso e, ao mesmo tempo, a contemplação de formas mínimas (minimalismo), emprego de referências e citações advindas de vários lugares da cultura, espetacularização da violência e um certo gosto pela destruição, valorização da estética da fragmentação.

A minha ideia é pensar a noção de fragmento como uma operação através da qual se pode romper ou fraturar um todo. Meu critério de avaliação das reflexões dos autores citados, tendo em vista os objetos aos quais me proponho a analisar neste trabalho, ficará concentrado na relação que o fragmento mantém com o todo e, portanto, como se chega à apreensão de sentido da obra. Isso significa observar o comportamento do todo e das “partes” como consequência de uma operação de corte e recorte.

Segundo Calabrese (1987), o fragmento irá sempre atuar em um sistema operatório através da adição, como um tipo de agregado que deve ser incorporado a algo já existente. Ele existe como objeto, podendo, inclusive, transformar-se em um sistema. Isso significa que o fragmento pode independender da relação com o todo, pode valer por si mesmo.

O fragmento pressupõe, mais do que o sujeito do romper-se, o seu objecto. [...] Diferentemente do detalhe, o fragmento, embora fazendo parte de um inteiro anterior, não contempla, para ser definido, a sua presença. Assim: o inteiro está *in absentia*. [...] Não possui uma linha nítida de confim, mas antes o recorte de uma costa (CALABRESE, 1987, p. 88 – grifo do autor).

Como “um material criativo”, o fragmento deve responder “a uma exigência de forma e conteúdo”. Em nível formal: irá “expressar o caos, a casualidade, o ritmo, o intervalo da escrita”. Já no âmbito do conteúdo, deve “evitar a ordem das conexões, afastar para longe o ‘monstro da totalidade’” (CALABRESE, 1987, p. 101-grifo do autor). As formas neobarrocas, então, são tributárias da estética da fragmentação e a sua significação ocorre através da relação com o todo a partir de “um sistema de pertença” (p. 88).

A obra é considerada como um sistema dotado de um conteúdo mais ou menos oculto, no qual cada porção é remetida ao significado global, e produz sentido a mais níveis, segundo o sistema de relações pela qual estas se integram com as outras (CALABRESE, 1987, p. 90).

O autor ressalta que analisar obras artísticas através do uso do fragmento (do detalhe e do pormenor) acabou se tornando uma prática absolutamente comum, sobretudo nos meios de comunicação de massa, principalmente no cinema e na televisão (p. 97). Para Calabrese, a fragmentação é uma característica do mundo contemporâneo e é indicativa de um fenômeno cultural. O gosto pelo fragmento, nesse sentido, resulta tanto na produção de obras esteticamente fragmentadas, bem como num processo de recepção do fragmento. O fruidor revela igualmente um certo prazer em absorver obras aos pedaços. Para tal, o autor cita alguns eventos nos quais o espectador experimenta a sensação do fragmento: o movimento do *zapping*, que permite a troca de imagem numa fração de segundo, os videoclipes musicais e os videogames, que promovem um fluxo descontínuo de imagens em que o discurso se dá através de *frames*.

Interessa-me particularmente as considerações de Calabrese a respeito do chamado “efeito-moviola” no cinema. O autor afirma que a composição fragmentada de alguns filmes e a destruição do sentido lógico entre as imagens promove uma dilatação do tempo, “tudo se processa por saltos, ou ‘intervalos’” (CALABRESE, 1987, p. 100 – grifo do autor); há, portanto, uma multiplicação do espaço narrativo, o fragmento se autonomiza e a trama passa a obedecer um avanço através de “pormenores minúsculos” (p. 98). Como pontua Calabrese, no cinema, a estética da fragmentação refere-se tanto ao aspecto visual (divide-se a

tela em diversas camadas em que aparecem simultaneamente várias imagens), quanto ao aspecto narrativo (diversas tramas que se desenrolam ao mesmo tempo).

É justamente essa composição fragmentada, que desagrega a unidade narrativa, o ponto de partida para a leitura que faço do romance *O Fotógrafo* e do filme *Short Cuts*. Duas obras cuja estrutura repousa sobre a simultaneidade, que flertam esteticamente, podemos pensar, com a trivialidade do modelo televisivo, sobre as quais personagens e situações acumulam-se, justapõem-se aos olhos do leitor/espectador. Duas narrativas que ‘encontram a unidade’ montando as peças aparentemente soltas, como se recorressem a uma simples operação combinatória de colagem. No entanto, as duas obras alcançam a totalidade por haver todo um agenciamento que aponta para uma organização discursiva extremamente pensada, e não simplesmente para uma sucessão aleatória de fragmentos que se colam uns aos outros sem nenhum elemento associativo capaz de ligá-los através de relações de coerência.

Nos 25 capítulos que compõem o romance *O Fotógrafo* amontoam-se as vidas de cinco personagens e as inúmeras situações entrecruzadas que revelam, para além do propósito aparentemente detetivesco, uma narrativa cheia de fissuras sobre a qual repousa um emaranhado de cenas conectadas por relações familiares, afetivas, e pelo mero acaso.

As 25 cenas, numa espécie de pequenas fotografias dispostas sobre uma mesa, registram diversas situações cotidianas que ocorrem em apenas um único dia nas vidas do fotógrafo, sem nome em todo o romance (erroneamente chamado de Rodrigo por um antigo amigo que se tornou deputado), da estudante de Letras Lídia, casada com o fotógrafo; do professor de literatura Duarte e de sua esposa Mara, psicóloga, e da modelo Íris. Ambientado na cidade de Curitiba, nas vésperas da eleição presidencial, em 2002, que colocou Lula no poder, o leitor tem diante de si um romance que tenciona contar a história de um fotógrafo, contratado por um cliente, cuja identidade é mantida em segredo, para fotografar secretamente a modelo Íris, trabalho que lhe renderia a paga de 200 dólares por cada rolo produzido e não revelado.

A linha de força do enredo, que deveria ser, então, o tal trabalho secreto do fotógrafo, acaba por se esvaír e se fragmentar ao longo da narrativa, importando mais as relações e os desdobramentos que brotam dela. O suspense e a própria urdidura da trama perdem a força em detrimento do mergulho existencial de

cada personagem, das relações afetivas que formam pequenos núcleos narrativos, das imagens que vão revelando, pouco a pouco, a incomunicabilidade entre os personagens, o desgaste destas relações e o próprio desbotamento da ação.

Para além da marcação fragmentada dos capítulos, cujos títulos funcionam como *close-ups* metonimicamente lançados sobre cada episódio, tudo, nesse romance, parece perder a integridade. Ao narrador onisciente, e altamente intruso, alternam-se, a cada fragmento de cena, as vozes, os olhares, as sensações e os sentimentos de cada um dos personagens. O leitor se vê tragado num movimento de vaivém, como uma câmara em primeiríssimo plano conduzindo a sua perspectiva óptica que o joga, ora para a ação (que parece não ser mais relevante), ora para dentro dos personagens. Todos se tornam protagonistas de suas histórias, e todos são, ao mesmo tempo, meros coadjuvantes de si e dos outros.

Diante de tantos fotogramas, o leitor nunca conhece uma situação uma única vez. A mesma cena é descrita e narrada diversas vezes, salta-se de um plano para outro num espaço em que tudo se desenrola simultaneamente. O fluxo da narração é sempre interrompido, seja pelo pensamento de cada personagem, pelas lembranças, pelo próprio comentário irônico de um narrador que disputa a voz com os personagens, seja pelos cortes que fracionam a história em capítulos. Assim como em *Short Cuts*, o fio que une os personagens, para além das relações familiares, é o acaso.

Todos os acordos são quebrados, ou, aqueles que não são, servem de motivo para as frustrações dos personagens, dando densidade à história. O fotógrafo rompe com o acordo profissional, apaixona-se por Íris e passa a lidar com o peso moral de sua 'possível' traição. Lídia e Duarte são solitários do próprio casamento, entregam-se aos desejos, numa mistura de admiração e paixão, e sofrem duplamente por esse ato. Sofrem o mal-estar de casamentos já declinados e de culpa. Mara também reconhece o fracasso da relação com Duarte, porém, de todos os personagens, é a que melhor consegue driblar a fratura e a distância. Seu desarranjo emocional, seu inferno de culpa, recai na relação que tem com a paciente Íris. Os limites éticos da profissão vão sendo esgarçados e, assim, o embate de Mara é lidar com o peso do envolvimento com Íris. A vida tumultuada da modelo afeta a psicóloga. Íris, por sua vez, é a personagem que já chega na trama saturada. Deseja romper o acordo com Joaquim, com quem mantém uma relação sexual em troca de dinheiro, mas não suporta o peso da sua falta de coragem. Todos os

personagens comungam o mesmo sentimento de crise, de inaptidão diante das relações familiares e afetivas. Todos têm um débito moral.

O *Fotógrafo* parece ser o romance da falta. Como um catálogo de insucessos, a narrativa esgarçar-se na tentativa de manter uma certa unidade de ação. Promove-se, então, uma rede de associações que se encarrega de unir os pedaços. Os eventos acumulam-se e tudo parece ocorrer ao mesmo tempo; os personagens transitam nos mesmos espaços, esbarram-se. Tudo está organizado dentro de um movimento de seleção, de recorte, de reorganização das coisas. Assim como o fotógrafo calcula sempre o enquadramento da cena a ser fotografada, a narração também joga com uma variedade de perspectiva.

No capítulo “O fotógrafo encontra o deputado” repete-se a mesma cena, narrada quatro capítulos antes, em “Lídia e Duarte vão ao cinema”. O fotógrafo, indo ao encontro de um deputado, de quem deve fazer algumas fotos, vê a esposa Lídia saindo do cinema com o professor Duarte (e sabemos disso, pois, no início do capítulo, o narrador indica o horário em que a cena se inicia – 5h15 da tarde –, coincidentemente o mesmo horário em que Lídia programa sua saída a fim de buscar a filha na escola). O leitor, portanto, só tem conhecimento da aparição do marido quatro capítulos depois da primeira vez em que a cena aparece na narrativa.

Girou os olhos atrás de um bar, quem sabe um gole, mas já avançando para o serviço a fazer – e viu. Talvez não. Mas era Lídia mesmo, longe, na frente do Cine Luz, com alguém. Deu dois passos adiante, como quem não se importa, a simulação da indiferença, a mais difícil de todas, ele calculou, pensando em si mesmo como se aquilo fosse um jogo, mas não conseguiu; parou e olhou de novo, desviando a cabeça para tirar da frente do olhar um tronco de araucária. Ela estava longe. Entre o fotógrafo e eles, adiante, passavam carros. Acabavam de sair do cinema. Ou não? Apenas se encontraram ali, no mesmo acaso dele? Não – o homem como que tocou o ombro dela, tangendo-a, em direção ao Teatro Guaíra. Sorriam, parece. Ela parecia feliz. Num momento, ela ergueu o braço e jogou a cabeça para trás – nenhuma dúvida de que é ela – num sinal iniludível de felicidade. Sim. Encontraram-se ali. Colegas de trabalho. Talvez amigos de infância, ele sonhou: você não é a Lídia? Quanto tempo! Ele não quis olhar nem pensar: estava se comportando como um idiota. Instintivamente a mão procurou a teleobjetiva na bolsa aberta de um golpe, e ele puxou Lídia e o desconhecido para bem perto, enquadrando-os: conversavam, de fato, e sorriam, ela mais, ele menos. O dedo tateou o botão para bater a foto, mas um sentimento de vergonha, uma sombra, impediu-o de fotografar – não era uma fotografia o que ele estava vendo. Outro impulso, devolveu a máquina para a bolsa, fechou o zíper e virou-se. Apressou o passo em direção às colunas; dali, pegaria o

calçada da Quinze. Não olhou mais para trás. É assim que se faz: não olhe para trás (TEZZA, 2011, p. 114).

Nesse momento do romance, o leitor olha e observa a cena junto com o fotógrafo. Cabe aqui trazer alguns apontamentos de Peña-Ardid (1992) a respeito do ponto de vista no cinema e na literatura. Segundo ela, o cinema lida, “literalmente, com ‘um ponto de vista óptico’”. Isto é, o ponto de vista no cinema pressupõe o lugar de posicionamento da câmera a partir do qual se olha e se faz ver um dado objeto. Além disso, no cinema, conta-se com a técnica da montagem, que será responsável por organizar os planos e, evidentemente, selecionar as diferentes focalizações. De acordo com Peña-Ardid, o cinema conta, de antemão, com o privilégio do “olho da câmera” como uma espécie de instância narradora onisciente. Assim como na literatura, no cinema também podem se alternar as instâncias narradoras e o ponto de vista. Em ambos, os meios de narrar jogam com a possibilidade de ocultar ou mostrar as informações ao leitor/espectador. Guardadas as diferenças e o modo como cada registro (o literário e o cinematográfico) utiliza as técnicas de narração, a autora ressalta que tem sido uma pretensão do cinema, desde o princípio, fazer com que as imagens, por sua própria força, sejam suficientemente capazes de contar uma história sem nenhuma mediação de voz narrativa. Peña-Ardid (1992) afirma que essa tentativa da arte cinematográfica de apagar o narrador influenciou significativamente o romance moderno. No entanto, sabemos que toda narração requer um narrador, ainda que esteja implícito na obra, mas que, como pontua a autora, seja responsável por montar e ordenar as sequências narrativas²⁹.

Voltando ao romance de Tezza, podemos dizer que, nesse momento, a narrativa assume um caráter extremamente visual, cuja escrita se aproxima muito do cinema. O olhar do narrador é tomado pelas imagens e pelas

²⁹ Não é o caso de empreender uma discussão sobre a problemática do narrador, tanto na literatura, como no cinema. E, além disso, trazer um repertório imenso de teóricos que avançaram os limites de cada uma das manifestações artísticas e aventuraram-se em uma problemática ainda maior, as semelhanças e as diferenças no que se refere ao papel do narrador na comparação entre literatura e cinema. Precisaríamos retomar os estudos narratológicos e pontuar, de certa forma, cada denominação e sua atuação nos universos romanesco e fílmico. Por ora, o que me interessa, pensando no modo como a narração em *O Fotógrafo* pulula em alternância de narradores e, conseqüentemente, em mudanças constantes de focalização, é avaliar uma pretensa aproximação com modos de narrar no cinema. Isso porque, em muitos momentos do romance, a narrativa assume um caráter tão visual que é possível imaginar (ou visualizar) enquadramentos imagéticos que permitem ao leitor ver a cena do mesmo ponto em que vê a personagem, diluindo, assim, a distância de tempo e de espaço.

sensações do fotógrafo, podendo mesmo se confundir com a visão deste. O leitor se vê, então, totalmente absorvido pelo campo de visão deste olhar. A descrição da cena fragmenta-se dentro do próprio fragmento do capítulo. O olhar que alcança a narração e a descrição nesse trecho do romance é semelhante aos processos imagéticos construídos nos romances de Robbe-Grillet, por exemplo. A ação congela justamente no momento em que se insere na escrita o verbo ver – “e viu”. Embora o relato esteja na voz desse narrador onisciente (3ª pessoa), a narração ganha aqui um contorno semelhante ao que em cinema é denominado de ‘câmera subjetiva’. Esse procedimento ocorre quando a câmera se identifica com o ponto de vista do personagem que toma para si a narração da cena. Nesse sentido, o espectador vê apenas as imagens que o próprio personagem vê. Um filme como *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, por exemplo, apresenta uma narração em que a visão do espectador, em muitos momentos, será a mesma do jornalista Jeff, que passa a espiar da janela a vida dos vizinhos por ter sofrido um acidente e ter ficado confinado em seu apartamento.

Nessa cena do romance de Tezza, podemos dizer que se trata de uma alternância de planos objetivo e subjetivo. Assim como no filme de Hitchcock, em que o espectador acompanha o olhar do protagonista da história, mas reconhece uma narração objetiva (o espectador vê os *closes* do rosto de Jeff várias vezes, o que se passa em seu apartamento, a sua relação com a namorada, etc.), isto é, sabe da existência de “alguém” que detém o controle da narração, também o leitor de Tezza sabe estar sendo conduzido por essa instância onisciente. No entanto, o campo de visão do narrador, nesse momento, fica restrito ao olhar do fotógrafo, e, conseqüentemente, o do leitor também.

Deleuze, em *A Imagem-Movimento* (2007), diz que Hitchcock foi o primeiro a inserir o espectador no filme por trabalhar com a “inversão de ponto de vista”. De acordo com Deleuze, “o espectador sempre se defrontou com ‘descrições’, com imagens óticas e sonoras, e nada mais”. No entanto, o espectador participava pouco do filme. Com Hitchcock, o processo de identificação do espectador com o personagem sofreu uma inversão significativa:

a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação (DELEUZE, 2007, p. 11).

Como uma espécie de edifício fragmentado, *O Fotógrafo* é um romance em que não há nenhum tipo de hierarquia, está tudo justaposto, todas as ações se amontoam sem uma ordem temporal. Salta-se, em um mesmo capítulo, de uma ação para outra sem qualquer aviso prévio, dando ao leitor a nítida sensação dos cortes realizados no cinema. Joga-se com uma profusão de perspectivas fragmentadas através das quais a diegese parece se perder. Essa ‘falta de conexão’ entre os fragmentos ocorre, muitas vezes, entre as sequências dentro de um mesmo capítulo.

O capítulo 20, “O fotógrafo vai à cidade”, por exemplo, abre-se com a narração do fotógrafo a caminhar pela cidade sem saber exatamente que horas são naquele momento.

Caminhou durante um bom tempo pelo alto das Mêrces de onde, em alguns momentos, podia contemplar quase que a cidade inteira, que parecia estranhamente silenciosa, um distante e escuro perfil de prédios contra um céu um pouco menos escuro de onde vinha um vento quente; talvez chovesse, ele pensou, calculando que horas seriam, ao descobrir que o relógio ficara para trás, na mesinha da sala – e ele reconstituiu a breve cena em seus detalhes (TEZZA, 2011, p. 217).

Logo depois, o tempo da diegese para e instalam-se (ou justapõem-se), sem nenhuma marcação – uma mudança de parágrafo, por exemplo – , outros dois tempos. Misturam-se ao tempo da diegese um rápido *flashback* do momento em que o fotógrafo deixa o relógio sobre a mesa, pouco antes de sair de casa, e um outro, presente em todos os capítulos do romance: o tempo da memória.

Sim, que se foda, foi o que ele então disse em voz alta, tirando o relógio do pulso e colocando-o na mesinha – em alguma parte do cérebro havia passado a ideia de arremessá-lo à parede, é verdade, mas sem simbologia nenhuma – era o que tinha à mão, o relógio, e o gesto de tirá-lo do pulso foi apenas o cacoete aprendido no laboratório de mexer com as bandejas de revelação, ainda um eco dos conselhos do tio trinta anos atrás. Mas por que pensava nessas miudezas? E a irritação – ele respirou fundo agora, e parou de andar, sempre olhando para a cidade, aquele perfil imóvel diante dele. Como é bonito aqui, não? – Lídia lhe disse, segurando-lhe a mão, quando saíram para caminhar à noite muitos anos antes, ao comprar aquela mesma casa no que então parecia o fim do mundo, casa que hoje era uma velhice fora de lugar rodeada de cidade nova por todos os lados (TEZZA, 2011, p. 217).

Neste trecho, a escrita fragmentária divide-se entre um passado recente e um passado mais profundo, das reminiscências que sempre aparecem de forma caótica. Os abundantes retornos ao passado por meio da memória promovem a quebra da narração, o enredo torna-se incongruente, e os planos temporais acabam se confluindo e interpenetrando-se. Também os espaços e as cenas justapõem-se, como uma sequência de imagens em que se passa de um plano curto para uma visão mais panorâmica, responsável por reativar o andamento da narração. As lembranças de um outro tempo, em que o fotógrafo ainda era feliz com Lídia (tal como a foto pendurada na parede em frente à cama do casal: “com ele, ela e a filha no meio, todos sorridentes”), também são cortadas pelas frustrações e pela imagem de Íris – uma imagem fixa na mente do fotógrafo em todo o romance: “A nitidez de Íris, agora eternizada, parecia escapar de sua memória: era preciso recuperá-la ao vivo, como quem se abastece de sobrevivência” (TEZZA, 2011, p. 219). Vale ressaltar que esse momento, em que o fotógrafo se lembra da imagem e das fotos da modelo, se passa dentro de sua casa ao tomar banho. No mesmo parágrafo, alternam-se várias imagens, fragmentadas no tempo e no espaço, um vaivém que confunde o leitor. O parágrafo é um tanto longo, mas creio ser interessante colocá-lo aqui para ilustrar um desses momentos em que a narrativa se fragmenta e as imagens se multiplicam na obra.

– Uma coisa de cada vez – ele disse, e lembrou que mais adiante havia um boteco aberto para ele beber um pouco e pensar tranquilamente sobre os novos rumos de sua vida. Quando ele saiu do laboratório, e depois do banheiro, para onde voltou duas vezes, atacado por uma diarreia que o fez suar frio, um homem sentado no vaso sob o desconforto das vísceras, o cheiro da merda – e então também tomou um banho demorado, mas agora o que ele pensava era nas fotografias que secavam, e debaixo d’água viveu alguns minutos de euforia absoluta: Sim, vou falar com Íris, mostrar as fotos e me confessar. A nitidez de Íris, agora eternizada, parecia escapar de sua memória: era preciso recuperá-la ao vivo, como quem se abastece de sobrevivência. Que se fodam os 200 dólares, ele pensou, ensaboando-se, e era como uma liberdade reconquistada, enfim o filósofo do barril. Do barril de chope, teria dito Lídia, se ela falasse com ele, e ele deu uma risada comprida com a sensação fugaz de quem reconquista uma amiga capaz de humor – mas tudo se atravessa de ridículo. Como para demonstrar que não era isso, que ele não era um dependente imbecil, passou em frente do boteco – Apolo Bar – sem sequer olhar para o lado. Atravessou a rua e, um pouco adiante, parou para respirar – estava suando – e contemplou de novo a cidade, bela, imóvel e soturna diante dele. Em alguma janela próxima uma luz se apagou, e ele ficou um tempo procurando luzes que se acendiam e se apagavam e se surpreendeu com aquela vida subterrânea se movendo em toda a parte, braços esticando-se para ligar e desligar lâmpadas: a cidade respira (TEZZA, 2011, p. 219-220).

Schollhammer (2007, p. 9), ao afirmar a “superioridade contemporânea da representação visual” na produção literária contemporânea, diz que, “nesse espírito, a tarefa do escritor passa a ser criar visibilidades na literatura com uma força imaginária mais contundente que a das imagens banalizadas na mídia”. O autor prossegue dizendo que, para estas novas formas de leitura do texto literário, textos em que se encontram outras espacialidades e temporalidades, é preciso dar conta do “valor icônico” da palavra e decifrar “imagens em complexas construções de sentido, sempre na interseção entre o visível e o dizível” (p. 9). Na relação que penso estabelecer com o cinema, o romance de Tezza acomoda-se, em parte, justamente nesse entre-lugar onde a palavra se funde com a imagem. Recorre-se a um procedimento narrativo, cujo encadeamento dos eventos é fragmentário e simultâneo. Combinam-se diferentes tempos, espaços, vozes, focos narrativos, eventos e as vidas de cinco personagens que dividem as mesmas frustrações, a falta de si e do outro e os fracassos das relações humanas.

Vale lembrar aqui das palavras de Tânia Pellegrini em “Narrativa verbal e Narrativa visual: possíveis aproximações”, artigo publicado no livro

Literatura, Cinema e Televisão (2003), pois me vêm como considerações ajustadas ao meu raciocínio:

Pode-se, nesse sentido, perceber uma conexão muitas vezes clara, outras vezes apenas sugerida entre os textos ficcionais e os elementos das linguagens visuais. No que se refere à produção contemporânea, por exemplo, há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos meios de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera – primeiro a fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica. Essa multiplicidade [...] que engloba desde a construção prolixa de personagens infinitamente díspares e planas, até a presença tradicionalmente marcante de heróis problemáticos em conflito com um mundo hostil; desde a perspectiva da pintura homogênea e realista de ambientes e atmosferas, até a refração de espaços múltiplos e simultâneos, *zonas* ou *territórios* antigeograficamente ilimitados, traduzindo a sensação do caos globalizado; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera pela memória, pelo sonho ou pelo desejo, até a experiência de um eterno presente, pontual e descontínuo, ‘esquizofrenicamente’ mensurado pelos tempos das novas mídias; desde a propalada *morte do sujeito* e o desaparecimento do narrador, até sua presença ainda soberana (PELLEGRINI, 2003, p. 16-17 – grifos da autora).

Nesse capítulo, percebemos, tal como ocorre no cinema, um tipo de procedimento narrativo que, a partir de um fracionamento das sequências, inter-relaciona espaços e cenas de forma simultânea, como se pudéssemos, tal um espectador, acompanhar a objetividade da câmera ao se deslocar de uma imagem para outra, fazendo-os desaparecer e reaparecer, através de cortes de montagem. Jacques Aumont, ao tratar do encontro entre o cinema e a narração, salienta que “a imagem em movimento é uma imagem em perpétua transformação, que mostra a passagem de um estado da coisa representada para um outro estado [...]. O representado no cinema é um representado em devir” (AUMONT, 1995, p. 90-91).

Esses hiatos espaço-temporais, que quebram o ritmo da narrativa, ocorrem em *O Fotógrafo* justamente pelo fato de a estrutura da diegese apresentar construções justapostas. As marcas textuais que atestam a simultaneidade da narrativa são suprimidas, privilegiando um tipo de construção absolutamente viável no cinema. O paralelismo entre os planos, os entrecortes e o entrecruzamento das diferentes situações são possíveis no cinema graças ao valor icônico das imagens em movimento.

A estética da fragmentação em obras artísticas, desde a modernidade, tem sido uma prática relativamente frequente. Porém, foi no perímetro da pós-modernidade que a noção de fragmento, como perda de unidade, ganhou maior terreno, permitindo a coexistência de formas múltiplas e variadas de combinar as partes de um todo, de possibilitar leituras também múltiplas. No âmbito da narrativa, é preciso considerar, como pontua Calabrese (1987), o fragmento dentro de uma perspectiva de conjunto. Isso significa que a autonomia das partes deve ser validada em relação ao todo da obra. Partindo dessa linha de pensamento, percebe-se que a fragmentação só pode funcionar como uma espécie de operação contraventora da ordem e da totalidade se associada ao todo. Boa parte das obras narrativas contemporâneas (literárias e fílmicas), nesse caso, aparece como uma coleção de fragmentos relativamente desconexos que desafia a ordem e o princípio da unidade.

Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), ao falar sobre a multiplicidade, uma das qualidades da arte na virada do milênio, aponta o romance contemporâneo como uma “grande rede de conexões”. É preciso, segundo Calvino, aceitar a multiplicidade para se chegar à ordem e à unidade do mundo e, conseqüentemente, da literatura. Usando como referência a literatura de Carlos Gadda, Musil, Jorge Luis Borges e Georges Perec, Calvino relaciona o romance contemporâneo a uma enciclopédia, “como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1990, p. 121). A multiplicidade, que poderia ser o avesso da “exatidão”, nas propostas de Calvino, fica por conta do que ele chama de “modelo das redes dos possíveis” (p. 134). A ideia de múltiplos universos possíveis para a operação narrativa exhibe, de igual modo, outros modos de “organização” e de encaixe para as obras que se apresentam fragmentadas, numa espécie de mosaico onde as diferentes cenas mostram-se deslocadas e, ao mesmo tempo, entrelaçadas umas nas outras.

O modelo das redes dos possíveis pode portanto ser concentrado nas poucas páginas de um conto de Borges, como pode constituir a estrutura que leva a romances extensos ou extensíssimos, nos quais a densidade de concentração se reproduz a cada parte separada. Direi, no entanto, que hoje a regra da ‘escrita breve’ é confirmada até pelos romances longos, que apresentam uma estrutura acumulativa, modular, combinatória (CALVINO, 1990, p. 134 – grifo do autor).

A ideia de multiplicidade, para Calvino, ajusta-se ao que o autor denominou de “hiper-romance”, caracterizado por apresentar uma estrutura aberta capaz de abrigar o “potencial do narrável” (CALVINO, 1990, p. 135). Romances dessa natureza rompem com o sentido único, provocam o deslocamento do foco narrativo, incorporam discursos variados, suspendem a voz narrativa ou as vozes narrativas em favor de pensamentos desconexos dos personagens, prolongam o fragmento ao cortar abruptamente a narração. Narrativas que geram o incômodo, desconcertam o leitor, obrigam-no a combinar as partes na tentativa de reconstruir a trama, a buscar a coerência do enredo. Personagens, recortes de cenas, passado e presente, lembranças, sentimentos e emoções, narração e diálogo, tudo se justapõe em uma narrativa rarefeita e intranquila.

Se elencarmos algumas características das duas obras analisadas aqui, tendo em vista essa ideia de justaposição e simultaneidade a partir de uma narrativa fragmentada, podemos apontar: a) a multiplicidade de personagens principais (todos são protagonistas e secundários ao mesmo tempo); b) um certo nivelamento da importância de cada protagonista; c) a presença de uma autonomia de cada história (“independência” de cada fragmento); d) as relações interpessoais sobrepostas à ação da diegese; e) os encontros ao acaso unindo as diferentes histórias; f) a presença de um desfecho aberto.

Essa ideia de multiplicidade é, portanto, correlata à composição por fragmentos em obras narrativas dessa natureza. Acumulam-se pequenas intrigas e as partes, podendo ser tomadas, num certo sentido, como autônomas, interagem entre si de muitas maneiras. Ora se alternam (o que é mais frequente), ora se sucedem. Podemos afirmar que nos dois casos, romance e filme, não há uma intriga globalizante. Embora haja em *O Fotógrafo* um mote para a partida da trama, o que alimenta o enredo são os pequenos conflitos que cercam a vida de todos os personagens e os encontros entre eles. Assim, a alternância entre os personagens, as várias interrupções que marcam a passagem de um conflito para o outro, as mudanças de espaço e de tempo contribuem para reforçar: 1) a autonomia dos fragmentos; 2) a ideia de simultaneidade; 3) os encontros e as aproximações entre os personagens; 4) a presença indispensável da montagem, como um processo de ligadura entre as partes. O corte entre as cenas, por exemplo, provoca a suspensão da narração, provocando no leitor/espectador um sentimento de angústia, deixando-o atento a qualquer movimento.

No romance de Tezza, todas as imagens se sucedem e se alternam num ritmo quase frenético, como se saíssem de uma câmera que flerta com uma multiplicidade de planos e de enquadramentos. Todos os personagens flertam com a cidade de Curitiba, por exemplo, todos têm uma visão dela, e o leitor a conhece, quase sempre, a partir de descrições panorâmicas que efetivam todas as sub-intrigas numa visão de conjunto. Da cidade emergem as pequenas histórias, para, pouco a pouco, a câmera ir fechando os planos para os outros pequenos espaços, também compartilhados por todos os personagens, como as ruas próximas ao prédio da reitoria da UFPR. Não se privilegia nenhuma das histórias, nenhum personagem, nenhum espaço, nenhum tempo. Tudo é relativamente igual. Cada fragmento mostra-se independente e, ao mesmo tempo, fornece-se uma visão de conjunto através da técnica da montagem. Não apenas a repetição das cenas reforça a presença da montagem, como pequenos acontecimentos tornam-se responsáveis por unir esses fragmentos. Um dos acontecimentos, por exemplo, que funcionam como um ‘fio’ de ligação é a aparição do folheto da cartomante – Madame Susana. Todos os cinco personagens recebem o tal folheto nas ruas da cidade e, para todos eles, os dizeres do folheto mantêm uma relação com suas angústias e seus problemas.

Um conceito que me parece bastante interessante para pensar *O Fotógrafo* e *Short Cuts* vem de Marie-Laure Ryan (1992), em “The modes of narrativity and their visual metaphors”, a respeito do que ela denomina de “Braided Narrativity”:

This type of narrative follows the intertwined destinies of a large cast of characters. The text presents no global plot, but a number of parallel and successive subplots developing along the destiny line of characters. A subplot is a series of events in which several destiny lines are tied together³⁰ (RYAN, 1992, p. 373).

Penso que essa ideia de uma obra narrativa construída sobre uma teia de histórias que podem ser costuradas, chegando, assim, a uma certa unidade diegética, em *O Fotógrafo*, tem uma relação direta com mecanismos desenvolvidos pela técnica cinematográfica. Aumont (1995) nos diz que os filmes são como blocos

³⁰ “Esse tipo de narrativa acompanha os destinos entrelaçados de um grande elenco. O texto não apresenta uma trama, mas uma série de subtramas que se desenvolvem de modo sucessivo e paralelo ao destino de seus personagens. A subtrama é uma série de eventos em que os diversos destinos são entrelaçados” (Tradução nossa).

de imagens em um espaço temporalizado. Isso significa que “o que caracteriza a percepção do filme é a linearidade do desfile; a impressão de continuidade criada por esse desfile linear é a base do domínio exercido pelo filme sobre o espectador” (AUMONT, 1995, p. 181).

Em narrativas de múltiplos enredos, em que todos os caminhos acabam bifurcando-se, a complexidade aparece justamente no modo como se processa o agenciamento para tecer todas as unidades que se mostram desconexas, mas, que no fim das contas, estão absolutamente amarradas por vários tipos de associação. Há em *O Fotógrafo* uma espécie de variação de percurso para a maneira como os enredos vão se cruzar. Reconhecemos, enquanto leitores, uma situação inicial que move a trama. No entanto, ela se perde no caminhar da narração e nós acabamos nos perdendo na intimidade de cada enredo. Abrem-se várias portas e não há mais como seguir pelo corredor sem cairmos no emaranhado das cenas que, tal uma *mise-en-abyme*, nos coloca diante da angústia de cada um dos personagens. A leitura, então, segue numa tentativa de combinar e organizar as partes. Não sentimos mais a necessidade de conhecer o final da história, de saber o destino de cada personagem. A nossa angústia de leitor é outra. É a de costurar todos os buracos, todas as pistas, “rever” todas as cenas, organizar as fotografias dispostas sobre a mesa. Uma leitura que avança, mas que necessita, muitas vezes, recuar.

2.1 *SHORT CUTS* E AS GRANDES IRONIAS DA VIDA

Papéis acumulados, experiências para aqui, para ali,
vários livros a crescer lado a lado. Coisas reescritas até à saciedade e por fim a pequenina explosão já entrevista, pelo menos sonhada [...] Lava? Não, não exageremos. O resto é trabalho vagaroso.

Feito, desfeito, refeito, rarefeito.

(Carlos de Oliveira In *Aprendiz de Feiticeiro*)

Davi Arrigucci Jr., em seu conhecido livro a respeito da obra cortazariana, *O Escorpião Encalacrado* (1995), ao falar do conto “Las babas del diablo”, no segundo capítulo da parte II, intitulado “A destruição visada”, dá uma

descrição do conto que me parece particularmente possível de ser associada ao filme de Robert Altman – *Short Cuts*. Eis o que diz o autor:

Como toda obra literária, pode ser compreendida em diversos níveis, mas só entrega os planos mais fundos, revelando a coerência da totalidade, a uma leitura atenta das particularidades, aparentemente secundárias, que integram sua estrutura. Desde o primeiro contacto, parece exigir do leitor a mesma visão detida e minuciosa desse fotógrafo que busca a revelação do verdadeiro sentido de uma cena, à primeira vista banal e sem sentido. E, desde o princípio, convida-o a enveredar por meandros que parecem distanciá-lo do foco de interesse da história, encerrando-o num labirinto de divagações, do mesmo modo que o mundo múltiplo e caótico desafia e desnorteia a câmara fotográfica, à caça do retalho significativo, do fragmento que, com força de forma significativa, abra para a realidade mais ampla (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 227).

Tal qual o leitor de Cortázar, de que fala Arrigucci Jr., o espectador de *Short Cuts* deve estar atento. Em um filme no qual se entrecruzam e se multiplicam as várias pequenas histórias, apresentadas de forma alternada, o espectador é constantemente solicitado. Como um grande manejador das peças de um *puzzle*, um filme como *Short Cuts* exige, da mesma maneira que os textos de Cortázar, um espectador capaz, ele próprio, de unir e estabelecer as relações de coerência da obra. “À caça do retalho significativo”, o espectador/leitor participa ativamente do processo de montagem. Nada está dado. Tudo está por fazer. Para narrativas fílmicas dessa natureza, denominadas “*multiplot*”, isto é, plurinarrativas, a leitura e a apreensão de sentido passam, inevitavelmente, pela aceitação, por parte do espectador, dos inúmeros cortes entre os vários fios narrativos.

Suzanne Duchiron (2006), em “Les films mosaïque: la plurination symptôme d’un monde en déconstruction”³¹, atribuindo a *Short Cuts* a designação de filme “choral”, afirma que, depois do lançamento do filme de Altman, em 1993, surgiu um número significativo de obras cinematográficas tentando, muitas sem sucesso, seguir a forma desse gênero.

³¹ Artigo publicado em *Stardust Memoires: Maganize culturel et cinématographique*. “Dossier Hollywood et la société contemporaine” (2006).

Robert Altman nous avait initiés au film ‘choral’, *Short Cuts* en étant sans doute le paradigme, en mettant en scène une multitude de personnages qui entretiennent tous un lien plus ou moins étroit entre eux, et coexistent dans le film au fil des multiples histoires qui s'y déroulent (DUCHIRON, 2006)³².

É certo que o sucesso de *Short Cuts* impulsionou a aparição de filmes, muito semelhantes no processo compositivo, como *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson, *Snatch* (2000), de Guy Ritchie, *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh, *Le goût des autres* (2000), de Agnès Jaoui, *Amores Perros* (2000), *21 gramas* (2004) e *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, *Crash* (2004), de Paul Haggis.

Segundo Duchiron (2006), o chamado filme mosaico³³ (“mosaïque”) vem ao encontro de uma sociedade extremamente imediatista, “la société de la vitesse”. Nesse sentido, o espectador, acostumado ao modelo televisivo e, sobretudo, à rapidez das imagens, está apto a decodificar o sentido de filmes desse gênero. Na definição de Duchiron (2006), o filme mosaico “se distingue du puzzle dans la mesure où il met en scène différents récits alternés mais sans que jamais ceux-ci ne se rejoignent et ne soient par conséquent liés entre eux”³⁴.

Na análise que venho fazendo, devo discordar da posição da autora, uma vez que, muitos destes filmes, inclusive *Short Cuts*, mesmo apresentando uma narração fragmentada, sobre a qual várias intrigas e conflitos são postos de maneira aparentemente independente, necessitam do trabalho engenhoso da montagem para unir os fios diegéticos. Além disso, cabe à própria narrativa fílmica operar conexões, que podem se dar tanto em nível narrativo (relações de parentesco, de amizade, e, sobretudo, em função dos encontros fortuitos) quanto em nível formal. Nesse aspecto, o cinema se vale das chamadas rimas visuais, das associações de imagens, das rimas sonoras, das diversas trucagens técnicas, como os *raccords* e as elipses, por exemplo, a fim de estruturar a narrativa e estabelecer relações de sentido.

³² “Robert Altman tinha nos iniciado ao filme choral, *Short Cuts* sendo, sem dúvida, o modelo, colocando em cena uma multiplicidade de personagens que mantêm uma ligação mais ou menos estreita entre si e que coexistem no filme a partir de múltiplas histórias que se desenrolam” (Tradução nossa).

³³ A autora utiliza esses dois termos como sinônimos.

³⁴ “distingue-se do puzzle na medida em que se colocam em cena diferentes enredos alternados mas sem que estes jamais se juntem e sejam, conseqüentemente, ligados entre si” (Tradução minha).

Baseado em nove contos e um poema – “Lemonade” – do escritor norte-americano Raymond Carver (1938-1988), muito aclamado pela crítica, o filme *Short Cuts* traz uma galeria de 22 personagens, formando nove núcleos narrativos que vão, ao longo da película, entrelaçando-se por diversas conexões que, no fim, conduzem o enredo. Poderíamos dizer que se trata de um filme de muitos enredos, todos subordinados ao lar de cada uma das famílias. O espectador experimenta, assim, uma visão sempre condensada dos acontecimentos. A banalidade dos pequenos enredos camufla uma trama maior cuja urdidura é extremamente bem amarrada.

Boa parte da crítica feita a *Short Cuts*, como bem analisou Solange Grossi (2007), insistiu na ideia de comparação entre a adaptação fílmica e os textos de Carver, afirmando que, mesmo para um diretor experiente como Altman³⁵, filmar *Short Cuts* foi possivelmente um grande desafio que acabou resultando numa série de erros. De qualquer modo, há um reconhecimento do talento do diretor em colocar em cena intrigas simultâneas com uma multiplicidade de personagens, antes já visto em *Nashville* e *A Wedding*.

As narrativas breves de Carver, segundo as quais conferiram ao escritor a denominação de “escritor minimalista”, são consideradas lacônicas e apresentam, em geral, instantes isolados da vida de personagens comuns, sem uma composição psicológica mais densa. Os ‘herois’ de Carver compartilham o mundo dos menos favorecidos, dos chamados *losers*, isto é, aqueles que fazem parte de uma “lower-middle-class” e excluídos, assim, do famoso sonho americano. A economia discursiva em Carver revela micronarrativas cuja informação reduz-se ao factual, ao descritivo, às pequenas banalidades do cotidiano. As personagens estão sempre sufocadas dentro de um cotidiano familiar pronto para entrar em colapso. A ausência de intrigas de peso faz emergir uma prosa de espírito um tanto lógico. Os espaços em branco, o não-dito, a economia do que é enunciado provocam no leitor aquela sensação de falta, do que deveria acontecer e não foi revelado, porque,

³⁵ De acordo com o Internet Movie Database (IMDB), existem 89 títulos atribuídos a Robert Altman como diretor, dos quais 39 são longas-metragens dirigidos por ele. Os mais conhecidos e premiados são: *M.A.S.H* (1970), que lhe rendeu A Palma de Ouro, no Festival de Cannes, *Nashville* (1975); *Buffalo Bill and The Indians, or Sitting Bull's History Lesson - Buffalo Bill* (1976); *A Wedding - Cerimônia de Casamento* (1978); *Popeye* (1980); *The Player - O Jogador* (1992); *Short Cuts - Short Cuts - Cenas da vida* (1993); *Kansas City* (1996); *Gosford Park - Assassinato em Gosford Park* (2001); *A Prairie Home Companion - A Prairie Home Companion - Bastidores da Rádio* (2006). A filmografia de Altman pode ser encontrada também no livro *Robert Altman: Interviews* (2000).

afinal, não havia nada que devesse ser revelado. A incompletude das personagens parece acompanhar a mesma do discurso. O mal de que padece as personagens é a não integração em uma sociedade que almeja o sucesso, carreiras bem sucedidas, famílias bem constituídas, bens materiais e um reconhecimento pelo *status* social que o sujeito ocupa. Ao contrário, as figuras de Carver são frequentemente desempregados ou têm profissões mal remuneradas, vivem a insuficiência do sonho (americano), a incapacidade de se colocarem em um mundo no qual tudo tem a ver com aparência. De acordo com Ricardo da Silva Sobreira (2005),

Em seu projeto estético, Carver propõe-se a recriar por meio da narrativa os angustiantes dilemas da classe operária norte-americana, da qual o próprio escritor fez parte. Suas histórias são, em geral, protagonizadas por personagens alienadas, desempregadas ou subempregadas como, por exemplo, garçonetes, padeiros, empacotadores de supermercados, faxineiros, vendedores, entre outros, que habitam um mundo sem glamour, formado por conjuntos habitacionais e acomodações precárias (SOBREIRA, 2005, p. 20).

Sobreira (2005) afirma que justamente por essa insuficiência de *status* social, o grande mal de todas as personagens de Carver, a narração, ou seja, o exercício do relato, é muito importante para as personagens. Parece contraditório tendo em vista um autor considerado minimalista pela crítica. Ao dar voz a estas personagens, o discurso dos contos torna-se prosaico, muitas vezes, e reduz-se ao diálogo.

Como pontua Sobreira (2005), boa parte da crítica, que reconhece em Carver o grande divulgador dessa estética minimalista, aponta o “panorama social, político e econômico dos Estados Unidos durante as décadas de 1970 e 1980, quando vários acontecimentos abalaram a confiança dos americanos no governo [...]”, como um momento “crucial, do ponto de vista cultural e tecnológico, para o desenvolvimento de uma consciência artística bastante interessante e para o florescimento da arte literária minimalista” (SOBREIRA, 2005, p. 57).

[...] os escritores minimalistas, bem como toda uma geração de artistas pós-modernos norte-americanos, buscaram, com sua arte, provocar uma ruptura com quaisquer concepções totalizantes e cristalizadas que imperavam na sociedade da época. Dessa forma, escritores usualmente associados ao minimalismo como Raymond Carver e Bobbie Ann Manson passaram a realizar experimentações com a linguagem, 'limpando' o texto de quaisquer excessos, objetivando representar de maneira artística a revolução dos meios de comunicação vivenciada pelos Estados Unidos e a criar personagens confusas em meio a um mundo dominado pela tecnologia e pelas complexas transformações introduzidas por um ritmo acelerado de vida (SOBREIRA, 2005, p. 60 – grifo do autor).

Diante desse universo de Carver, poderíamos nos perguntar como visualizaríamos um filme adaptado de seus contos? Essa questão me parece relevante, embora nosso trabalho não entre nas discussões exaustivas a respeito das transposições fílmicas, porque *Short Cuts*, apesar da relação estreita entre Carver e Altman, apresenta uma quase dessemelhança com esse universo. Na verdade, é mais prudente falar em uma espécie de inversão estética, posto que há uma certa semelhança temática e uma breve correlação quanto à composição das personagens.

É certo que aquela sensação de desesperança e de amargura que o leitor de Carver experimenta ainda permanece em *Short Cuts*. Porém, podemos falar que Altman consegue superar esse universo oprimido e fazer de *Short Cuts* um filme polifônico, com diversas situações que beiram o patético, e que, mesmo diante da trivialidade dos pequenos enredos, revela uma densidade no tratamento estético, na forma de encadear as várias histórias, na construção e caracterização dos personagens que são, para além de qualquer trama maior, a grande essência do filme.

A fim de contextualizar minha análise do filme *Short Cuts*, creio ser necessário esboçar um breve resumo dos núcleos narrativos que compõem o enredo.

- 1) OS FINNIGAN (HOWARD, ANN, E CASEY): Na véspera do aniversário do filho, Ann Finnigan, casada com o famoso âncora de jornal Howard Finnigan, encomenda em uma confeitaria um bolo para Casey, que, no dia seguinte, completaria 8 anos. No entanto, nesta manhã, o garoto é atropelado pela garçonete Doreen. Casey é levado para o hospital e entra em coma, morrendo dias depois. Diante do acontecimento, os pais se esquecem da encomenda e começam a receber telefonemas ameaçadores de Bitkower, o confeitoiro. Apenas depois da morte do filho é que Ann compreende os tais telefonemas anônimos, o que a deixa furiosa a ponto de procurá-lo na confeitaria. A morte do menino Casey é o fio mais forte que vai unir muitas das histórias do filme.

- 2) OS SHEPARD (GENE E SHERRI): Gene é policial, casado com Sherri, com quem tem quatro filhos. O casal vive um relacionamento falido. Ela, desgastada pelas funções domésticas. Ele, quando está em casa, mostra-se sempre irritado com os filhos, com a esposa e com o cachorro Susy, o qual ele acaba por abandonar num lugar distante. Sherri suspeita das traições do marido que, sob o pretexto da profissão, inventa várias situações profissionais para se encontrar com Betty Weathers, com a qual mantém relações extra-conjugais.

- 3) OS WYMAN (RALPH E MARIAN): Marcado pela traição de Marian três anos antes, Ralph, médico que cuidará do menino Casey – filho de Howard e Ann Finnigan, não consegue lidar com esse peso, esquivando-se da esposa que procura, sem sucesso, uma reconciliação. Marian é artista plástica e bastante perturbada emocionalmente. É irmã de Sherri, com a qual mantém uma boa relação de amizade e de confissões sempre ao telefone. Sherri chega a posar nua para uma das pinturas de Marian.

- 4) OS PIGGOTT (EARL E DOREEN): Casal que apresenta várias crises. Earl é alcohólico e trabalha como chofer em uma limousine. Está sempre a vigiar sua mulher, Doreen, que trabalha como garçonete em uma cafeteria e está sempre cercada de homens que a observam maliciosamente. Doreen é mãe de Honey, casada com Bill Bush, que faz visitas constantes a sua mãe,

sempre a julgá-la pelo relacionamento com Earl, a quem acusa de tê-la abusado sexualmente. Doreen, ao voltar certa manhã do trabalho, atropela o menino Casey. Como ele levanta e sai correndo de volta para a casa, ela acredita não ter se passado nada de grave com o garoto. No entanto, o menino morre dias depois, fato que vai promover diversas conexões entre as personagens.

- 5) OS BUSH (BILL E HONEY): Honey, filha da garçonete Doreen, compromete-se com seus vizinhos de cuidar do apartamento enquanto o casal sai de férias. Honey e Bill, seu marido, aluno de um curso de maquiagem profissional para cinema e televisão, passam a frequentar o apartamento dos vizinhos, demonstrando um estranho prazer em vasculhar todos os objetos contidos nele. Como forma de compensar suas frustrações sexuais, o casal demonstra uma certa obsessão voyeurista ao se vestirem com as roupas dos vizinhos e se colocarem diante do espelho imaginando como pode ser a vida conjugal deles.
- 6) OS KANE (STUART E CLAIRE): Stuart, casado com Claire, uma animadora de festas infantis, parte com quatro amigos para um final de semana de pescaria. Chegando lá, eles encontram no rio um cadáver de uma moça que, aparentemente, foi violentada e assassinada. No entanto, o episódio não é forte o bastante para chocar os amigos e estragar, assim, o final de semana masculino. Eles decidem, portanto, não acionar a polícia e, durante os dias que ficam por lá, bebem, riem, lavam seus talheres na mesma água onde bóia o corpo da jovem. Quando Stuart retorna, conta a Claire o ocorrido com muita naturalidade. O evento a choca tão profundamente que Claire sente uma enorme repulsa pelo marido, como se ela se identificasse com a violência sofrida pela vítima. Claire, perturbada com o episódio, vai ao velório da moça.
- 7) OS KAISER (JERRY E LOIS): Jerry, que trabalha limpando piscinas, enfrenta um grande problema com a esposa Lois em função do seu trabalho. Lois, uma dona-de-casa que se ocupa dos filhos pequenos do casal, atende sexualmente clientes pelo telefone. Enquanto troca as fraldas da filha ou faz o

jantar, por exemplo, no mesmo momento que o marido está na sala cuidando do outro filho, Lois sussurra ao telefone ao fazer sexo com os clientes. Jerry sofre com a situação, mas resigna-se a ela. Em função do veneno que é lançado pelos helicópteros sobre a cidade por conta da “mosca da fruta” (peste que invadiu a cidade de Los Angeles), Jerry é o cuidador de piscinas de várias casas, inclusive da casa dos Finnigan e, depois, da piscina das vizinhas – Tess Trainer e sua filha Zoe.

- 8) TESS TRAINER E ZOE: Mãe e filha vivem uma relação extremamente problemática. Zoe, uma violoncelista, não aceita a vida noturna da mãe, cantora de jazz em um *nightclub* da cidade, onde acontecem vários encontros entre as personagens ao longo do filme. Zoe sofre ainda pelo alcoolismo da mãe e pela falta de atenção e cuidado com ela. Vizinhas dos Finnigan, Zoe fica muito abalada com a morte do menino Casey e fica inconformada com a falta de sensibilidade da mãe diante do acontecimento. Questiona a mãe sobre o pai, que havia morrido de overdose. No fim, Zoe, não suportando os deslizes de Tess e sua ausência, suicida-se.
- 9) OS WEATHERS (STORMY E BETTY): Stormy e Betty, já separados, ainda mantêm contato em função do filho Chad, um menino que vive em frente à televisão. Os dois vivem uma relação tumultuada e Stormy não aceita os amantes de Betty – Gene, marido de Sherri – e Wally. Stormy é piloto de helicóptero e participa do grupo que joga o *malathion*, produto químico que deve matar a mosca da fruta, sobre a cidade de Los Angeles. Revoltado com os encontros amorosos de Betty, Stormy invade a casa da ex-esposa e quebra todos os móveis e objetos. Curiosamente, o único objeto que se mantém intacto é o aparelho televisor.

De forma muito semelhante ao romance *O Fotógrafo*, Altman reúne em *Short Cuts* diferentes fios diegéticos que se alternam em intervalos regulares e que se encarregam de mostrar, em uma película com duração de pouco mais de três horas, a vida de nove famílias americanas em um período de quatro dias. A câmera de Altman invade, assim, a intimidade de cada um desses núcleos como um narrador onisciente que se desloca rapidamente entre uma intriga e outra numa

fração de segundo. As inúmeras mudanças de cena, movimento que exige do espectador uma vigilância absoluta, sempre dadas por cortes abruptos, impõem à narração um ritmo veloz. Altman insiste nos jogos elípticos e o espectador não é capaz de acompanhar a sequência narrativa dos acontecimentos. É preciso montar (seguindo a própria montagem do filme) e encadear os eventos a fim de compreender todas as histórias.

No entanto, Altman consegue assegurar uma unidade entre as histórias, guardando ideologicamente o universo homogêneo de Carver. Embora alguns personagens em *Short Cuts* representem a “middle” ou a “upper-middle class”, como, por exemplo, os Wyman (um médico e uma artista plástica), Howard Finnigan (um famoso apresentador de jornal), Tess Trainer e Zoe (artista e musicista), diferenciando-se dos trabalhadores praticamente iletrados de Carver, todos eles conservam um ‘ar’ de perdedores de uma América anônima. Assim como no romance de Tezza, todos demonstram uma consciência moral de seus próprios atos, o que confere uma certa dimensão ética ao discurso do filme. A tensão entre Claire e Stuart em razão do comportamento de Stuart diante da moça morta no rio, por exemplo, ou a reprovação de Zoe sobre a falta de compaixão da mãe quando Casey, filho dos Finnigan, morre. Sherri, por sua vez, sabe das relações extra-conjugais do marido Gene, mas transforma sua frustração em um belo discurso patético ao falar com a irmã Marian ao telefone. Marian vive tentando uma reconciliação com o marido Ralph depois de sua traição. Ralph, mesmo tendo perdoado a esposa, não consegue superar o ato e sempre cria situações para não se aproximar dela, apesar de se manter no casamento.

No âmbito da narrativa, todos os personagens acabam se relacionando. Ao longo do filme, eles se conhecem ou apenas se esbarram por transitar (assim como os personagens de Tezza compartilham os lugares na cidade de Curitiba) nos mesmos espaços. Essas relações promovem, obviamente, as conexões entre os fragmentos, entre as unidades textuais. Caso contrário, deveríamos pensar em um filme *sketch*, que se diferencia de um filme como *Short Cuts* pelo grau de autonomia dos fragmentos. Trata-se, grosso modo, de uma série com diferentes episódios, sem que haja ligação ou entrecruzamento das histórias³⁶ (LABRECQUE, 2010).

³⁶ A esse respeito, David Scott Diffrient (*apud* LABRECQUE, 2010, p. 36) ressalta que “[These films] differ significantly from chronologically scrambled, spatially fragmented, often non-linear ensemble

As conexões, nesse sentido, ocorrem por relações de **parentesco** (Doreen Piggot é mãe de Honey; Sherri Shepard é irmã de Marian Wyman); de ordem **profissional** (Casey, o filho dos Finnigan, atropelado por Doreen, é assistido no hospital pelo marido de Marian, o médico Ralph Wyman. Doreen, por sua vez, trabalha em uma cafeteria onde acaba servindo Gene Shepard e sua amante Betty Weathers, além de Stuart Kane e seus amigos pescadores. A esposa de Stuart, Claire Kane, animadora de festas infantis, transita em vários espaços profissionalmente, o que a coloca em contato com vários outros personagens. Ela frequenta a pediatria do hospital onde Casey está internado e, num outro momento, entra na confeitaria, espaço em que vai esbarrar com Ann Finnigan, mãe de Casey. Jerry Kaiser cuida da piscina da casa dos Finnigan e conhece, assim, Zoe, por quem alimenta fantasias sexuais influenciado pelo amigo Bill Bush. O confeitoiro Bitkower, que fez o bolo do menino Casey, não sabendo do ocorrido, faz diversos telefonemas ameaçadores aos Finnigan, descobertos por Ann somente depois da morte do filho); relações de **amizade** (Bill Bush e Honey são amigos do casal Jerry Kaiser e Lois, com o qual partem para um pique-nique que termina em assassinato. Numa outra cena, os Bush e os Kaiser vão ao *Nightclub*, onde Tess Trainer canta. Stuart Kane e Claire tornam-se amigos dos Wynam, com os quais jantam uma noite. Nesta cena, estabelecem-se outras conexões de ordem discursiva. Stuart, estranhamente, pergunta a Ralph se ele já teve, durante os anos de profissão, muito contato com cadáveres. Isso causa um espanto em Claire, pois foi justamente Stuart que amarrou o corpo da moça morta no rio a fim de evitar que ela fosse arrastada pela correnteza); de ordem **sexual**³⁷ (Gene Shepard e Betty Weathers); **os encontros ao acaso** (Claire e Stuart Kane conhecem Marian e Ralph Wyman durante um concerto de Zoe, filha da cantora de jazz Tess. Gene, o policial, para o carro de Claire em uma de suas rondas sob o pretexto de que ela dirigia muito devagar. Aproveita o ensejo para pegar seu número de telefone. Quando Ann Finnigan está na confeitaria para fazer a encomenda do bolo de Casey, entram Claire, vestida de palhaça, e Stormy Weathers).

films employing what might be called a "braided" storytelling structure, in which multiple plotlines dovetail and diverge".

³⁷ Cumpre ressaltar que a temática do sexo é uma constante no filme. A câmera penetra todos os núcleos narrativos revelando os momentos íntimos de cada casal. O sexo é tão banalizado quanto as histórias desses personagens. Registra-se apenas o ato de forma desinteressada e impessoal.

Em narrativas dessa natureza, isto é, em obras (literárias ou fílmicas) em que não existe uma trama central – uma ação globalizante (DELEUZE, 2007) –, e sim diversas histórias contadas ao mesmo tempo, é preciso estabelecer algumas conexões para produzir o sentido. Todos esses cruzamentos, as alternâncias de focalização, as interrupções contínuas entre uma intriga e outra, permitem criar determinadas aproximações, que podem ser de contraste ou de semelhança, que vão unir os fragmentos a partir de ligações causais ou por analogia. Além disso, essas conexões impõem à estrutura da obra efeitos de repetição ou duplicação.

Calabrese (1987, p. 44) sublinha que “a relação que se instaura entre um texto e vários textos, entre aquilo que se pode perceber como idêntico e aquilo que se pode perceber como diferente”, através da repetição, pode ser operada a partir da acumulação. Em *Short Cuts*, imagens, metáforas e temas repetem-se e justapõem-se durante toda a exibição do filme. Altman não abre mão dos excessos, e o comportamento dos personagens, em vários momentos do filme, chega a ser caricatural. Parece haver um excesso de visibilidade em *Short Cuts*. É claro que muitas das repetições, sobretudo visuais, são indispensáveis para a montagem da obra, tornando-se peças-chave para a união dos fragmentos. Em cinema, como já falei anteriormente, esse processo de repetição ou de correlação entre as imagens de uma cena e da outra seguinte recebe o nome de rima visual. Essas repetições podem operar também no campo da temática. Mesmo os temas interpolam-se ao longo do filme.

Uma das imagens mais recorrentes em *Short Cuts* tem a ver com a onipresença da televisão em praticamente todos os espaços do filme. Ela assegura o encadeamento espaço-temporal entre uma intriga e outra, mantendo, sob esse aspecto, uma relação de sentido da narração. Além disso, a imagem televisiva (vale lembrar que, na maioria das cenas, o aparelho está sempre ligado) serve de contraponto entre um acontecimento grave e a banalização do mesmo. A presença da imagem, através do televisor, funciona para antecipar acontecimentos que estão ainda para acontecer. Altman utiliza as formas publicitárias do pequeno *écran* para jogar ironicamente com o destino dos personagens. A televisão, nesse caso, comenta, vaticina, ironiza, participando efetivamente do conjunto.

Essa deferência à televisão e à imagem televisiva em *Short Cuts* refere-se, a meu ver, à noção, tanto de “espetáculo”³⁸, quanto à questão concernente aos novos modos de subjetivação depois dos audiovisuais. Uma das linhas de força dos estudos sobre as sociedades pós-modernas, no que diz respeito à relação entre sociedade e os processos midiáticos, está pautada na ideia de simulacro, discutida especialmente pelo sociólogo francês Jean Baudrillard.

No filme de Altman, a presença da televisão funciona como reprodutora da vida cotidiana dos personagens. As imagens advindas da televisão não apenas acompanham o desenrolar das histórias como também são confundidas com elas. As chamadas publicitárias são estrategicamente postas como metáforas comunicativas para sugerir, antever e prestar comentários a respeito dos acontecimentos. A televisão responde, assim, às novas formas de espetacularização da realidade, como sublinha Guy Debord (1997), e a uma espécie de exibição impudica das emoções dos personagens. O espectador de *Short Cuts* se identifica com a familiaridade do aparelho, presente em todas as casas e em quase todos os espaços públicos. Parece haver, pela presença da televisão, um cotidiano ordenado e previsível, corroborando a sensação de banalidade do filme. Aliás, essa ideia de banalização pelo modelo televisivo, no filme, revela-se como uma transparência do trabalho de Altman como diretor de inúmeras séries para a televisão americana.

Beatriz Sarlo, em *Cenas da vida pós-moderna* (1997), diz que uma das maiores necessidades do jogo televisivo é garantir o reconhecimento do público. É para que o modelo desse reconhecimento seja eficaz,

a televisão joga com a transparência e, nesse jogo, responde a uma demanda por rapidez, eficácia, intervenção personalizada, atenção às manifestações de subjetividade e particularismo que seu público não encontra em outra parte. Os sujeitos televisivos adoram a proximidade (mesmo sendo uma proximidade imaginária) e a televisão lhes repete que ela, a única, está sempre perto (SARLO, 1997, p. 79).

³⁸ Aqui, penso no estudo de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, para o qual “o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade” (DEBORD, 2002, p. 14).

Em uma das cenas que mostram o evento mais significativo do filme – o atropelamento de Casey –, a inserção das imagens televisivas colabora, de certo modo, para suspender o efeito de ficção. O espectador assiste, assim, a um duplo relato entre aquilo que é mostrado e aquilo que é enunciado pelo aparelho de televisão. Logo depois de Casey ter sido atropelado por Doreen, o menino volta às pressas para a casa. Quando sua mãe Ann chega em casa, vindo da confeitaria onde tinha ido encomendar o bolo para o aniversário de oito anos do filho, flagra Casey na sala, já em situação de sonolência. Ann leva o menino para o quarto e o coloca na cama. Casey dorme enquanto Ann telefona ao marido Howard para perguntá-lo sobre o que fazer com o filho. Howard pede a Ann que acorde Casey e leve-o imediatamente ao hospital. Nesse momento, a câmera focaliza em primeiro plano um copo de leite sobre o criado-mudo que Ann tentou oferecer ao filho, sem sucesso, pois o menino já não respondia mais.

Figura 1 – *Zoom* no copo de leite sobre o criado-mudo.³⁹



³⁹ Usarei a edição da Fine Line Features, 1993. Cf: SHORT CUTS: Cenas da Vida. Direção de Robert Altman. USA: Fine Line Features, 1993. 1 dvd de vídeo (187 min.), DVD, son., color.

Figura 2 – *Zoom* sobre a imagem veiculada na televisão. Cena que se segue à imagem anterior.



Na Figura 1 vemos o ponto de vista da câmera, a qual, funcionando como o narrador onisciente e, assim, emprestando sua visão ao espectador, congela a narração. Nesse exato momento, opera-se o corte e o espectador, numa fração de segundo, nem tem tempo para questionar por qual motivo a câmera enquadra o insignificante copo de leite que a mãe tentou dar ao filho. Isso porque, a cena seguinte se abre com o mesmo *zoom*, só que agora em outro copo de leite, em outra casa, em outra família que não mantinha (até aquele momento) nenhuma relação com os Finnigan. Assim, a Figura 2, que traz uma propaganda em que uma mão esbarra (aparentemente por azar) num copo de leite e sobre a qual ouvimos a seguinte frase: “Accidents happen every day. Fortunately most are harmless, but some are very serious”⁴⁰ (ALTMAN; BARHYDT, 1993, p. 46), torna-se responsável por fazer a conexão entre as cenas. A câmera de Altman deixa de narrar nesse instante e quem incorpora o papel de narrador é a imagem que vem da televisão. A cena que vemos, então, passa-se, muito ‘obviamente’, na casa de Doreen e Earl. Ironicamente, nem Doreen, nem Earl atentam-se para o comercial, tampouco para a frase enunciada. E, mais ironicamente ainda, Doreen está, simultaneamente ao discurso televisual, a contar para Earl o acontecido: “DOREEN: Foi por pouco. Tudo poderia ter mudado. Nossa vida poderia ter mudado”. Trata-se aqui de uma das rimas visuais que Altman utiliza para caracterizar o processo da montagem.

⁴⁰ “Acidentes acontecem todo dia. Felizmente, a maioria é inofensivo, mas alguns são muito sérios”

Jacques Aumont, ao tratar da montagem em *A Estética do Filme* (1995), aponta as três acepções de montagem pensada por Eisenstein. Gostaria de apresentar parte da leitura de Aumont (1995, p. 82-83):

- o fragmento é, em primeiro lugar, considerado como elemento da cadeia sintagmática do filme: nessa qualidade, define-se pelas relações, pelas articulações, que apresenta com os outros fragmentos que o cercam;
- em segundo lugar, o fragmento, como imagem fílmica, é concebido como decomponível em um número enorme de elementos materiais, que correspondem aos vários parâmetros da representação fílmica (luminosidade, contraste, 'grão', 'sonoridade gráfica', cor, duração, tamanho do quadro, etc. [...]) As relações entre fragmentos serão, conseqüentemente, descritas como articuladoras de determinados parâmetros constitutivos de um dado fragmento com determinados outros parâmetros constitutivos de um ou vários outros fragmentos [...]
- finalmente, a noção de fragmento encerra um certo tipo de relação com o referente: o fragmento, extraído do real (um real já organizado na frente da câmera e para ela), opera como que um corte no último [...]

Percebe-se que a ideia de montagem para Eisenstein (e vale dizer, para boa parte dos teóricos de cinema) é pensada a partir do comportamento dos fragmentos e o modo como eles se relacionam, interpolam-se, interpenetram-se ou afastam-se, para que seja possível haver um encadeamento ("percebido" ou não pelo espectador) e chegar-se, assim, à produção de sentido da obra. É claro que espectador ou leitor, sobretudo os mais atentos e habilitados, percebem, mesmo sem saber dos processos de montagem, que de alguma maneira as peças se encaixam ou se relacionam. Mesmo para um espectador desavisado, é de se notar as pequenas decomposições feitas por Altman nas cenas analisadas acima. Aliás, esse é um dos poucos momentos em que as cenas são sucessivas e não justapostas e alternadas. Há, ainda, em *Short Cuts* diversas outras rimas visuais e sonoras subjacentes ao processo da montagem, mas quero guardá-las para o próximo capítulo, dedicado a essa discussão.

A interferência da televisão, como uma espécie de autorreferencialidade ou de metalinguagem visual, contribui para a quebra da narração através do olho da câmera. Ela converte-se em instância narrativa,

provocando uma certa dissociação informativa para o espectador entre o que é visto e o que é narrado. Nesse caso, como ressalta Beatriz Sarlo, “a televisão pode senão propor uma cultura de espelho, onde todos possam reconhecer-se” (SARLO, 1997, p. 82).

É sabido que a maioria das obras fílmicas sempre tentou trabalhar no espectador uma impressão de realidade através da ausência de uma instância narrativa corporificada na figura do narrador, forjando, nesse sentido, o próprio ato de narrar. No entanto, sabemos já da impossibilidade de haver uma história sem um narrador. No cinema, essa forma de ilusão, isto é, a narração associada a uma instância não discernível, pode adotar diversos modos e assumir uma forma narrativa na qual se elege outros meios como a voz responsável por contar a história. Muitas vezes, o olho da câmera, por si só um grande ilusionista (capaz de empreender a objetividade necessária para que o espectador não se sinta incomodado com possíveis interferências de um narrador), deixa de ser a entidade narrativa, emprestando aos personagens longos minutos de narração, mesmo que seja sob a forma de um monólogo⁴¹. Outras vezes, os diretores optam por determinados truques imagéticos, transferindo a narração da história para elementos que não são essencialmente narrativos.

Em *Short Cuts*, temos uma abundância de cenas em que o ato de mostrar se transforma no ato de narrar. Nesses casos, as figuras narradoras atuam no campo da perspectiva, do corte e da seleção daquilo que deve ser mostrado. Vimos que a onipresença da televisão prenunciando acontecimentos e proferindo comentários irônicos sobre os eventos rouba da câmera e dos personagens o exercício de narrar. Um exemplo bem interessante desse processo ocorre quase no final do filme quando Altman escolhe a fotografia para marcar o ato da narração. Vejamos como o diretor agencia essa transferência de focalização.

Os amigos Bill e Honey Bush e Jerry e Lois Kaiser saem para um passeio em um parque. Na ida, param em uma espécie de conveniência, onde há uma loja de revelação de fotos. Enquanto os maridos vão ao banheiro, Honey e Lois vão até a loja para buscar as fotos que Bill havia feito da esposa maquiada como se

⁴¹ No filme, poderia citar a entrada de Paul Finnigan, pai de Howard, que, depois de anos sem ver e dar notícias ao filho, aparece no hospital onde Casey está internado. De certo modo, sua aparição no filme reforça a ação e acentua a tensão dramática. Em uma das cenas com Howard, numa espécie de monólogo, Paul Finnigan passa um bom tempo a contar ao filho os motivos que o levaram a separar de sua mãe e o porquê de seu desaparecimento. Nessa cena, Paul Finnigan aparece num enquadramento em câmera fixa, o que reforça a ideia de narração homodiegética.

tivesse sido agredida fisicamente por alguém (brincadeira que o casal faz na casa dos vizinhos). Coincidentemente, um dos pescadores, amigo de Stuart Kane, também chega na loja para pegar as fotografias do *weekend* no qual encontraram no rio o corpo da moça morta. Os dois, Honey e o amigo pescador, ficam lado a lado no pequeno balcão esperando pelas fotos e, num gesto atrapalhado da atendente, os envelopes caem no chão e os dois pegam os envelopes trocados. Como a nossa atitude é, na maioria das vezes, abrir o envelope assim que o pegamos a fim de ver as fotos, os dois se afastam muito pouco, mantendo uma distância pequena entre eles. Ao abrir o envelope, Honey e Lois ficam chocadas com as fotos da moça morta no rio. Não proferem uma palavra sequer. Apenas olham para o homem. No mesmo instante, ele também as olha abismado com as imagens que vê. Vejamos a sequência das cenas do filme:

Figura 3 – Honey e Lois olhando as fotografias da moça morta no rio.



Figura 4 – Honey e Lois olham para o homem



Figura 5 – O amigo de Stuart vê as fotografias que Bill fez da esposa.



Figura 6 – O pescador olha assustado para Honey e Lois.



Nesse momento parece haver um jogo falacioso entre o que é mostrado, o que é falado, o que se conhece e o que não se conhece. Apenas o espectador sabe da verdade e identifica o engano. Há, portanto, com a alternância de focalização uma espécie de polarização nesse jogo de enganos: um engano silencioso entre o mostrado e o falado (nenhum deles se explica, justifica suas fotos, desculpa-se pelo engano da troca dos envelopes), e um engano maior que faz parte da narrativa como um todo (o binômio verdade-mentira).

Esse jogo falacioso perpassa boa parte das intrigas entremeadas, sendo, em algumas delas, responsável pelo cruzamento das histórias. Gene Shepard mente o tempo todo para a esposa ao tentar justificar suas ausências (extra-conjugais). Sherri finge acreditar, o que a faz entrar no jogo. Gene, o marido traidor, é traído pela própria traição, pois sua amante Betty também mantém outro caso amoroso com Wally. O confeitheiro Bitkower é o autor dos telefonemas ameaçadores aos Finnigan porque pensa ter sido enganado. Ann, por sua vez, só tem conhecimento do autor depois da morte de Casey. Marian é pressionada pelo marido a contar a verdade sobre a sua traição e a dar-lhe detalhes sobre a tal noite. Ao saber da verdade, pouco antes dos Kane chegarem para o churrasco em sua casa, Ralph não a suporta e explode em gritos com a esposa. Curiosamente, Marian narra a sua traição com o corpo nu da cintura para baixo, depois de ter derrubado um copo de vinho na saia que usaria no churrasco com os Kane. Lois, que faz sexo por telefone para garantir um dinheiro a mais para a família, finge “ruídos” ao telefone enquanto faz as tarefas do lar e se ocupa das crianças. Zoe, em uma das

cenar, fingindo estar morta na piscina de sua casa, sendo observada pela mãe Tess e por Jerry, que limpa ao lado a piscina dos Finnigan. O maior de todos eles é sem dúvida o de Doreen Piggott, que mata o menino Casey, mas não tem conhecimento do fato. Ao contrário, segue a vida pensando não ter sido nada grave.

Em *Short Cuts*, as combinações caleidoscópicas formam-se, nesse sentido, no interior dos próprios fragmentos. A narrativa desdobra-se o tempo todo, rompe-se em pequenas partículas que irão combinar-se com outras. Tudo está aberto e fechado simultaneamente. Seria, pois, o fragmento dentro do fragmento? Se o narrador onisciente de Tezza pode ser comparado com o olho mecânico da câmera de Altman, também podemos pensar na semelhança com o processo que alterna o foco narrativo e multiplica as vozes da narrativa.

Diferentemente dos contos de Carver, Altman preferiu circunscrever sua rede de intrigas interpessoais na cidade de Los Angeles, mostrando personagens que satirizam o modo de vida californiano. Angela Prysthon e Rodrigo Carrero, no interessantíssimo artigo “Atalhos na pós-metrópole. Acaso, incomunicabilidade e melancolia em três filmes americanos dos anos 90” (2004), afirmam que Los Angeles é “talvez o exemplo mais flagrante dos processos contemporâneos”, justamente por “sua vasta malha urbana, com uma intrincada rede de bairros, uma infinidade de pequenos centros locais e subúrbios de perfis amplamente diversificados” (p. 171).

Viver em Los Angeles, portanto, significa estar à mercê do acaso. Significa ser obrigado a trafegar, literal e metaforicamente, pelos atalhos da pós-metrópole. Esse é o cotidiano do habitante da cidade contemporânea. Preso no labirinto de atalhos, ele desiste de perseguir um destino; prefere esperar que este lhe alcance. E o destino se manifesta através dos acasos, das coincidências (PRYSTHON; CARRERO, 2004, p. 177-178).

Nesse sentido, a impessoalidade dos grandes centros urbanos propicia a heterogeneidade e a diversidade de grupos, tornando-se o espaço emblemático para essas narrativas “*multiplots*”. Os personagens em *Short Cuts* apenas se cruzam, não estabelecem relações, além daquelas já existentes, como a amizade entre os Bush e os Kaiser. Altman, assim, potencializa a incomunicabilidade das relações, temática central da narrativa de Carver. A cena da confeitaria é significativa desse cruzamento aleatório: a presença simultânea de três

personagens que protagonizam três tramas distintas, como Ann Finnigan, Claire Kane e Stormy Weathers, os quais, depois de uma troca de olhares, seguem para suas vidas para não se encontrarem mais. Grossi (2007) sublinha que “Los Angeles é uma alegoria viva da fragmentação”.

Desde o início do filme, todos os núcleos narrativos alternam-se na tela sobre o mesmo fundo no qual aparecem os helicópteros do governo a pulverizar a cidade com o *malathion* – veneno para matar a mosca da fruta, que fez grandes estragos no setor agrícola californiano nos anos 90.

Essa abertura cheia de efeitos visuais e sonoros registra no filme uma série de funções. Primeiro, ela permite uma apresentação de todas as famílias. A câmera faz um *tour* junto com os helicópteros e nos revela, pouco a pouco, o interior das casas. Nesse sentido, desde o princípio, Altman prepara o espectador a seguir o desenrolar de cada uma das histórias de forma isolada ou simultânea. Além disso, a invasão dos helicópteros e a pulverização em massa na cidade, assunto em pauta em todo o filme, estabelece Los Angeles como uma espécie de espaço unificador para o desenvolvimento das intrigas. A partir daí, as cenas que mostram família por família não aparecem mais de forma sucessiva. Apenas no final do filme, Altman recorre a um procedimento semelhante ao inicial com o terremoto, funcionando também como outra caricatura da vida californiana. Poderíamos dizer que a mesma visão apocalíptica do início do filme é repetida no seu encerramento, permitindo ao espectador rever, pela última vez, de forma sequencial cada núcleo narrativo que compôs o filme. Volta-se, então, à ideia do fragmento banalizado. Nenhuma das histórias, a despeito dos eventos que deveriam provocar mudanças significativas no percurso de cada protagonista, evoluiu. Altman mantém, portanto, a unidade semântica do filme ao terminá-lo com os mesmos episódios anódinos e absolutamente domésticos. Poderíamos dizer que, numa visão de conjunto, Altman guardou a mesma saturação dos personagens de Carver com suas vidas medíocres. Todos continuaram “prisioneiros de suas próprias vidas”, como cantava Tess Trainer no início e no final do filme:

If you're looking for a rainbow
You know there's gonna be some rain
One minute
You're filled with happiness
Next minute there's nothing but pain
When you're a prisoner

And I'm a prisoner
I'm a prisoner of life
One day your man is here
The next day he's walked out and gone
But no matter what happens
You simply somehow gotta carry on
When you're a prisoner
And I'm a prisoner
I'm a prisoner of life
Life's good
It's bad
It's somewhere in between
But it's the unexpected
And the uncertainty
That keeps us going
You know what I mean
Yesterday you owned the world
The next day the world owns you
One day everything's a lie
The next day you swear it's all true
That's what happens
When you're a prisoner
And I'm a prisoner
I'm a prisoner of life⁴²

⁴² Música composta por Doc Pomus & Dr. John. Performance de Annie Ross (atriz que interpreta Tess Trainer).

“Se você está procurando um arco-íris /Você sabe que vai haver (ou haverá) alguma chuva/Num minuto/Você está cheio (repleto, pleno) de felicidade/No minuto seguinte não há nada além de dor (exceto dor)/ Quando você é uma prisioneira/E eu sou uma prisioneira/Eu sou uma prisioneira da vida/Um dia seu homem está aqui/No dia seguinte, ele se foi/Mas não importa o que aconteça/Você, de algum modo, simplesmente tem que continuar/Quando você é uma prisioneira/E eu sou uma prisioneira/Eu sou uma prisioneira da vida/A vida é boa/É ruim/Está entre algum lugar/Mas é o inesperado/E a incerteza/Que nos faz continuar/Você sabe o que eu quero dizer/Ontem você possuía o mundo/No dia seguinte, o mundo possui você/Um dia tudo é uma mentira/No dia seguinte você jura que isso tudo é verdade/Isso é o que acontece/Quando você é uma prisioneira/E eu sou uma prisioneira/Eu sou um prisioneira da vida” (Tradução nossa).

3 SIMULTANEIDADE, MONTAGEM E A CRISE DA IMAGEM-AÇÃO

O que vale exclusivamente para o cinema, contudo, passou a ser aplicado ao estudo da literatura, mormente quando se tentou descrever uma técnica emergente nas modalidades contemporâneas de representação, onde o fragmento passou a inesperado primeiro plano nas formas de elaboração literária.

(Modesto Carone Netto In *Metáfora e Montagem*)

Um dos traços mais representativos, e um dos mais apontados para caracterizar, por assim dizer, as narrativas pós-modernas – sejam elas literárias ou fílmicas, é o modo pelo qual elas se desagregam, isto é, desarticulam o tempo e o espaço e, a partir disso, promovem uma quebra da linearidade, antes vista nas narrativas clássicas. Diferentemente da literatura realista do século XIX e do cinema narrativo clássico (DELEUZE, 1985; 2007), os quais pressupunham uma sequencialidade, tanto na ordem da lógica da narração (tempo) quanto da construção do espaço, organizados de acordo com um ponto de vista de um observador, as narrativas mais contemporâneas trabalham com a existência simultânea de muitos elementos capazes de agenciar o espaço e o tempo de forma a empreender estratégias no âmbito da narratividade e suspender, assim, a logicidade com a qual estávamos habituados. Em outros termos, poderíamos afirmar que à tradicional linearidade opuseram-se os processos de simultaneidade e descontinuidade para a compreensão dos espaços-temporais. Não por acaso um filme como *Short Cuts* representa muito bem tais processos (simultaneidade/instantaneidade) mediante o entrelaçamento de muitas histórias e dos inúmeros eventos. Trata-se, portanto, ao mesmo tempo de uma dilatação e de um encurtamento do conceito espaço-temporal. Como se viu no capítulo anterior, as narrativas contemporâneas alcançaram essa condição de simultaneidade em parte por conta da quebra do relato e da estrutura, valendo-se do fragmento como elemento indispensável no trato compositivo da obra. As consequências desse ‘desmontar’ as sequências da narração, no texto literário ou no filme, podem gerar, muitas vezes, uma certa indeterminação semântica e cobrar do leitor e do espectador participações mais ativas.

Essa noção de fragmentação, ou de escritura fragmentária, desde o começo do século XX, tornou-se uma prática recorrente em artistas de várias áreas. Como um dos modelos estéticos mais privilegiados pelas vanguardas artísticas, essa ideia de desordem e de caos, provocada pelo desarranjo dos elementos – prática da colagem/montagem – por exemplo, teve seus reflexos em muitas obras plásticas, literárias e cinematográficas. Basta lembrarmos dos romances de Oswald de Andrade (*Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), dos fragmentos de jornais de Braque e das colagens de Picasso e Max Ernst, dos chamados “poèmes-collés” de Andre Breton e Tristan Tzara, ou mesmo do filme *Un chien andalou* (1928), de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Já foi dito diversas vezes aqui como as técnicas cinematográficas representaram, através de uma linguagem ‘própria’, uma renovada fonte de inspiração para boa parte dos escritores, em especial àqueles das primeiras décadas do século XX. O dinamismo do cinema com todos os seus componentes de produção tem trazido, desde então, novas perspectivas para a leitura dos textos literários. As técnicas relativas à montagem, as possibilidades de alternância no que se refere à focalização, multiplicando os olhares e os narradores dentro do espaço romanesco, o trabalho com o tempo e sua duração foram alguns dos inúmeros recursos traduzidos e incorporados pela literatura.

Jean-Pierre Morel, em um artigo interessantíssimo, cujo título é “Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente” (1978), apresenta diversas considerações a respeito dos processos de organização da narrativa a partir de leituras que fez das obras de John Dos Passos – *U.S.A* e *Manhattan Transfer* – e do romance *L’Espoir*, de Andre Malraux. Segundo ele, a montagem encerra, antes de mais nada, uma ideia de ‘série’ e, portanto, de “agenciamento das unidades narrativas”.

No romance *O Fotógrafo*, considerando os apontamentos de Morel, não se trata apenas de uma articulação (ou agenciamento) das várias cenas que ocorrem durante o período de um dia – tempo cronológico, ou mais adequadamente, tempo da duração da diegese. É preciso avaliar essa espécie de ordenação no nível do discurso, ou, em outra leitura, no interior dos pequenos fragmentos existentes dentro mesmo dos fragmentos maiores (dos capítulos/cenas/fotogramas). A pertinência dessa avaliação justifica-se na medida em que observamos, em todo o romance, no pequeno espaço de um parágrafo, por exemplo, um salto temporal ou

espacial, além das inúmeras trocas no que se refere ao ponto de vista, ao lugar daquele que narra, ou que apenas olha, pensa, toma para si a voz do relato. Nesse sentido, salta-se de um personagem para outro, do narrador em 3ª pessoa para os pensamentos dos personagens, de uma espécie de consciência à outra, gerando no leitor aquela sensação de rapidez ou de descentralização narrativa.

[...] l'espacement d'un paragraphe à l'autre suffit à marquer la succession de plusieurs points de vue différents dans *L'Espoir* [...]. Ailleurs, la succession de séquences brèves, séparées par un blanc ou un trait suffit à produire l'effet de simultanéité chronologique entre des scènes qui se déroulent à des endroits différents [...] (MOREL, 1978, p. 46)⁴³

De acordo com Morel, a montagem, como uma operação combinatória com vistas a organizar os eventos da diegese, pode aparecer no romance como “une forme particulière d'agencement syntagmatique”⁴⁴ (MOREL, 1978, p. 52). Morel discute os processos de montagem a partir da articulação discursiva das diferentes séries de eventos e intrigas que coexistem simultaneamente no espaço romanesco. O crítico afirma, nesse caso, que, ao invés de uma organização narrativa linear em torno de uma intriga, a ação se desdobraria através de múltiplas intrigas, podendo ser (as intrigas) mais ou menos desenvolvidas ou fragmentadas:

[...] la plus caractéristique associe la discontinuité à la multilinéarité : l'action est à la fois multipliée, puisque les unités narratives se présentent comme des segments pris à la lignes d'action très diverses (par les personnages, les lieux et parfois le temps) et divisée, car l'alignement des séquences opère en fait une imbrication des actions différentes et rompt sans cesse la continuité linéaire du récit unique⁴⁵ (MOREL, 1978, p. 52).

⁴³ “O espaçamento de um parágrafo a outro é suficiente para marcar a sucessão de vários pontos de vista diferentes em *L'Espoir* [...]. Aliás, a sucessão de sequências breves, separadas por um espaço em branco ou um traço é suficiente para produzir o efeito de simultaneidade cronológica entre as cenas que se desenrolam em espaços diferentes” (Tradução nossa).

⁴⁴ “uma forma particular de agenciamento sintagmático” (Tradução nossa).

⁴⁵ “a característica mais associada à descontinuidade e à multilinearidade: a ação é, por vezes, multiplicada, pois as unidades narrativas apresentam-se como segmentos presos a linhas de ação muito diversas (por personagens, lugares e, às vezes, pelo tempo) e divididas, porque o alinhamento [ligação] das sequências opera, de fato, uma imbricação das diferentes ações, rompendo a continuidade linear da narrativa única” (Tradução nossa).

Nos capítulos anteriores dessa segunda parte, tratei de analisar o romance de Tezza, *O Fotógrafo*, e o filme de Robert Altman, *Short Cuts*, de modo a estabelecer pontos de contato entre os dois objetos a partir da noção de narrativa fragmentada. Sobre o romance implica a ideia de observar, entre outras coisas, quais elementos podem ser associados à linguagem cinematográfica. Mesmo sem encerrar minha análise, foi possível perceber como a fragmentação ou a combinação de elementos díspares nas duas obras podem ocorrer em uma sequência de planos ou mesmo dentro de um único plano (fragmento). Para marcar o entrelaçamento de cenas aparentemente desconectadas, as duas narrativas se servem de procedimentos de montagem capazes de assegurar a compreensão do todo.

Ainda Morel, ao questionar a importância do papel da montagem ou, em outras palavras, responder para que, afinal, serve a montagem no domínio literário, aponta alguns fatores que me parecem por demais importantes para dar continuidade à leitura do romance de Tezza. Em primeiro lugar, a montagem “*rapproche et entremêle deux ou plusieurs motifs qui reviennent par alternance, sans que l’assignation temporelle d’un rapport temporel soit nécessaire*”⁴⁶ (MOREL, 1978, p. 55). Além disso, Morel afirma que, no espaço do romance, os procedimentos de montagem promovem a repetição, as alterações de causa-consequência, a heterogeneidade das referências espaço-temporais, e todo o processo de descontinuidade narrativa. Essa descontinuidade, segundo o crítico, faz com que os personagens, por exemplo, percam seus atributos de continuidade biográfica e suas características próprias, tornando simples amostras sociais.

Quanto a essa questão sobre os personagens, é possível verificar essa falta de importância ou a perda dos seus “atributos” nos dois objetos analisados aqui. Tanto no romance de Tezza quanto no filme de Altman nenhum personagem assume uma feição de protagonista ou figura como alguém importante a fazer diferença nas tramas. Todos sofrem uma espécie de despersonalização. Isso não quer dizer que eles se apagam completamente. No entanto, perdem a importância capital dos heróis, considerados anacrônicos atualmente, e são moldados ou figurados como tipos sociais apenas. São praticamente esvaziados de

⁴⁶ “aproxima e entrelaça dois ou muitos eventos que aparecem de forma alternada, sem que a obrigação temporal de uma relação temporal seja necessária” (Tradução nossa).

sentido diante da rapidez com que os eventos aparecem e se entrecruzam na história.

De todos os procedimentos advindos do cinema e emprestados pela literatura, não há dúvida de que a técnica da montagem foi a mais agraciada pelos escritores, justamente por permitir não apenas novos rearranjos do texto, mas por propiciar outras maneiras de representar as coisas.

As teorias e os conceitos desenvolvidos em torno da montagem há muito têm feito parte de inúmeros estudos, desde a filosofia ao campo das artes e da estética, com atenção especial no âmbito da cinematografia. Na primeira parte da tese, procurei trazer algumas discussões relativas à questão de uma presença cinematográfica na arte literária antes do surgimento deste. O próprio Eisenstein, no célebre artigo a respeito de Dickens e Griffith, discutiu longamente particularidades da técnica da montagem, associadas ao cineasta David W. Griffith, encontradas ou percebidas por ele nos romances do escritor inglês. A importância da montagem para o cinema é indiscutível. De simples operação técnica, ela passou a ser, com o aprimoramento da arte cinematográfica, “o elemento mais específico da linguagem fílmica” (MARTIN, 2005, p. 167). Assim, ela se tornaria um “meio de expressão”, como diria Jean Mitry (apud MARTIN, 2005, p. 173).

Com a montagem alternada ou paralela⁴⁷, por exemplo, foi possível criar aquela ilusão de ubiquidade temporal ou espacial que permite, como afirma Edgar Morin, em *O cinema ou o homem imaginário* (1970), transportar o espectador não importa para qual tempo ou lugar. A ideia de vencer as unidades temporais e espaciais e poder criar novas perspectivas de representação através de uma *durée* temporal que não implicasse mais a condição cronológica, entrelaçando, assim, séries de eventos distintos, retirando a unicidade de focalização, tem significado para a literatura uma espécie de consciência de que é possível subverter o lugar das coisas. Considerando os apontamentos de Marcel Martin concernentes ao expediente da montagem, é possível concluir que as relações de simultaneidade no romance de Tezza mantêm sempre pontos de ligação com outros ou entre eles. E são justamente esses elos que caracterizam os procedimentos da montagem na obra.

⁴⁷ De acordo com Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica* (2005, p. 173 – grifos do autor), a montagem alternada e a montagem paralela são os dois tipos da montagem expressiva: “*montagem alternada* (baseada na simultaneidade temporal de duas ações) e *montagem paralela* (baseada numa aproximação simbólica)”.

[...] a montagem repousa no facto de que cada plano deve *preparar, suscitar, condicionar* o plano seguinte, contendo um elemento que pede uma resposta (interrogação do olhar, por exemplo) ou a execução de um acto (esboço de um gesto ou de um movimento, por exemplo) e que o plano seguinte satisfará. A montagem (quer dizer, no fim das contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exactamente a uma lei de tipo dialéctico: cada plano deve comportar um elemento (*apelo* ou *ausência*) que encontra a sua resposta no plano seguinte (MARTIN, 2005, p. 176-177 – grifos do autor).

Um dos pontos de contato mais evidentes em *O Fotógrafo*, e vale dizer que este também será para o filme de Altman, é a relação que os personagens mantêm com o espaço citadino e as imagens que têm da cidade de Curitiba. Isso marca, no romance, duas coisas: em primeiro lugar, esse é o espaço de trânsito e, por isso mesmo, é ali onde acontecem os encontros, sejam eles ao acaso ou marcados, entre os personagens; em segundo lugar, as imagens visuais da cidade surgem, em boa parte do romance, para marcar a condição temporal. De certa maneira, a visualização das cenas de Curitiba ajusta, no espaço diegético, exatamente aquela falta de temporalização sentida pelo leitor em função da rapidez e da simultaneidade com que as cenas e os eventos aparecem no enredo.

No terceiro capítulo do romance, “O fotógrafo encontra Íris”, aparecem as primeiras imagens da cidade mediadas pela janela do apartamento da modelo. É curioso observar que (e esse é um dado importantíssimo para o romance) essas imagens citadinas têm muito a ver com a própria importância do olhar, daquela consciência de visualidade sobre a qual falei no terceiro capítulo (da primeira parte da tese) ao discutir a prosa de ficção brasileira contemporânea. Vejamos como elas aparecem neste capítulo:

O fotógrafo afastou-se em direção à janela da sala, percebendo agora que era um dia realmente magnífico. O azul do céu de Curitiba e o sol, uma lâmina de luz, lacinante e fria, sobre todas as coisas. Daqui vem a luz, ele murmurou sem pensar, olhando em torno e antevendo uma série de fotografias em chiaroscuro (TEZZA, 2011, p. 34).

Sorriu [ela, Íris] em direção à porta, para que ele visse que ela era louca e falava sozinha, mas o fotógrafo estava lá adiante, de costas, olhando para a cidade (TEZZA, 2011, p. 35).
– Você tem uma vista bonita (TEZZA, 2011, p. 36).

Essas percepções da cidade, alcançadas pelos olhares dos personagens, exprimem, à primeira vista (com o perdão do trocadilho), as marcações temporais no romance. Elas aproximam, desse modo, o leitor para o decorrer das ações, para o caminhar de cada personagem. Além disso, observar a cidade coloca os personagens numa espécie de vácuo, retirando-lhes, por alguns instantes, o peso de suas ambivalências, daquela sensação de inabilidade diante das situações, da falta de êxito em tomar decisões que possam mudar suas vidas.

O filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), afirma que o olhar é sempre um exercício dialético na medida em que “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). Isso significa que o nosso olhar nunca é gratuito, tampouco o objeto olhado. Na abertura do capítulo “A inelutável cisão do ver”, o autor diz: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Creio, pois, que essas noções discutidas pelo filósofo são pertinentes para pensarmos na insistência do olhar e nas projeções de visualidade dentro da obra de Tezza. Com um título tão sugestivo, era de se esperar uma análise que se ocupasse desses mecanismos imagéticos, explorando os campos de visualidade que o romance proporciona ao leitor. Como dito acima, as visões de Curitiba, no caso quando olhadas através de objetos – janelas das casas, apontam também para um tipo de recorte e seleção que cada personagem pratica.

Abriu uma cachaça de Minas e encheu outro martelinho. Cheirou-o: uma delícia. A pele de Lídia, ele lembrou, ainda sem dar o primeiro gole, e o coração acelerou-se, de novo. Confessar. O que – agora sentado, vendo Curitiba escurecer inteira, minuto a minuto – o lembrou da ligação entre o militante marxista e a fé jesuítica. Confessar é preciso. [...] Ouviu a porta bater, com um pequeno susto. Mara chegava – olhou para ele, sorriu e disparou para dentro: – Estou apertada! Já volto!
Demorou a voltar – agora os vidros da janela refletiam mais a própria sala que as luzes da cidade (TEZZA, 2011, p. 184).

O trecho acima refere-se ao capítulo dezessete, intitulado “Duarte chega em casa”. Nessa passagem, é curioso observar como o olhar que se dirige à cidade, vista de dentro de seu apartamento, é indicativo da condição interior do

personagem. É exatamente o recorte da imagem que possibilita ao leitor compreender o estado de ânimo de Duarte. Antes de a esposa entrar em casa, o professor, ainda tomado pela lembrança da tarde em que passara com Lídia no cinema, apresentava um olhar contemplativo da cidade, como se isso pudesse retirá-lo daquele espaço de opressão, representado, por força da circunstância (a relação com Lídia), pelo apartamento familiar. Com a entrada de Mara, esvazia-se a visão da cidade, do olhar ao longe. Recorta-se a imagem e os vidros da janela deixam de ser transparentes, sendo, agora, como uma espécie de espelho. Refletir a própria sala funciona como um movimento entrópico em que é preciso olhar para si. Volta-se, portanto, ao espaço de culpa, à realidade da culpa. Assim, faz-se o processo de seleção. Vê-se apenas o que se quer ver. Em um dos últimos capítulos do livro, “Duarte acorda de madrugada”, o professor acorda sobressaltado pela lembrança de Lídia e mais uma vez encontra a calma na contemplação da cidade. Nessa passagem, há uma referência implícita ao *voyeur* protagonista do filme *Janela Indiscreta*, de Hitchcock – filme, aliás, sobre o qual falei anteriormente.

Pensou em ler um livro, na sala, para não acordar a mulher, e os passos o foram levando para a janela. Ouviu o ruído abafado do elevador que despertava: alguém chegando ou alguém saindo, ele pensou, vendo a cidade escura e aqui e ali uma janela ou outra se acendendo ou se pagando. Sempre desejou ter um binóculo potente – e uma perna quebrada como desculpa, e ele sorriu – para controlar a cidade inteira no painel desta janela [...]. Sentou-se e ficou imóvel contemplando a escuridão tranquila de Curitiba (TEZZA, 2011, p. 236).

No romance de Tezza, os alinhavos e os pontos de sutura residem para além do olhar fotográfico. *O Fotógrafo* é, certamente, um romance que trata da questão do olhar, dos modos de visão associados sempre a um estado de consciência. Existe uma espécie de onipresença de um olhar, todos são olhados e todos olham os outros. Vamos pensar que o fotógrafo deveria ser aquele que mais observa, ou o que teria a maior capacidade de observação e domínio sobre os mecanismos do ver. No entanto, ele é justamente o personagem que nunca consegue fixar seu olhar sem estar mediado pela objetiva. Atrás das lentes, sempre trocadas por ele dependendo da circunstância a ser fotografada e captada, ele se torna um exímio *voyeur*. A objetiva lhe dá esse poder e tira-lhe ao mesmo tempo, passando-o da condição de “olheiro” a observado.

E não estava fazendo o que devia: olhar antes para ela, gravar bem na alma aquela imagem que ele passaria meses perseguindo em troca de pagamento. Ela seria talvez sua fonte alternativa de renda. Mas acontecia justo o contrário, ele sentiu: ela que olhava para ele, atenta, não exatamente assustada, porque cada gesto dele era escarradamente o gesto de um fotógrafo profissional, e não há fotógrafos assassinos, assaltantes, estupradores, [...] porque entre eles e o mundo está a máquina, o amortecedor do olhar (TEZZA, 2011, p. 29).

Esse trecho refere-se ao momento em que o fotógrafo vai ao apartamento de Íris, logo no início do romance, fingindo ter sido mandado por uma agência a fim de fotografá-la para uma campanha. Na verdade, ele precisava conferir com os seus próprios olhos aquilo que a fotografia que tinha da modelo não era capaz de lhe dizer. As figurações do olhar no romance são, por certo, um meio de organização que permite ajustar os personagens dentro de movimentos semelhantes. E tais ajustes passam, sem dúvida, pela técnica da montagem como um processo de seleção. O próprio Tezza, em entrevista ao jornal *Gazeta do Povo*, no mesmo ano da publicação do livro (em dezembro de 2004), revelou sua opção pela narrativa fragmentada:

As correntes modernas têm um certo fetiche pela narrativa com fragmentos, como se ela fosse mais real. Mas toda narrativa é um modo de observar e todo olhar é organizador. Eu simulei uma fragmentação, mas a narrativa nunca perde o fio organizador.

Uma questão interessante para pensarmos o modo como a montagem é operada no romance de Tezza vem das discussões do filósofo italiano Giorgio Agamben, que, ao discutir o cinema de Guy Debord, em *Image et mémoire* (1998), aponta dois elementos indissolúveis e, portanto, constitutivos da montagem cinematográfica, os quais, a meu ver, são verificáveis em *O Fotógrafo*. De acordo com Agamben, os recursos que compõem a montagem no cinema são o que ele chama de parada/corte (*l'arrêt*) e de repetição (*la répétition*):

O caráter mais próprio do cinema é a montagem. Mas o que é a montagem, ou antes, quais as condições de possibilidade da montagem? Em filosofia, depois de Kant, chama-se às condições de possibilidade de alguma coisa os transcendentais. Quais são então os transcendentais da montagem? Existem duas condições transcendentais da montagem, a repetição e a parada (AGAMBEN, 1998)⁴⁸

Para melhor compreendermos essas definições de Agamben e chegarmos ao romance de Tezza a fim de avaliar em que medida tais procedimentos podem ser verificados como compositivos de um processo maior – a montagem cinematográfica, é necessário trazer as palavras do filósofo tanto no que se refere ao primeiro elemento, a parada (ou o corte), quanto ao segundo, a repetição.

O que é uma repetição? Há na Modernidade quatro grandes pensadores da repetição: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze. Os quatro mostraram-nos que a repetição não é o retorno do idêntico, do mesmo enquanto tal que retorna. A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. [...] O segundo elemento, a segunda condição transcendental do cinema é a paragem. É o poder de interromper, a ‘interrupção revolucionária’ de que falava Benjamin. É muito importante no cinema, mas, mais uma vez, não apenas no cinema. É o que faz a diferença entre o cinema e a narração, a prosa narrativa, com a qual se tem tendência a comparar o cinema (AGAMBEN, 1998 – grifo do autor).

É importante esclarecer que Agamben, nesse capítulo no qual discute o cinema de Guy Debord (especificamente seu filme *In girum imus nocte et consumimur igni*, de 1978), retoma as discussões de Walter Benjamin, do seu livro *Passagens*, especialmente no que se refere à questão do “princípio da montagem” como elemento fundamental para compreender as imagens da História. A ideia de Agamben, ao pensar na montagem através desses dois elementos – parada e repetição –, tem a ver com uma possibilidade de melhor observação da imagem. O corte (parada) de planos, por exemplo, não funciona, no caso do cinema, apenas para indicar uma interrupção de ordem cronológica e saltar, assim, de um tempo ao outro. O corte possibilita, acima de qualquer coisa, uma interrupção do fluxo

⁴⁸ Tradução disponível no site: <<http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>.

narrativo e por isso mesmo representa uma potência em si, alterando a nossa concepção de representação. A retomada de cenas ou de qualquer outro elemento no filme, por seu turno, tratada como o indicativo da repetição, aponta para uma espécie de ressignificação da anterior. Mais do que um mecanismo de ligação (que pode ser de ordem expressiva ou narrativa), a repetição, como dado constitutivo da montagem, é capaz de presentificar uma imagem deixada para trás. Interessante observar como a repetição pode representar, assim como o corte, um movimento de desativação do fluxo narrativo ou da linearidade narrativa. Ao que parece, há um tipo de prolongamento entre a imagem (que posso ver como um fragmento) e o seu sentido quando ocorrem o corte e a repetição.

Em *O Fotógrafo* muitas cenas se repetem sem jamais se apresentarem do mesmo modo ao leitor. Mostrei no capítulo anterior uma dessas repetições na cena em que Lídia e o professor Duarte iam ao cinema. Naquele momento, minha leitura cercava-se do tratamento dado à questão do ponto de vista. As próprias imagens de Curitiba, como dito há pouco, também marcam as retomadas no romance. E, ao mesmo tempo, funcionam como cortes, paradas ou interrupções daquilo que está sendo narrado. Vou mais longe ao pensar que essa noção de fragmentação e, portanto, de uma reivindicação da montagem, é quase parte da consciência do próprio autor, 'representada' pela figura pouco solene do narrador.

A representação da consciência, ele [Duarte] se atropelou, mais ansioso, ao mesmo tempo em que procurava uma luz que se acendesse em alguma janela da cidade escura, mas as luzes agora só se apagavam, o jogo da madrugada, como ele disse numa aula que ninguém entendeu, e era tão nítido: a representação da consciência é o maior mistério da linguagem literária, ele disse algo assim, porque a representação, como tal, deve ser reconhecível, e nós pensamos em cacos; a representação mimética, ele escreveu no quadro, ao pé da letra é ilegível, e afinal a própria ideia da pura mimese é uma fraude; e para saber o que pensamos é preciso reorganizar o evento, segundo um novo e indispensável olhar subjetivo; nós temos de escolher, necessariamente, sem álibi, esse olhar (TEZZA, 2011, p. 240).

Parece haver, então, uma consciência desse estado de desagregação de uma estrutura linear do pensamento que, no fim das contas, é dirigido à composição do romance, tanto em nível semântico, quanto sintagmático. Se a montagem, como um argumento do cinema, promove uma articulação e uma

analogia entre elementos que podem ser díspares (nos quais não é possível perceber, muitas vezes, uma proximidade) e também semelhantes com o intuito de empreender uma espécie de ‘diagramação’ na narrativa, o mecanismo da repetição, como bem observou Agamben, é extremamente válido e funcional. Uma das repetições em *O Fotógrafo*, que poderia arriscar dizer ser quase o argumento semântico do enredo, instaura-se através da frase que abre o romance: “A solidão é a forma discreta do ressentimento”. Ela aparece, portanto, em vários momentos distintos e proferida por todos os personagens. Essa repetição gera, sem dúvida, um ritmo para o romance. Isso porque tal frase, que também aparece construída de modos diferentes, aproxima os personagens dentro daquele estado de ânimo do qual já falei algumas vezes. Todos se assemelham nesse ponto, pois todos desejam a solidão – como forma de libertação – e, ao mesmo tempo, todos reconhecem a partir dela as suas incompatibilidades com o poder de decidir sobre suas vidas.

Pensemos na montagem relacionada às condições de simultaneidade e simultaneísmo, que é, afinal, a base da minha discussão nesse capítulo. Pois bem, segundo Deleuze, em *A imagem-movimento* (1985, p. 67), “a única generalidade da montagem é que ela coloca a imagem cinematográfica em relação ao todo, isto é, com o tempo concebido como o Aberto”. Deleuze usa essa afirmação quase no fechamento do capítulo sobre a montagem para concluir, depois de ter apontado e discutido as especificidades de cada um dos quatro tipos de montagem – dependendo da ‘escola’ e dos autores, que a montagem é capaz de operar uma espécie de transcendência de um espaço-temporal, independentemente da maneira como se realiza tal processo. Em outras palavras, a montagem é um mecanismo articulatório gerador não apenas do sentido e da compreensão da obra, mas também um tipo de dispositivo mais do que favorável para agenciar as categorias temporais e espaciais em todo o processo narrativo. Como afirma Deleuze, a montagem não se configura apenas como um agenciamento de final, de conclusão do filme, ela se encontra dentro dos próprios planos, das próprias cenas.

Em *A narrativa cinematográfica* (2009)⁴⁹, os autores, André Gaudreault e François Jost, ao tratarem de “alguns problemas de ordem específica na narrativa cinematográfica”, discutem algumas questões relativas à simultaneidade (e, a reboque, ao tratamento da temporalização) na narrativa fílmica comparadas ao

⁴⁹ Esse livro, cujo título original é *Le récit cinématographique*, foi escrito, de acordo com os tradutores, entre 1989-90, mas traduzido e publicado no Brasil em 2009, pela Editora da UNB.

romance que, no meu entendimento, merecem alguns esclarecimentos. Trata-se de uma longa citação, mas disponho o trecho todo aqui para, a partir dele, refletir, em consonância com as ideias de Deleuze a respeito da montagem, alguns pontos referentes ao romance de Tezza.

Ao contrário do romance, o cinema articula, como já dissemos várias vezes, muitas 'linguagens de manifestação'. Tal multiplicidade (assim como, pensando somente na imagem, cores, gestos, expressões, vestimentas, objetos, etc., *ad infinitum*), que é além disso multiplicada pela pluralidade de materiais de expressão (além das imagens em movimento, as menções escritas, os barulhos, as falas e a música), põe o espectador na presença de uma quantidade importante de signos (e, portanto, de eventos) simultâneos, de maneira que a *simultaneidade* das ações diegéticas está intimamente ligada à *sucessividade*. Além disso, a natureza eminentemente espacial do significante fílmico e a possibilidade de recorrer à ubiquidade da câmera [...] favorecem a escolha pontual, no plano formal, de procedimentos narrativos como a montagem rápida [...] e, no plano temático, de assuntos que impliquem numerosos deslocamentos, seja dos personagens da ação (sabe-se o favorecimento que teve, e que tem sempre, o 'filme de perseguição' em todas as suas formas), seja da instância narrativa (como o 'salvamento da última hora', por exemplo, que, como vimos, obriga a informar o espectador, alternativamente e em uma frequência bem alta, sobre o estado dos 'grupos' de cada um dos actantes envolvidos). Diacronia (sucessão) e sincronia (simultaneidade) estão, portanto, intimamente ligadas ao cinema e é principalmente na expressão da simultaneidade das ações, figura particularmente utilizadas pelos cineastas ao longo de toda a história do cinema, que a coisa é sensível (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 145-146 – grifos dos autores).

Ora, parece-me que todas essas qualidades referidas à narrativa fílmica são absolutamente verificáveis nas narrativas literárias contemporâneas e não o contrário. É óbvio que a simultaneidade no cinema, como ressaltado pelos autores, conta com uma série de outros elementos que não adentram o texto literário. Mas penso em uma analogia e não em uma transferência. Isto é, o leitor, assim como o espectador, de um romance contemporâneo, pode igualmente se ver diante de uma multiplicidade de signos e da presença de uma condição de simultaneidade, por exemplo, através de uma também "ubiquidade" gerada pelo narrador, ou, se quiser me referir diretamente ao romance de Tezza, 'gerenciada' pelas alternâncias quase sufocantes de focalização. Seria, então, arriscado discordar dos autores ao afirmar que à "dimensão diacrônica" do romance (p. 145) é mais palatável pensar em uma dimensão "sincrônica" do romance? E ainda, não

seria o caso de pensarmos nessa prevalência de descontinuidade linear (gerada, em grande parte, pela simultaneidade) nas relações espaço-temporais quase como uma espécie de paradigma das narrativas contemporâneas?

Em *O Fotógrafo*, não se trata apenas de uma articulação no âmbito das cenas justapostas. Podemos falar de alguns ‘truques’ que corroboram a ideia de simultaneidade e, ao mesmo tempo, são como utilitários para a efetivação da montagem. Como já foi dito, no romance de Tezza, e também no filme *Short Cuts*, o espaço citadino dinamiza os encontros entre os personagens. Muitos deles apenas se esbarram sem estabelecerem nenhum tipo de contato, como é o caso de Lídia e Íris que se cruzam duas vezes, trocam olhares, mas não chegam a firmar contato. Essa seria, sem dúvida, uma das grandes ironias do enredo. Além de se configurar como o *locus* desse entrecruzamento, será no espaço da cidade que determinados eventos terão a chance de se repetir, marcando mais uma vez as costuras da trama. Dois acontecimentos que expressam esse ponto de contato entre uma imagem (ou uma cena isolada) com o todo são o folheto da cartomante Madame Susana, que passa pela mão de todos os personagens em locais e horários diferentes dentro da história, e a abordagem que os personagens sofrem de uma velhinha que pretende chegar ao Hospital das Clínicas.

Camelôs ofereciam óculos, cedês piratas, pilhas, brinquedos, relógios, ao lado de candidatos a camelôs (ele pensou) oferecendo volantes de propaganda de empréstimos bancários (DINHEIRO NA HORA!) e sortistas; ele espera o sinal verde da esquina agitada lendo o anúncio de Madame Susana – Quereis saber o futuro, tirar mau-olhado, retomar o amor que se foi, resolver impotência, falta de dinheiro, remover o espinho da inveja? Procureis Madame Susana – e o fotógrafo afinal sorriu, dobrando o papel e colocando-o no bolso (TEZZA, 2011, p. 117-118 – grifo do autor).

Lídia está leve, ela sabe; o olhar não se fixa em nada, mas isso é bom – e ainda há cabeça para pensar que ela não quer devolver os livros que ainda tem consigo, ou como uma cabala, ou – e alguém estende a ambos, como se adivinhasse, um folheto de Madame Susana, para males de amor, impotência, olho gordo, falta de dinheiro (TEZZA, 2011, p. 133-134).

Elas, as filhas, estão decididamente bem, Mara pensou. O que ela precisa fazer – e o menino praticamente enterrou o folheto na sua mão, que ela pegou sem ler nem jogar fora – era conversar um pouco mais com o Duarte. Era como se a coisa estivesse saindo um pouco de controle. Talvez. Na outra esquina, olhou afinal para o papel com o anúncio de uma sortista. Sorriu: talvez eu esteja mesmo precisando (TEZZA, 2011, p. 143).

E retomou [Íris] os destroços do navio até, enfim, descobrir do que se tratava: Madame Susana, cartomante. Quereis reatar um casamento desfeito? Quereis – e ela esmagou o papel até transformá-lo numa bolinha, só então se dando conta da sua estupidez do gesto (TEZZA, 2011, p. 209).

Se estivéssemos diante de um roteiro cinematográfico, ou, se fosse o caso de as citações acima serem ‘partes’ de um filme, poderia afirmar que a repetição da imagem construída por meio do folheto da cartomante se tratava dos famosos *raccords*⁵⁰ do cinema ou das chamadas rimas visuais. Tanto os *raccords* quanto as rimas visuais (as quais, no cinema, podem ser também de ordem musical, por exemplo) são responsáveis por engendrar uma coerência no enredo. No caso do folheto de Madame Susana, podemos pensar em duas possibilidades de sutura para a trama. Primeiramente, o fato de todos os personagens receberem-no indica uma unidade de espaço, ou seja, todos os pequenos enredos se desenvolvem na cidade de Curitiba. Além disso, os dizeres do folheto prometendo apenas benesses ajudam a compor aquela ironia no romance, bem característica desse tipo de narrativa sobre a qual se dispõe uma multiplicidade de pequenos enredos e de personagens que podem ou não se cruzarem. Em se tratando de *O Fotógrafo*, a relação que se estabelece através da repetição desse folheto é praticamente metafórica na medida em que tais promessas são válidas para a vida de todos os personagens. Todos eles, ironicamente ou não, sofrem a solidão amorosa, o desgaste de relações já fracassadas, e nenhum deles sabe como se libertar desse aprisionamento. O folheto, nesse caso, embora descartado e ironizado pelos personagens, é como um dispositivo a acionar no leitor – e nos próprios personagens – a condição asfixiante da qual padecem. É possível afirmar, caso queiramos classificar o tipo de montagem empregada no romance, que se encontra na obra de Tezza o princípio da montagem alternada. E vale ressaltar que esse tipo de montagem também cabe muito bem ao filme *Short Cuts*, conforme será discutido logo mais.

⁵⁰ Vejamos uma definição de *raccord*, de acordo com Jacques Aumont e Michel Marie, em *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2006, p. 251 – grifos dos autores): “Como sugerem as conotações do termo (que evoca a mecânica ou o trabalho com encaamentos), é no cinema mais industrial, o de Hollywood na época clássica, que é aperfeiçoada a prática do *raccord*, ou seja, de um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual. [...] Existem desse ponto de vista alguns grandes tipos de *raccord*, que só têm em comum a preocupação com a preservação de uma certa continuidade (mas nem sempre a mesma): espacial (caso do *raccord* no eixo); plástico (*raccord* sobre um movimento); diagético (*raccord* sobre um gesto), por exemplo”.

Nos dois objetos, romance e filme, é o caso de observarmos, para além de duas ações, duas imagens ou duas intrigas diferentes que se alternam, os modos variados com os quais aquela multiplicidade de enredos, de sub-enredos, são ajustados e entrelaçados. Muitas vezes, no romance, os cortes de cena são produtores de uma espécie de suspensão da ação para o leitor (produzindo um efeito de suspense). Corta-se exatamente no momento em que alguma coisa importante poderia acontecer e salta-se para uma cena sem conexão com a anterior. E somente com o decorrer da leitura, o leitor consegue, quase como se visualizasse o todo, dar ‘continuidade’ àquela ação anteriormente interrompida.

Duas ações significativas no romance, por exemplo, e que poderiam suscitar no leitor esse efeito de suspense para saber o que, afinal, vai acontecer (no sentido de descobrir o desfecho da história), referem-se às possíveis traições de Lídia e de Duarte, do fotógrafo e de Íris. O primeiro encontro entre o fotógrafo e Íris ocorre no início do romance, no terceiro capítulo. Ao longo dos poucos mais de vinte capítulos que se seguem até o último, “O fotógrafo reencontra Íris”, o leitor depara-se com o embate do fotógrafo por não saber se deve ou não levar adiante o trabalho para o qual foi contratado. Revelar ou não as fotos que fez da modelo? Por que a vontade de revelá-las? O que Íris representava afinal? A relação entre o fotógrafo e Íris, curiosamente, parece ser a única, dentre as outras histórias, a ter um desfecho, embora não haja nenhuma mudança, isto é, o fotógrafo despede-se da modelo, volta para a casa e tudo permanece do mesmo jeito. Contudo, o capítulo que encerra o romance, sobre o qual figuram os mesmos personagens dos três primeiros – o fotógrafo e Íris, expressa uma espécie de fechamento de ciclo, como uma resposta final à cena da abertura. Os demais conflitos ficam todos suspensos no romance, não existe nada para ser definido, apesar de todos desejarem mudanças e saberem da urgência da mudança. As cenas, entre o começo do livro até o final, que ora se sucedem, ora se alternam, deixam entrever uma certa previsibilidade quanto aos acontecimentos. A despeito da pluralidade das intrigas, bem menor que a do filme de Altman, e da possibilidade de reviravoltas, há uma acomodação das ações. Elas só valem enquanto movimento de cenas e retratos do cotidiano. Em *Short Cuts*, por exemplo, até pelo número maior de enredos e de variedade de cenas, parece haver um efeito maior de imprevisibilidade que coloca o espectador em alerta. No último capítulo, portanto, o fotógrafo revela a Íris quem o contratou, entrega-lhe as fotos

que fez dela, e, finalmente, os olhares dos dois se encontram e se fixam. Tezza constrói uma cena belíssima no final do romance e extremamente sedutora.

O fotógrafo depositou cuidadosamente a máquina e envelope na pequena mesa da sala, na verdade um balcão separando dois espaços, e avançou até a janela, sentindo o corpo inteiro relaxar: por esse momento, ele calculou, o dia valeu a pena, mas não – ainda estou calculando, ele disse em voz baixa. O que eu queria dizer é – e ele quase disse em voz alta – é que Íris amplia o futuro, e isso tranquiliza, e ele suspirou, agora sim enxergando o que via diante dele, a escuridão de Curitiba com uma ou outra janela que se acendia e se apagava numa sequência aleatória mas programada, ele imaginou, estranhamente comovido. Ela não deve ter cerveja, ela não bebe cerveja, com certeza. Mas não era isso que ele tinha de pensar: era o essencial, o de sempre – por onde começo?

Nua, Íris em segundos puxou a gaveta, pegou a primeira calcinha e vestiu-a e sem pensar abriu a outra porta e puxou do cabide a calça preta, que vestiu em seguida – com a roupa veio um toque de perfume, e ela como que suspendeu a memória para decidir-se entre a camiseta branca e a negra – a negra, calculou ela, mergulhando nela, para o alto, e saindo do outro lado com um espichar de pescoço que livrou os cabelos. No espelho, gostou do que viu – calçou rapidamente a sandália e voltou para a sala, ainda sem pensar, sem querer pensar nesta visita absurda às duas? três? da manhã. Absurda mas tranquila – assim que ela reapareceu, ele virou da vidraça (onde Íris se refletia súbita e trêmula) e ergueu os braços, como quem vai se desculpar, sinceramente desarmado (TEZZA, 2011, p. 260-261).

Os dois trechos acima relatam o momento de entrada do fotógrafo no apartamento de Íris, já de madrugada. Podemos ver nitidamente duas cenas ocorrendo dentro do mesmo plano diegético. Enquanto ele, o fotógrafo, está na sala, o narrador descreve, como se houvesse ou uma troca de cena ou uma bipartição de tela (*écran*), os movimentos da modelo acontecendo simultaneamente aos do fotógrafo. Sem nenhum indicativo de alternância entre uma cena e outra, fica a cargo do leitor visualizar as duas imagens que se constroem. Vale ressaltar que nesse último capítulo, como meio de salvaguardar alguns elementos responsáveis pelo entrelaçamento dos enredos, reaparece o folheto de Madame Susana, dessa vez funcionando como intertexto discursivo, e acentua-se o caráter de visualidade, perseguido na obra pelos apontamentos do olhar.

– Você quer um café? Ou um chá? – Diante do seu pânico, aquela alma sem direção na graça do gesto incompleto, ela acrescentou: – Ou vinho, quem sabe?! – e sorriu, sentindo-se definitivamente dona absoluta do poder daquele pequeno espaço. E havia, ela sentiu desde o primeiro instante, alguma coisa boa entre eles, como a paz de velhos conhecidos. Madame Susana – era esse o nome da sortista? – teria dito, lendo a mão de Íris (ela imaginou): Alguém vai salvar você do seu carma. Do velho Joaquim eu mesma me salvei, dona sortista [...] (TEZZA, 2011, p. 261-262).

Essa reincidência, que pode ser vista como acúmulo ou repetição dentro da obra, de determinados elementos cria um dinamismo de agenciamento da narrativa como um todo. Cria-se um efeito de coesão através da justaposição de imagens recorrentes. Outra aposta de Tezza para assegurar essa rede de relações localiza-se na produção de metáforas que são construídas e devem ser ‘lidas’ ou ‘decifradas’ pelo leitor, assim como o espectador devendo organizar as imagens na sua cabeça diante de um filme como *Short Cuts*. Íris é, por si só, um nome praticamente clichê para um romance que tem por título *O Fotógrafo*. Pois bem, o personagem principal (vou chamar aqui de principal, embora reconheça, como já falei antes, que ele não assume essa categoria, pois ela simplesmente é inexistente no romance) é um fotógrafo e, portanto, passa a vida a olhar e observar. Reconhece as coisas do mundo através das lentes de uma câmera. Uma vez contratado para um trabalho estranhíssimo, vê-se completamente obcecado pelo objeto a ser fotografado. No entanto, é ela, Íris, que detém o poder do olhar. É o olhar de Íris que mantém o fotógrafo sempre acuado. O romance todo, como não poderia deixar de ser, remete aos modos de ver, às muitas facetas do nosso poder de visualizar, de perceber as coisas através do olhar. O próprio narrador ultrapassa seu coeficiente de onisciência e torna-se praticamente um *voyeur*, assim como o leitor que, por meio da focalização em primeiríssimo plano, adentra sem qualquer pudor todos os enredos. Além disso, Íris é a personagem mais vigiada. O fotógrafo a vigia, num primeiro momento, o menino traficante a vigia, o pai a vigia (pois é ele quem contrata o fotógrafo para dar-lhe os ‘passos’ da filha rebelde), e o seu vizinho que, sem qualquer tipo de mediação, faz o papel do *voyeur* na trama. Essas metáforas funcionam como amarrações no romance. Nessa direção, o projeto de solidão pretendido por cada um dos personagens, o próprio estado de insatisfação e de falta de felicidade, o excesso de visibilidade e visualidade na trama, e esses pequenos elementos que corroboram a ironia do acaso, do fortuito, prestam-se a colocar o

romance dentro de uma rede temática, unificando, de certo modo, todos os pequenos fragmentos de vida. É preciso ressaltar que essa ideia de unificação não lhe retira o caráter fragmentado, descontínuo, simultâneo e, portanto, não-linear. Prova disso seria, para além de todas as outras características já expostas e discutidas, uma falta de fechamento dessas tramas, com pequena ressalva para a última cena. No mais, não há resoluções, posto que também não há grandes conflitos. O leitor experimenta com *O Fotógrafo* a leitura de um romance no qual não existem enredos organizados com começo e fim. No máximo, podemos pensar em um leitor a assistir, como um espectador, a uma câmera que vai percorrendo pequenos fragmentos da vida cotidiana de pessoas igualmente ‘cotidianas’, ordinárias, comuns. É possível concluir que, justamente por conta dessa natureza fragmentada e pela falta de acontecimentos mais significativos, a montagem seja o grande filão desse romance. Pode-se dizer, então, que não há uma intenção (por mais que essa palavra encerre milhares de problemas quando se trata de análise literária) de dar continuidade a qualquer uma dessas histórias. O leitor, quando muito, pode imaginar, inferir proposições, conjecturar sobre o destino de cada personagem. Para terminar essa etapa, coloco aqui algumas palavras do diretor norte-americano, Martin Scorsese: “chaque scène d’un film doit être comme la pièce d’un puzzle, et à la fin, on regarde l’ensemble et, si les morceaux du puzzle ont été correctement assemblés, on comprend tout”⁵¹ (In TIRARD, 1997, p. 127).

3.1 *SHORT CUTS* E A CRISE DA IMAGEM-AÇÃO

Ora, por mais que o cinema nos aproxime ou nos distancie das coisas, e gire em torno delas, ele suprime a ancoragem do sujeito tanto quanto o horizonte do mundo, de modo tal que substitui por um saber implícito e uma intencionalidade segunda as condições da percepção natural. Ele não se confunde com as outras artes, que visam antes um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo.

(Gilles Deleuze In *A imagem-movimento*)

⁵¹ “cada cena de um filme deve ser como a peça de um *puzzle*, e, ao final, vê-se o conjunto e, se as peças do *puzzle* estiverem corretamente reunidas, compreende-se tudo” (Tradução nossa).

Em 1983, o filósofo francês Gilles Deleuze lançou pela Éditions de Minuits o projeto mais audacioso sobre o cinema, com o livro *Cinema I – L’image-mouvement*, seguido de *Cinema II – L’image-temps*, publicado em 1983 e 1985⁵², respectivamente. Desde então, as discussões do filósofo têm ocupado lugar importante nos estudos cinematográficos. Considerando o cinema como uma forma de pensamento, Deleuze estabeleceu dois conceitos-chave para pensar o modo como o cinema agencia e constrói a narrativa fílmica a partir da imagem: “a imagem-movimento” e “a imagem-tempo”. Sob essa perspectiva, Deleuze forneceria, então, uma verdadeira taxionomia das imagens cinematográficas, “uma tentativa de classificação das imagens e dos signos” (DELEUZE, 1985, p. 1). A partir da observação de que o cinema moderno provocou (ou trouxe consigo) uma crise da narratividade fílmica (ou uma crise da “imagem-ação”), Deleuze estabelece um diálogo com a filosofia no sentido de pensar conceitualmente o modo como as imagens no cinema relacionam-se entre si. Isso porque, segundo o filósofo, a imagem não é algo constituído ou criado, mas um organismo que existe por si mesmo, capaz, portanto, de fornecer uma percepção do mundo. O cinema, nesse caso, apenas agencia, organiza, (re)agrupa, decupa as imagens, produzindo uma ‘realidade’ associada ao movimento e ao tempo.

Se, como aponta Deleuze, uma imagem nunca está só, “elas agem e reagem umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes” (1985, p. 74), o cinema seria, então, produtor de um tipo de narratividade em que as imagens ocorrem numa espécie de devir e precisam “reagir” umas com as outras para constituir a imagem-movimento. Abordando o cinema como uma experiência filosófica a fim de trabalhar os conceitos que a imagem cinematográfica suscita e, assim, explorar as possibilidades que o cinema oferece, não somente no âmbito da arte, mas como uma forma de pensamento, Deleuze encontrou nas teorias de Henri Bergson⁵³ sobre a imagem, o movimento e o tempo um caminho para estabelecer os três tipos de imagem que caracterizam a imagem-movimento: “imagem-percepção”, “imagem-ação”, e “imagem-afecção”. Embora recorra aos

⁵² Os dois volumes, *L’image-temps* e *L’image-mouvement*, foram publicados por Les Éditions Minuits (Paris), em 1983, e 1985. No Brasil, eles receberam os títulos *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, e foram publicados pela Editora Brasiliense, em 1985 e 1990, respectivamente.

⁵³ Deleuze trava um diálogo, nos dois tomos que compõem a sua obra *Cinema*, com as teses de Bergson contidas nas obras *Matéria e Memória*, de 1896, e *A Evolução Criadora*, de 1907.

conceitos bergsonianos, Deleuze marca um ponto de inflexão com Bergson no tratamento que confere à imagem no cinema e a relação entre elas.

Como explica César Guimarães, em *Imagens da memória: entre o legível e o visível* (1997), Bergson teria rechaçado o cinema por considerá-lo um mero artifício incapaz de captar o movimento. Condenando “aquilo que denominou a *ilusão cinematográfica*” (GUIMARÃES, 1997, p. 97), Bergson entendia que a operação realizada pelo cinema era apenas uma cópia de uma operação que realiza a própria percepção humana. O cinema, portanto, falsificaria o movimento e não o criaria. Para Deleuze, ao contrário, o cinema é absolutamente capaz de gerar o movimento, pois está detido no universo das percepções (imagem-percepção), das ações (imagem-ação), e dos afetos humanos (imagem-afecção). O que constitui a essência do cinema, nesse sentido, é a natureza movente da imagem. Segundo ele, a crítica de Bergson é válida para os primeiros tempos do cinema, no momento em que a câmera era fixa e havia uma série de limitações técnicas. Justamente por isso, o cinema era forçado a imitar a percepção humana. Captava-se, então, o movimento a partir de elementos que se deslocavam em um espaço fixo. Com o advento da câmera móvel (*travelling*) e dos procedimentos da montagem, foi possível, segundo Deleuze, criar a imagem-movimento⁵⁴.

Ora, aquilo de que Bergson considerava o cinema incapaz, porque levava em conta apenas o que se passava no aparelho (o movimento homogêneo abstrato do desfilar das imagens), é aquilo de que o aparelho é o mais capaz, eminentemente capaz: a imagem-movimento, isto é, o movimento puro extraído dos corpos ou dos móveis. Não se trata de uma abstração, mas de uma liberação. Trata-se sempre de um grande momento no cinema, como em Renoir, quando a câmera deixa um personagem e até lhe vira as costas, adquirindo um movimento próprio ao cabo do qual ela o reencontrará (DELEUZE, 1985, p. 31).

Para Deleuze, o que distingue os dois regimes da imagem cinematográfica (imagem-movimento e imagem-tempo) é a forma como estas se relacionam com o tempo. No cinema narrativo clássico, as imagens em movimento

⁵⁴ De acordo com César Guimarães (1997, p. 28), “para Bergson, o cinema incapaz de apreender o movimento de dentro, no seu incessante fluxo de imagens – a matéria mesma do real –, só poderia reconstituir o movimento do exterior, através da sucessão de cortes imóveis. Revertendo a condenação bergsoniana, Deleuze caracterizará o cinema enquanto um conjunto de imagens-movimento, corte móvel da duração, potencialmente aberto à continuidade movente do real e a um mundo virtual onde a imagem = movimento = matéria”.

promovem a subordinação do tempo, daí uma representação indireta do tempo. Isso significa que o cinema narrativo clássico representa um cinema de ação, onde o tempo é apresentado por meio do movimento, segue-se um encadeamento sensório-motor, apresenta-se de modo cronológico, cujo fluxo narrativo será contínuo. Dessa forma, os personagens agem e reagem de acordo com uma situação narrativa e por esse motivo o encadeamento das imagens está diretamente conectado à ação. No regime da imagem-movimento, há uma espécie de prolongamento das imagens a fim de fazer com que a narrativa fílmica pareça mais real para o espectador. Vale ressaltar que, para tratar dos dois tipos de imagem, Deleuze aborda algumas ações cinematográficas que dão sentido ao modo como as imagens se relacionam no cinema, tais como o enquadramento, a decupagem e a montagem.

De acordo com André Parente, em *Narrativa e Modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra* (2000), o cinema clássico definido por Deleuze segundo a imagem-movimento, dentro dessa perspectiva do esquema sensório-motor, corresponde à própria ideia de narrativa.

A imagem-movimento (o plano), relacionada ao esquema sensório-motor, especifica-se em imagem-percepção, afecção, ação, etc. A relação ou ligação sensório-motora é a relação entre o homem e uma situação. Deleuze chama de narração verídica o desenvolvimento do esquema sensório-motor. Ora, o desenvolvimento do esquema sensório-motor é a própria narrativa, ou seja, o encadeamento das imagens-ações conforme a relação entre o homem e uma situação (=história). A narrativa verídica é comparável ao monólogo interior que esboçamos no espírito quando somos confrontados com uma situação. (PARENTE, 2000, p. 43).

O que me interessa particularmente na teoria de Deleuze, tendo em vista a análise do filme *Short Cuts*, refere-se à quebra desse esquema sensório-motor e, portanto, ao que o filósofo classifica como uma crise da imagem-ação. No capítulo que encerra o livro *Cinema I – A imagem-movimento* (“A crise da imagem-ação”), Deleuze aponta uma outra possibilidade do desenvolvimento da imagem no cinema que não se concentraria mais na unidade de ação. Se, no cinema clássico, havia uma ação globalizante e, conseqüentemente, outras ações que decorriam daquela, através das quais os personagens reagiam respondendo exatamente às ações, no cinema moderno, rompe-se com esse ‘modelo’ ou com essa ‘estrutura’ e as ações já não valem mais por si próprias. O tempo, nesse sentido, deixa de se

subordinar ao movimento e a percepção do espectador concentra-se agora no pensamento. Ao lugar da imagem-movimento insere-se a imagem-tempo.

Considero importante retomar algumas das características levantadas por Deleuze para definir o processo da imagem-tempo e justificar o que ele chamou de crise da imagem-ação. Já abordei essas questões em capítulo anterior, no entanto, penso ser válido colocar aqui algumas passagens do capítulo no qual Deleuze especifica tais variações da imagem-tempo. Lembrando que, tanto a “imagem-movimento”, quanto “a imagem-tempo” são conceitos criados pelo filósofo com o intuito de assegurar uma espécie de classificação das condições da imagem em dois tipos de cinema: cinema clássico narrativo e cinema moderno (que adveio com o neorrealismo italiano). Vejamos como Deleuze pontua alguns desses traços:

Nasce uma nova espécie de imagem, que podemos tentar identificar no cinema americano do pós-guerra, fora de Hollywood. Em primeiro lugar, a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva. Os personagens são múltiplos, com inferências fracas, e se tornam principais ou voltam a ser de novo secundários. No entanto, não se trata de uma série de *sketches* ou de uma sucessão de episódios, pois todos eles são apreendidos na mesma realidade que os dispersa. Robert Altman explora esta direção em *Cenas de um casamento* e sobretudo em *Nashville*, com pistas sonoras múltiplas e tela amórfica que permite várias *mises-en-scène* simultâneas. A cidade e a multidão perdem seu caráter coletivo e unanimista, à *la* King Vidor; ao mesmo tempo, a cidade deixa de ser a cidade do alto, a cidade em pé, com arranhas-céu e *contra-plongées*, para tornar-se a cidade deitada, a cidade horizontal ou na altura do homem, onde cada um cuida de si, a seu modo (DELEUZE, 1985, p. 230-231 – grifos do autor).

O meu objetivo ao trazer essas reflexões de Deleuze a respeito de uma crise do esquema sensório-motor, que regia outrora o cinema narrativo, é justamente avaliar como essa crise, a partir das especificações arroladas em *A imagem-movimento*, pode ser analisada em *Short Cuts* e de que modo, uma vez fragmentada a narrativa, a montagem é operada no filme a fim de amarrar as inúmeras cenas distribuídas em pouco mais de três horas. Todas as características apresentadas no trecho acima compõem *Short Cuts*, como já, inclusive, avalei no capítulo anterior. Trata-se de um filme que não possui uma única intriga, tampouco uma intriga maior capaz de arrematar as outras; ao contrário, é um filme que traz, de forma alternada, uma série de pequenos enredos, sem conexões aparentes, num

primeiro momento; nenhum personagem protagoniza a história, pois todos são protagonistas de suas histórias individuais, havendo um nivelamento da importância desses personagens; a cidade de Los Angeles serve de ponto de contato entre as tramas, sem que seja agregado a ela qualquer tipo de valor simbólico, por exemplo. Deleuze ainda explica que em filmes como este⁵⁵,

A elipse deixa de ser um modo de narração, uma maneira pela qual se vai de uma ação a uma situação parcialmente desvendada: ela pertence à própria situação, e à realidade lacunar bem como dispersiva. Os encadeamentos, as junções ou as ligações são deliberadamente fracos. O acaso torna-se o único fio condutor [...] (DELEUZE, 1985, p. 231).

Pensemos, então, em um filme como *Short Cuts*, que possui nove núcleos narrativos com vinte e dois personagens, tendo uma duração de aproximadamente 3h10 minutos. O número de cenas é exatamente proporcional à quantidade de elipses e às interrupções dessas mesmas cenas. Diferentemente do romance de Tezza, no qual alguns capítulos sucedem o anterior, no filme de Altman, praticamente todas as cenas apresentam-se de forma alternada. Salta-se de uma história para outra, ficando o espectador encarregado de ‘perceber’ as ligações entre uma e outra. Ora, mas, para que o espectador alcance essas percepções, é preciso, em primeiro lugar, que a própria narrativa forneça-lhe elementos que funcionem como ‘pistas’; em segundo lugar, o espectador deve passar pelo processo do reconhecimento. Justamente por filmes dessa natureza, como *Short Cuts*, serem compostos como uma rede de ligações – estaria aí, afinal, o alcance do sentido, o processo de reconhecimento⁵⁶ dos elementos responsáveis por agenciar o todo requer do espectador, como dito algumas vezes, uma atenção bem particular. Se de um lado, o espectador pode conectar os fios diegéticos, de outro, a narrativa fílmica opera, através de alguns ‘truques’, sua própria organização, seja em nível narrativo,

⁵⁵ Cabe ressaltar que Deleuze não faz menção a *Short Cuts*, evidentemente, pois o livro foi lançado na França dez anos antes do lançamento do filme de Altman. No entanto, Deleuze se serve de vários filmes de Altman a fim de exemplificar a ‘natureza’ da imagem-tempo e a crise da imagem-ação.

⁵⁶ É importante esclarecer que o termo ‘reconhecimento do espectador’ não é usado nesse momento com um sentido psicanalítico, tal como no estudo realizado por Christian Metz, por exemplo, em *O significante imaginário: psicanálise e cinema* (1980). Reporto-me a um reconhecimento desses processos de agenciamento narrativo (como a montagem) que são responsáveis por produzir a coesão e, portanto, o sentido da obra fílmica.

seja no plano da forma e da visualidade. André Gaudreault e François Jost (2009, p. 147) explicam por que

Essa questão da expressão da simultaneidade de ações é muito importante no cinema, já que é provavelmente ela que, dado, dessa vez, o caráter temporal do significante fílmico, causou a maior inquietação sobre o plano do roteiro nos cineastas das origens, já que, após o reino dos filmes unipontuais, eles poderiam gerar não somente uma multiplicidade de planos, mas também uma eventual pluralidade de ações com todos os problemas de ordem que isso presume.

De acordo com os autores, o maior problema, quando se trata de organizar a narrativa fílmica de obras que têm por característica a “expressão da simultaneidade”, seria o ajuste do espaço-temporal entre planos, cenas e quadros. Um filme como *Short Cuts* reclama, sem dúvida, o uso da montagem alternada, definida pelos autores da seguinte maneira:

a montagem alternada de ações simultâneas: trata-se do caso de figura por excelência da expressão fílmica; ele é suficientemente conhecido para que evitemos a insistência. Basta dizer que as ações simultâneas são exibidas sucessivamente, mas segmento por segmento (intermitentemente), por intermédio de uma montagem que mostra alternativamente cada uma delas (A-B-A-B-A-, etc.) (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 146-147 – grifos dos autores).

No livro *Lectures d'une oeuvre: Short Cuts, Raymond Carver – Robert Altman* (1999), Michel Serceau assevera que Altman não faz uso da montagem alternada (e, algumas vezes, da montagem paralela) apenas para garantir “la continuité narrative de l'ensemble”⁵⁷. Diz Serceau,

Ce mode traditionnel de présentation simultanée de différentes actions a dans le principe pour rançon la multiplication des ellipses: la perception et la réception de chacune des histoires (et avec elles l'implication que peut y avoir le spectateur) est interrompue: on passe sans solution de continuité, sans motivation dramatique, à une autre action⁵⁸ (SERCEAU, 1999, p. 177).

⁵⁷ “A continuidade narrativa do conjunto” (Tradução nossa).

⁵⁸ “Esse modo tradicional de apresentação simultânea de diferentes ações tem como contrapartida a multiplicação das elipses: a percepção e a recepção de cada uma das histórias (e com elas a implicação que pode ter o espectador a seu respeito) são interrompidas: passa-se a uma outra ação sem solução de continuidade, sem motivação dramática”.

É preciso repensar essa afirmação do crítico quanto à passagem “sem solução de continuidade” de uma cena à outra, ou de uma história à outra. Isso porque é possível verificar no filme de Altman alguns recursos de cena, que entendo aqui como recursos narrativos, responsáveis justamente por estabelecer a continuidade narrativa, ou, se parecer mais adequado, promover uma certa ligação e garantir a unidade de sentido. Altman, por meio de um procedimento que em cinema é chamado de “rima visual”, estabelece uma série de analogias quando combina imagens distintas, porém ‘semelhantes’ entre uma mudança de cena e outra. Vejamos algumas cenas em que isso ocorre no filme⁵⁹:

Figura 7 – Zoe bóia na piscina de sua casa fingindo estar morta.



⁵⁹ Mostrarei algumas imagens da forma como elas aparecem sequencialmente durante a exibição do filme.

Figura 8 – Primeira cena da moça que é encontrada morta no rio onde Stuart e seus amigos vão pescar no final de semana.



Retomando as palavras do crítico francês, Michel Serceau, é possível concordar em parte com elas na medida em que são observados, algumas vezes, cortes de cena ocorrendo de forma aleatória. No entanto, o mais perceptível e verificável nas inúmeras interrupções entre uma história e outra, ou entre uma cena e outra, corresponde a uma espécie de motivação dramática no filme, pois, na maioria das vezes, o fechamento de uma cena – nunca ‘finalizada’ – antecipa ou se relaciona com o início da seguinte, independentemente de ser uma cena que vai suceder e continuar a anterior (o que é mais raro em *Short Cuts*) ou uma cena que vai se reportar a outro núcleo narrativo. As repetições de alguns elementos, que poderia chamar aqui de reduplicação, contribuem para o entrecruzamento dos fios diegéticos. Vale lembrar que tais figuras repetitivas podem surgir através de uma semelhança estrutural por meio de alguma analogia simbólica. Um dos símbolos mais representativos nesse sentido, em *Short Cuts*, tem a ver com a recorrência de imagens que associam um valor à água.

Nas imagens postas acima, o espectador vê, na cena anterior (Figura 7), a personagem Zoe boiando na piscina de sua casa, fingindo estar morta. No momento em que ocorre a cena, a câmera empresta seu olhar ao personagem Jerry, o qual, por trás da cerca da casa dos Finnigan, observa, como um *voyeur*, a jovem tirar a roupa e pular na piscina. No mesmo plano, surge, na sacada da casa

de Zoe, sua mãe, Tess, também a observar a filha e, com um ar de desdém, atira-lhe um gelo do copo para que ela volte à superfície. Até aqui, vemos uma cena banal, sem qualquer tipo de metáfora. Na cena seguinte (Figura 8), muda-se para outro momento do filme, no qual Stuart e seus amigos pescadores estão na beira de um rio, lugar que serve de cenário para o final de semana dos amigos. É exatamente nesse momento do filme em que os amigos encontram a moça boiando morta no rio, aparentemente violentada. No plano da visualidade, as duas imagens já apresentam uma correspondência, certamente já prevista ou idealizada antes da filmagem. Duas cenas propositadamente justapostas para marcar a conexão entre as histórias. Zoe, ao longo do filme, não terá contato algum com a moça morta, tampouco com Stuart e seus amigos (muito embora Stuart e Claire, sua esposa, na abertura do filme, estivessem assistindo a um concerto da violoncelista). Contudo, Zoe, por vários motivos, muitos deles ligados à relação problemática com sua mãe, suicida-se no final do filme. Duas coisas que devem ser consideradas: em primeiro lugar, as duas cenas, uma vez combinadas, prenunciam a morte da personagem Zoe, que só vai acontecer no final do filme; em segundo lugar, pode-se avaliar um paralelismo como esse (capaz de dar ao espectador uma espécie de antevisão dos acontecimentos) dentro de um espaço-temporal marcado por um ritmo narrativo que, ao longo do filme, se manterá. Isso significa que o espectador experimenta em *Short Cuts* diversas vezes o que foi caracterizado por Genette (1979) de “prolepse”. A propósito de Gaudreault e Jost (2009, p. 144-145 – grifos dos autores),

As prolepses geralmente têm a função de anunciar um acontecimento de modo mais ou menos explícito. A natureza desse anúncio pode variar. Muitas vezes guarda uma dimensão ‘mediúnica’ que tinha nos primórdios do cinema: em um filme do gênero fantástico: *Carrie, a estranha* (*Carrie*, Brian de Palma, 1976) ou *O exorcista I* (*Exorcist*, William Friedkin), um personagem dotado de sexto sentido verá certos acontecimentos antes que eles ocorram. Ou então tem a função de suscitar a curiosidade do espectador: pode-se tratar de mostrar o final sem explicá-lo (*A dama de Xangai*) ou de *mostrá-lo* com alguns planos rápidos fora de contexto (*Laços eternos/ Un soir, un train*), o salto à frente levanta a interrogação do *como* (como é que o personagem chegou a esta situação?) ou do *por quê* (por que essas imagens? O que significam?).

Essas inter-relações entre imagens semelhantes funcionam como um mecanismo metafórico, no plano discursivo-narrativo, e também no plano da visualidade da forma. Pode-se afirmar, então, que existe uma certa logicidade no

que refere aos modos de articulação da montagem dos planos fragmentados. Se pensarmos nos princípios teóricos de Eisenstein, para o qual, da justaposição de planos distintos (e da combinação destes) advém uma outra imagem conferindo, para o todo, um terceiro valor, é possível avaliarmos esse terceiro e novo valor como a produção de sentido da metáfora construída entre uma cena e outra. Essa simbologia da água – remetendo à morte (consumada ou imaginada – como nas fantasias do casal Honey e Bill Bush) – aparecerá diversas vezes no filme. Vejamos, agora, uma outra sequência na qual Altman faz o jogo imagético através da ligação pelas rimas visuais:

Figura 9 – Moça morta no rio.

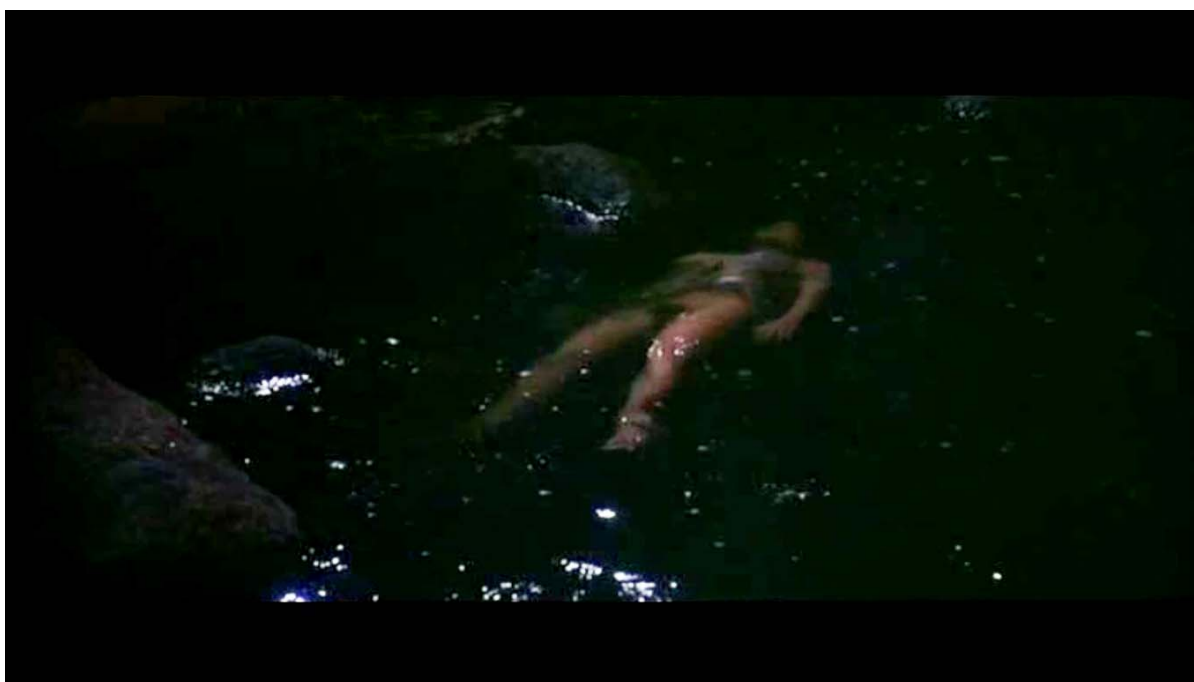


Figura 10 – Honey filmada através do aquário no apartamento dos vizinhos.

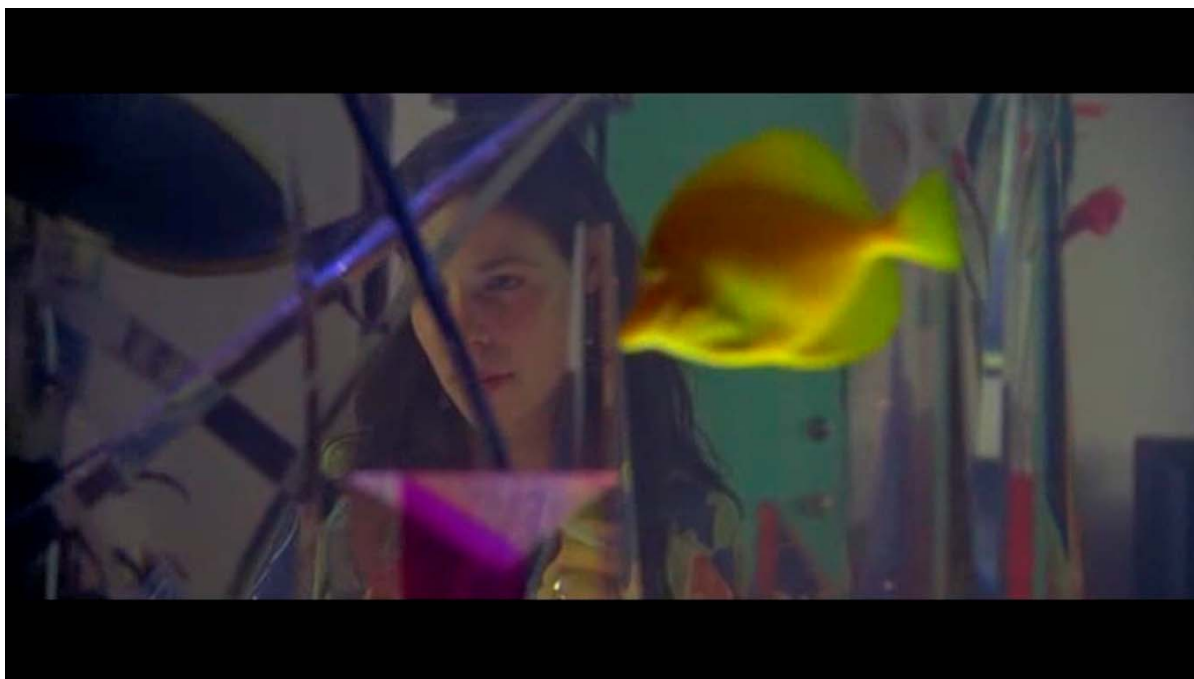


Figura 11 – Stuart no rio quando pega um peixe.



As três imagens acima correspondem a uma sequência do tipo A-B-A. Isto é, a primeira cena (Figura 9) mostra novamente o corpo da moça morta no rio, depois de alguns minutos em que ela aparece pela primeira vez (vale ressaltar que essa cena em particular aparece diversas vezes no filme). Na sequência, vemos a imagem de Honey Bush a olhar melancolicamente para os peixes do aquário dos

vizinhos, uma vez que ela e o marido, o maquiador Bill Bush, ficaram encarregados de cuidar dos peixes durante as férias dos amigos. Passa-se da imagem da moça morta dentro da água para um outro núcleo narrativo, também sem conexão com a história da moça morta, através de uma imagem na qual a cena filmada está mediada pela água do aquário. Curiosamente, toda essa cena, mesmo depois da entrada do marido de Honey (a cena se passa no apartamento dos vizinhos), é filmada através do aquário e dos cristais contidos nele. Segundo Grossi (2007), no estudo que fez de *Short Cuts*, esse tipo de

filmagem através das superfícies é um procedimento que consiste em abordar determinada cena a partir de um ângulo não-convencional e através de uma superfície que permita a visualização da cena, mas que ao mesmo tempo funcione como um obstáculo que impeça sua perfeita visualização (GROSSI, 2007, p. 39).

Como já foi dito, muitas vezes em *Short Cuts*, a câmera parece fazer apenas o movimento de adentrar e espionar a intimidade das múltiplas histórias, demonstrando, certamente, seu caráter de ubiquidade. Entretanto, o trabalho com a montagem, que requer a presença de artifícios de ligação, é, sem dúvida alguma, algo pensado, sobretudo no modo como as cenas, os planos e os enquadramentos serão decupados e misturados.

Cumpramos ressaltar que Honey e Bill, em uma espécie de jogo sado-masoquista, simulam uma cena de morte que é mostrada ao espectador igualmente mediada pela transparência da água do aquário e de um espelho. Voltando à sequência anterior, após o corte da cena de Honey e Bill no apartamento dos vizinhos, vemos uma imagem, filmada com um plano fixo, na qual Stuart mostra ao amigo, dentro do rio, um peixe que acabara de pegar. Além da relevância com que a água transforma-se em artifício metafórico dentro do filme, a figura do peixe também se efetiva como uma imagem de reduplicação nas várias tramas. O peixe do aquário, justamente aquele que encanta Honey, é chamado de peixe-leão, um predador voraz e, pode, nesse caso, ser associado à figura de um tipo de sadismo sexual. Stuart, por exemplo, traz do final de semana com os amigos algumas trutas que serão o prato no encontro que o casal (Stuart e Claire) terá com os Wyman. Isso causa um profundo nojo em Claire, pois ela associa o peixe à imagem da moça morta, que, no fim das contas, tem relação com a brutalidade do assassinato e com a violência sexual sofrida pela jovem. Nesse sentido, há aí um acento de perversão

concentrado na imagem do peixe. Em uma dada cena, quando Honey vai à casa de Doreen, ela relembra os pequenos abusos sofridos pelo padrasto, Earl. E, ao dizer isso à mãe, Honey deposita em um vidro com água os peixes trazidos do apartamento dos vizinhos.

Podem-se apontar ainda outras reduplicações no filme, traduzidas, possivelmente, como conjuntos de relações que se ordenam. E mais, esses elementos atestam a banalidade do cotidiano e, de certa forma, reforçam a temática do filme: mostrar “cenas da vida” de pessoas comuns da classe média californiana. Exemplo disso: a onipresença da televisão, conforme discutido no capítulo anterior; quase todos os personagens protagonizam cenas ao telefone, um símbolo bastante expressivo de comunicação na década de 90.

Uma das grandes ironias de *Short Cuts* tem a ver justamente com essa insistência de símbolos absolutamente clichês da contemporaneidade, em especial dos meios de comunicação (audiovisuais ou não) que se firmaram entre a década de 80 e 90. Aqui é o momento de retomar aquelas características apontadas por Deleuze que definem a crise da imagem-ação no cinema moderno.

Em quarto lugar, perguntamo-nos o que mantém o conjunto neste mundo sem totalidade nem encadeamento. A resposta é simples: o que faz o conjunto são os clichês, e nada mais. Apenas clichês, clichês por todo lado... O problema já se colocara com Dos Passos, e as novas técnicas por ele instauradas no romance, antes que o cinema tivesse pensado nisto: a realidade dispersiva e lacunar, o fervilhamento de personagens com interferência fraca, sua capacidade de se tornarem principais e voltarem a ser secundários, os acontecimentos que se depositam sobre os personagens e que não pertencem àqueles que os sofrem ou provocam. Ora, o que cimenta tudo isto são os clichês habituais de uma época ou de um momento, *slogans* sonoros e visuais que Dos Passos chama, com nomes emprestados do cinema, de ‘atualidades’ e ‘olho da câmera’ (as atualidades são novelas entremeadas de acontecimentos políticos ou sociais, de *fait-divers*, de entrevistas e canções, e o olho da câmera é o monólogo interior de um terceiro qualquer, que não é identificado entre os personagens). São estas imagens flutuantes, estes clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um e constituem seu mundo interior, de modo tal que cada um só possui clichês psíquicos dentro de si, através dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre os outros no mundo que o cerca. Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente. Para que as pessoas se suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que a miséria tenha tomado o interior das consciências, e que o interior seja como o exterior (DELEUZE, 1985, p. 232-233 – grifos do autor).

Há em *Short Cuts* (eu diria, inclusive, em Robert Altman) uma espécie de consciência do uso deliberado dos clichês contemporâneos. E, ao que parece, uma das linhas de força do cinema moderno, na visão de Deleuze, está exatamente concentrada nessa consciência do enfraquecimento da ação propriamente dita e em um certo peso quando se trata da inserção de imagens clichêizadas. O que significa, afinal, tudo isso em *Short Cuts*? A exposição de vários clichês em *Short Cuts* promove no filme um excesso de visibilidade e também de legibilidade para o espectador. As ligações operadas com e pela montagem fílmica, muitas delas mediadas por metáforas visuais, denunciam, de certa forma, as reduplicações. Fica ao espectador aquela sensação de *déjà vu*, revelando a potencialidade artificial do clichê. Como se Altman realmente quisesse denunciar o próprio clichê. Na verdade, a montagem em *Short Cuts* tornou-se um grande clichê. Observemos as cenas seguintes:

Figura 12 – Gene para Claire por dirigir devagar.



Figura 13 – Chad assistindo ao desenho animado *Captain Planet and the Planetees*.



Na Figura 12, Gene, o policial casado com Sherri, para o carro de Claire justificando que ela andava muito devagar e, um ato como esse, poderia ser tão perigoso quanto estar em alta velocidade. Valendo-se de sua condição de policial, pede a Claire seu número de telefone. Ao perceber a intenção de Gene, Claire o questiona. O diálogo entre os personagens dá-se da seguinte maneira:

Claire: – Por que pegou meu número de telefone?

Gene: – Bem, nunca se sabe quando vai precisar dos serviços de um palhaço, senhora.

Claire: – Tem filhos?

Gene: – Não, senhora. Eu, uh... Eu mesmo preciso de alguma alegria de vez em quando, senhora. Ser policial não é fácil.

Quando a câmera fecha essa cena, abre-se, na sequência, uma outra que, muito coincidentemente, se passa na casa de Betty Weathers (amante de Gene) e Chad. O que o espectador vê, então, é uma imagem televisiva (Figura 13) com o desenho animado, *Captain Planet and the Planetees* (*Capitão Planeta*), cuja estreia ocorreu, nos Estados Unidos, em 1990. Chad, filho de Betty e Stormy Weathers, é um menino que passa horas em frente à televisão e seu desenho preferido é *Captain Planet and the Planetees*. Nessa cena, a câmera dá um zoom na imagem da tevê e não vemos nada além dela. No desenho, um dos inimigos do

Capitão Planeta, solta a seguinte frase: “– Se existe outra coisa do qual gosto mais do que ser cruel... é de ser sorrateiro”.

Já expus algumas vezes que, em narrativas como essa, o trabalho de montagem exige muitos pontos de conexão através de superfícies que sejam significativamente expressivas no processo de ‘alinhamento’. Trata-se de uma tarefa, por certo, idealizada a fim de garantir a comunicabilidade entre as cenas e os múltiplos enredos. E, para assegurar todos os entrecruzamentos, Altman não se furta de agudizar e repetir as metáforas visuais. Nesse sentido, temos a sensação de um desgaste diante da abundância de imagens funcionando como intertextos. Por que uma cena como essa (Figura 13) apareceria exatamente depois da imagem de Gene? A resposta parece ser tão óbvia que chega a dissolver uma pretensa análise. São justamente essas obviedades o vetor semântico de *Short Cuts*. Se, de um lado, há uma espécie de protocolo estilístico no uso demasiado de imagens clichêizadas de um cotidiano igualmente clichê, de outro, paradoxalmente, a reduplicação desses recursos provoca também um efeito bem interessante: o contraste entre realidade e aparência. Como se pudéssemos dizer que de tão familiar (real), tudo em *Short Cuts* se torna artificial. Instala-se, portanto, um tipo de jogo imagético sem fundo.

Além dos clichês “óticos”, encontramos em *Short Cuts* outra série de clichês sonoros, também responsáveis por agenciar as tramas dentro do todo. O que é interessante no uso desses recursos é a forma pela qual esses elementos se convertem muitas vezes em instâncias narrativas, como vimos, no capítulo anterior, com as fotos da moça morta no rio e as do casal Honey e Bill Bush. A maioria das cenas em *Short Cuts* é tomada por diversos ‘barulhos’, sejam eles provenientes da televisão (sempre muito altos), sejam das canções cantadas por Tess, cujas letras são normalmente indicativas da condição dos personagens ou das cenas, sejam as vozes cruzadas dos próprios personagens.

Mas, se como diz Deleuze, “tudo são clichês, e complô para permutá-los e propagá-los, parece não haver outra saída senão um cinema da paródia e do desprezo, de que Chabrol e Altman foram às vezes acusados” (DELEUZE, 1985, p. 239). Seria o caso de dizer, então, que *Short Cuts* se aproxima do jogo da trivialidade televisiva? Isto é, *Short Cuts* possui uma estética que, sem o menor pudor, flertaria com a simultaneidade característica da prática imagética televisiva? E mais:

[...] se as imagens tornaram-se clichês tanto no interior quanto no exterior, como extrair de todos estes clichês uma imagem, 'justo uma imagem', uma imagem mental autônoma? Do conjunto dos clichês *deve* sair uma imagem... Com que política e que consequências? O que é uma imagem que não seria um clichê? Onde acaba o clichê e começa a imagem? (DELEUZE, 1985, p. 239 – grifos do autor).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das tarefas mais difíceis, pelo menos no meu caso, é chegar à conclusão de um trabalho, sobretudo se esse trabalho for a materialização de mais de quatro anos de pesquisa, de reflexões, de inúmeras leituras, de considerações, e, por que não, de acertos e de erros. A ideia de uma conclusão, em se tratando de uma tese como produto de um processo de doutoramento, implica, para além de um cumprimento protocolar, uma espécie de fechamento e de defesa de ‘hipóteses’ levantadas, como se, ao longo da redação do trabalho, essa tarefa, praticamente ‘obrigatória’, não tivesse já se cumprido. Está claro que, no decorrer do processo, dentro do qual, inevitavelmente, nos afligimos e nos perdemos muitas vezes, as reflexões vão se tornando mais transparentes, vão fazendo um pouco mais de sentido, mesmo tendo ciência absoluta de que escrever pode ser um ato, como diz Blanchot, de desastre. Gosto muito de uma passagem do livro de Blanchot, *L’écriture du désastre*, em que ele diz: “quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l’écriture, rumeur qui murmure: ce qui reste sans reste (le fragmentaire)”⁶⁰ (BLANCHOT, 1980, p. 58). Uma maneira possível de me servir dessas palavras nesse momento seria: realmente, quando já escrevemos tudo (ou imaginamos ser tudo), o que, afinal, pode representar uma conclusão? O que podemos usar para concluir nossa leitura senão uma repetição? O desastre, nesse caso específico, pode ser também uma espécie de inconclusão?

Imagino que toda pesquisa acadêmica, especialmente quando se trata de um nível mais elevado – como o doutorado, caso não seja meramente um ato de resenhar, requer necessariamente um posicionamento, um ‘colocar-se’ no texto, que dará justamente o tom e o teor requeridos para esse tipo de trabalho. Acredito que, em Ciências Humanas e em Artes, é praticamente impossível concluir cabalmente alguma coisa. Lidamos com leituras, com discussões que levantam e descartam o tempo todo possibilidades de análise, ainda que esbarremos nos muros da interpretação, lembrando Umberto Eco. Prefiro pensar nessa conclusão não como um ato normativo, pretensamente explicativo e conclusivo, mas como uma etapa na qual partilho algumas ideias e opiniões experimentadas nas leituras que me propus a fazer do romance *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, e do filme *Short*

⁶⁰ “quando tudo já foi dito, o que resta a dizer é o desastre, ruína da palavra, desfalecimento pela escritura, rumor que murmura: o que resta sem resto (o fragmentário)” (Tradução nossa).

Cuts: cenas da vida, de Robert Altman. Digamos, então, que eu mesma me desobrigo de apontar definições capazes de demonstrar a presteza da minha análise. Recordo-me do ensaio que Davi Arrigucci Jr., um dos críticos brasileiros de maior sofisticação intelectual a meu ver, fez de Manuel Bandeira, no qual ele dizia: “toda obra de arte tem caráter enigmático e mesmo a compreensão mais adequada que dela se possa ter não esgota o enigma” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 15). Pois bem, minha análise certamente não esgotará jamais outras leituras que virão desses mesmos objetos.

Sendo assim, até para não trair a minha convicção de que não é possível concluir definitivamente tais investigações, percorrerei essa etapa como uma espécie de visada para os argumentos dos quais me servi, para as avaliações e afirmações que fiz (e que podem, sem dúvida, suscitar discordâncias), e, sobretudo, para as próprias inquietações e dúvidas que ficaram abertas e, por isso mesmo, inconclusas. O mais comum, então, é perseguir o trajeto da tese ressaltando, sobretudo, as dificuldades com as quais me deparei. Um fato a ser considerado e que, no fim das contas, já é um modo de conclusão, tem a ver com aquela sensação de incompletude experimentada em razão de um ‘fechamento’ que não acontece. A descoberta posterior de um teórico ou de um crítico que poderia nos ajudar a dizer mais a respeito da nossa pesquisa, por exemplo, é sempre um indício de um não fechamento total, mas parcial. Não se trata de algo negativo, creio eu. Isso pode nos impulsionar para pesquisas futuras e abrir portas bem interessantes de continuidade e de outras possibilidades de estudo.

Feitas essas premissas, vamos dizer, então, que a ‘hipótese’ central dessa tese foi investigar a relação entre a literatura e o cinema através da análise do romance *O Fotógrafo*, do escritor catarinense Cristóvão Tezza, e do filme *Short Cuts: cenas da vida*, do diretor norte-americano Robert Altman. Na verdade, posso afirmar que essa tese apresentou duas direções, independentes e complementares. A primeira delas representou a minha necessidade de escrever sobre esse diálogo entre as duas formas artísticas – literatura e cinema, encaminhando minha pesquisa para as várias entradas de elementos cinematográficos no texto literário desde o surgimento do cinema. Dentre as diversas estratégias de aproximação teórica entre literatura e cinema, optei por não trabalhar com as reflexões que frequentam o campo das adaptações de obras literárias para o espaço fílmico. Isso se justifica na medida em que minhas intenções, desde sempre, tenham se voltado para uma

observação mais estreita, digamos assim, do texto literário. Ou, em outras palavras, por que adentrar o domínio das abordagens teóricas acerca das adaptações se meu olhar estava totalmente direcionado para as influências da linguagem, da estética e da técnica cinematográficas no texto literário, e mais especificamente, na prosa de ficção brasileira contemporânea – meu objeto final? A minha ideia, portanto, foi refletir sobre as muitas maneiras de entrada e de interseção do cinema no texto literário ‘sobrevoadando’ o século XX a fim de compreender melhor como a literatura se apropriou da arte cinematográfica e de que maneira isso alterou os procedimentos de representação. Deparei-me, então, buscando nos estudos cinematográficos e em obras críticas brasileiras acerca da prosa de ficção brasileira contemporânea, com diversas perguntas e muitas possibilidades de respostas – que, claro, representavam já uma espécie de modelo paradigmático para estudar o entrecruzamento entre literatura e cinema.

Uma das primeiras questões sobre as quais foi preciso se deter relacionou-se às reflexões de Walter Benjamin a respeito do aparecimento do cinema como um mecanismo de reprodução técnica de imagens e sobre sua capacidade de permear os processos socioculturais, mediando, portanto, a relação entre arte e público. Nesse sentido, não se tratava apenas de discutir as analogias, os empréstimos e os pontos de contato, mas também de perceber a potência do cinema como articulador de um discurso que representava a realidade, diante da qual o espectador podia criar diversos vínculos de identificação. O impacto do aparecimento do cinema e, mais ainda, a sua afirmação como uma arte mais ‘democrática’, converteu-se em um dos mais expressivos referenciais estéticos e culturais para os escritores da época, especialmente nas primeiras décadas do século XX. Essa foi, sem dúvida alguma, a linha de força que impulsionou inúmeros questionamentos (muitos deles negativos, certamente) de vários pensadores sociais da época. Um outro aspecto, ainda ligado à discussão sobre o cinema ser uma arte para as massas, que também punha em xeque as relações entre literatura e cinema, foi a forma como o cinema passou a extrair da literatura elementos que pudessem fornecer-lhe uma espécie de modelo narrativo. Vamos pensar que só por isso o cinema já travava uma relação bastante significativa com a arte literária. Dentro de uma sociedade altamente tecnificada, o cinema acabou, por certo, transformando-se em um notável mediador social e cultural, convertendo-se, então, em uma das expressões estéticas de maior alcance junto ao público. Sob essa perspectiva, foi

inevitável conter o deslumbramento de todas as outras artes pelas novidades técnicas e estéticas do cinema. Ora, com a literatura não foi diferente. Além disso, o cinema foi, ao longo dos anos, encontrando suas especificidades e autonomizando-se das outras artes e, nesse sentido, foi, aos poucos, ganhando um *status* mais artístico, mesmo sem nunca ter perdido seu caráter de arte coletiva e para as massas, como afirmou Benjamin. Isso quer dizer que o cinema tornou-se “um valor cultural tão cotizável”, como bem salientou Carmen Peña-Ardid (1991. p. 2), que diversos escritores não se privaram de reconhecer nele um referencial praticamente indispensável para a produção de seus textos, independentemente da forma como este adentrava os domínios da palavra escrita. Foi possível constatar, sem falar da produção literária mais contemporânea, três períodos nos quais o diálogo entre as duas artes foi bem mais intenso: nas primeiras décadas do século XX – momento em que o cinema representava a maior expressão artística da modernidade; nas décadas de 50 e 60, com a *Nouvelle Vague* francesa e o *Nouveau Roman* francês – grandes influenciadores para a produção literária latino-americana; e a própria literatura latino-americana, dentro ainda dos decênios 60 e 70, com “romancistas” em cuja prosa aparece um acentuado intercâmbio com o cinema.

Posso dizer que essa parte da tese desenvolveu-se como uma grande pesquisa, no sentido estrito do termo, pois acabei descobrindo um material bem mais extenso do que imaginava inicialmente acerca dessas discussões. Como sustentei algumas vezes aqui, senti falta de um material crítico, quando ainda fazia as leituras e esboçava mentalmente caminhos metodológicos para o desenvolvimento do meu trabalho, concernente aos estudos sobre ficção brasileira contemporânea, mais direcionado, mais específico quanto a uma abordagem que se ocupasse do intercâmbio entre literatura e cinema. Isso porque, de todo instrumental crítico levantado para contemplar minhas observações, havia sim apontamentos sobre uma influência cinematográfica nos textos de escritores brasileiros, mas esse ponto era tratado de maneira parcial e como mais um ‘traço’ dentre tantos verificados e, portanto, constitutivos de um perfil dessa nova produção. Procurei, a partir dessa dificuldade, apresentar uma discussão por meio de leituras de alguns romances, publicados a partir dos anos 80, que demonstrasse essas inserções de uma linguagem fílmica no texto literário e como isso alterava os procedimentos de escrita e de composição, requerendo do leitor outros modos de acesso ao texto.

A segunda direção que tomou essa tese, expressa na segunda parte do trabalho, foi analisar os dois objetos escolhidos a partir de alguns argumentos: a) as duas obras apresentam uma multiplicidade de pequenos enredos e uma variedade de personagens. Isso demonstra a falta de uma intriga globalizante (como ressalta Deleuze, 1985) e, sob esse aspecto, a narrativa perde seu caráter linear e compõe-se de forma fragmentada. Por isso, o ponto de partida de minha leitura concentrou-se exatamente nessa noção de uma prática narrativa fragmentada; b) uma vez partindo da ideia de uma composição fragmentária, foi preciso avaliar o modo como as pequenas tramas eram agenciadas dentro dessas obras. Era o caso de investigar de que maneira Tezza e Altman interligavam todos aqueles fios diegéticos. Como ‘arrumavam’ a questão espaço-temporal visivelmente desorganizada? Quais as ligações aparentes ou ‘escondidas’ havia ali para cruzar as vidas de tantos personagens? Como leitor e espectador poderiam montar o todo? Com tantas perguntas, o melhor caminho foi observar a composição estética das duas obras e avaliar algumas categorias que sustentam a prática da narratividade. Em outros termos, categorias estudadas pelos domínios da narratologia. Sendo assim, discuti, ao lado de alguns teóricos tanto de cinema, quanto de literatura, questões referentes à focalização e à atuação dos narradores, à articulação do espaço-temporal mediante a simultaneidade dos eventos, a algumas trucagens empregadas a fim de manter o caráter de obra fragmentada; c) diante desses aspectos todos, o ponto final não podia ser outro que não fosse o estudo do recurso da montagem cinematográfica como responsável pela organização e sentido do todo.

Por se tratar de um trabalho ligado a um programa de pós-graduação em Letras – Estudos Literário, a introdução do filme de Altman representou, na minha avaliação, um enriquecimento bastante expressivo para a análise do romance *O Fotógrafo*. Embora não tenha me valido de uma proposta comparatista, mesmo que tal prática tenha sido inevitável em alguns momentos, adentrar os domínios dos estudos cinematográficos na prática, isto é, propondo-me a uma leitura fílmica, foi uma experiência extremamente produtiva e proveitosa para ‘enxergar’ no romance de Tezza essas tais entradas cinematográficas sobre as quais falei várias vezes. Constatar e compreender os esquemas visuais no texto de Tezza e, como leitora, entender por que experimentamos, com a leitura do romance, sensações similares às de um espectador no cinema responde, de algum modo, às

minhas próprias inquietações sobre a pertinência de uma análise que afirma existir um 'quê' de cinema em *O Fotógrafo*.

Foram muitas as minhas dificuldades em proferir afirmações nesse sentido, pois sabemos que literatura e cinema, a despeito de suas especificidades, compartilham diversos elementos que são da ordem de uma prática narrativa. Dois registros distintos. Mas, dois registros que inventam e contam histórias. Eu diria que sempre há um enorme receio por parte do pesquisador em 'forçar a mão' e cometer erros. No caso particular dessa tese, forçar uma aproximação entre uma narrativa que acontece por meio da escrita e uma outra, que acontece através de outras condições e em outro suporte. Só posso encerrar essas últimas considerações dizendo que essas transformações na forma de escrever e pensar a literatura atualmente são, muito provavelmente, consequências de um predomínio dos midiáticos e, sobretudo, da potência da imagem no cotidiano contemporâneo. Essas escrituras com ares cinematográficos abrem, certamente, um amplo campo de análises e permitem ao cinema, inclusive, reavaliar suas formas de expressão.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma**. Paris: Hoebeke, 1998.

ALTMAN, Robert; BARHYDT, Frank. **Short cuts: the screenplay** (based on the writings of Raymond Carver). Santa Barbara: Capra Press, 1993.

AMÍCOLA, José. **Manuel puig y la tela que atrapa al lector**. Buenos Aires: Grupo Editor de América Latina, 1992.

ANDRADE, Mario de. **Amar, verbo intransitivo**. 18. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992.

_____. **Macunaima: o herói sem nenhum caráter**. 32. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

ANDRADE, Oswald de. **Os condenados**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Record, [s.d.].

_____. **Serafim ponte grande**. 9. ed. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

ARAGON, Louis. **Le paysan de Paris**. 20. ed. Paris: Gallimard, 1948.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. Escorpionagem: o que vai na valise. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AVELAR, Idelber. João Gilberto Noll e o fim da viagem. Florianópolis, **Travessias: Revista de Literatura**, n. 39, p. 167-192, jul./dez. 1999.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1983.

_____. **A estética do filme**. 5. ed. Campinas: Papirus, 1995.

BARBIERI, Therezinha. **Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **O grau zero da escrita**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

BENJAMIN, Walter. **O Narrador: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

_____. **Experiência e pobreza. magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: EDUSP, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

BRETON, Andre. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera, 2007. v. 4, Coleção Mistérios da criação literária.

BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. **Os condenados**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Record, [s.d.], p. 5-33.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARVER, Raymond. **Short Cuts: cenas da vida**. Org. Robert Altman. São Paulo: Rocco, 1994.

_____. **68 contos de Raymond Carver**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Avant-garde, Literatura e Cinema. **O olho da história**. Bahia, v. 10, n. 6, jul. 2004. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos/avantgarde.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro na última década. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 11, p. 3-17, jan./fev. 2001.

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

DEULEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOS PASSOS, John. **Manhattan transfer**. London: Penguin, 1986.

DUCHIRON, Suzanne. Les films mosaïque: la plurination symptôme d'un monde en déconstruction. **Stardust Memoires: Maganize culturel et cinématographique**. Disponível em: <<http://www.stardust-memories.com/filmsmosaiques.html>>. Acesso em: mar. 2012.

DURAS, Marguerite. **Le camion**. Paris: Ed. Minuit, 1977.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Lisboa: Edições 70, 1981.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EPSTEIN, Jean. Le cinéma et les lettres modernes. In: **Écrits sur le cinéma**. Paris: Seghers, 1974.

FARINACCIO, Pascoal. **A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo**. 2004. 304 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Literatura e cinema: interseções. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 37, jan./jun. 2001, p. 13-26.

_____. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; 7Letras, 2010.

FONSECA, Rubem. **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. **Arte et technique: aux XIX et XX siècles.** Paris: Minuit, 1956.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 1997.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Ed. UNB, 2009.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance.** 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagem: um caso entre o cinema e a literatura. In: OLINTO, Heindrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). **Literatura e mídia.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 91-107.

GROSSI, Solange de Almeida. **Short Cuts: atalhos para as formas de ilusão contemporâneas.** 2007. Dissertação (Mestrado em Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte no século XX.** Lisboa: Ed. 70, 1989.

IMBERT, Enrique Anderson. **Teoría y técnica del cuento.** Barcelona: Editorial Ariel, 2007.

JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

JOYCE, James. **Ulisses.** 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LABRECQUE, Maxime. **Le film choral: Étude des composantes cinématographiques, des particularités littéraires et de la réception théorique de certaines oeuvres emblématiques depuis Short Cuts (1993) de Robert Altman.** 2010. Dissertation (Maîtrise en Littérature et Arts de La Scène et de L'Écran) – Université Laval, Québec.

LEGLISE, Paul. **Une oeuvre de pré-cinéma, l'eneide** – essay d'analyse filmique du premier chant. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1958.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**. 18. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992. p. 9-44.

MAGNY, Claude-Edmonde. **L'âge du roman américain**. Paris: Ed. du Seuil, 1948.

MALLARMÉ, Stéphane. "Um lance de dados". In: CAMPOS, Augusto de et al. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 173.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Prefácio Néstor García-Canclini. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MOREL, Jean-Pierre. Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente. In: BABLET, Denis (Ed.). **Collage et montage au théâtre et dans les autres arts dans les années vingt**. Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme, 1978. p. 38-73.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editora, 1970.

NOLL, João Gilberto. **Bandoleiros**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

_____. **Uma abelha na chuva**. 20. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papyrus, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas/SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

_____. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC: Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

_____. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

PEÑA-ARDID, Carmen. La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica. **Cuadernos de Investigación Filológica**, Rioja-Logroño, v. 17, n. 1-2, 1991.

_____. **Literatura y cine**. Madrid: Cátedra, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O novo romance francês**. São Paulo: DESA, 1966.

PIRES, José Cardoso. **O delfim**. 5. ed. Lisboa: Moraes, 1972.

PRYSTHON, Angela; CARRERO, Rodrigo. Atalhos na pós-metrópole. Acaso, incomunibilidade e melancolia em três filmes americanos dos anos 90.

Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura, Bahia, v. 2, p. 169-188, dez. 2004.

PUIG, Manuel. **The Buenos Aires affair**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **O beijo da mulher aranha**. 6. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

_____. **Boquitas pintadas**: folhetim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **A traição de Rita Hayworth**. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

ROBBE-GRILLET, Alain. **L'année dernière à Marienbad**. Paris: Gallimard 1961.

_____. **Pour un Nouveau Roman**. Paris: Ed. Minuit, 1963.

_____. **La Jalousie**. Paris: Ed. Minuit, 1965.

_____. **Le Voyeur**. Paris: Ed. Minuit, 1967.

RUFFATO, Luiz. **eles eram muitos cavalos**. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. Nas malhas da letra: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SARRAUTE, Nathalie. **L'Ére du Soupçon** : essais sur le roman. Paris: Gallimard, 1956.

_____. **Tropisme**. Paris: Ed. Minuit, 1957.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SERCEAU, Michel. Le jour où la terre tremblera. In: ROMANSKI, Philippe (Dir.). **Lectures d'une oeuvre**: Short Cuts, Raymond Carver – Robert Altman. Paris: Édition du temps, 1999. p. 165-181.

SHORT CUTS: Cenas da Vida. Direção de Robert Altman. USA: Fine Line Features, 1993. 1 dvd de vídeo (187 min.), DVD, son., color.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

SOBREIRA, Ricardo da Silva. **As estratégias de representação ficcional das contingências humanas em contos de Raymond Carver**. 2005. Dissertação de mestrado (Mestrado em Teoria da Literatura – Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Campus São José do Rio Preto), São José do Rio Preto.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Papéis colados**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

TEZZA, Cristóvão. **O fotógrafo**. 2. ed. São Paulo: Record, 2011.

TIRARD, Laurent. La leçon de Martin Scorsese. Paris, **Studio**, n. 126, p. 122-127, sept. 1999.

URRUTIA, Jorge. El cine fillológico. **Discursos**, Lisboa, n. 11/12, out./fev., 1995/1996.

VIEIRA, André Soares. Literatura e roteiro: leitor ou espectador? **Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias**. Santa Maria, n. 34, jun. 2007a.

_____. **Escrituras do visual: o cinema no romance**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007b.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do Pós-moderno: sujeito & ficção**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

YANOSHEVSKY, Galia. **Les discours du nouveau roman: essais, entretiens, débats**. Villeneuve d'Ascq: Presse Universitaire du Septentrion, 2006.