



NA SALA DE PROJEÇÃO: LITERATURA E CINEMA EM DIÁLOGO

Anderson Pires da Silva (CES/JF)

Artigo recebido em 19/05/2009

RESUMO

A partir de uma perspectiva panorâmica, o artigo aborda a relação intertextual entre literatura e cinema, tomando como problemas centrais a configuração da linguagem cinematográfica e o imaginário literário, a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, e **O processo**, de Kafka.

Palavras-chave: Intertextualidade. Tradução. Cinema. Literatura brasileira.

PLANO PANORÂMICO

Desde os seus primórdios, o cinema parecia provocar inquietação e encantamento: os primeiros espectadores dos irmãos Lumière, atônitos na sala de projeção ao verem um trem vindo em sua direção, as imagens oníricas do Méliès e as projeções da cineasta do nazismo Leni Riefenstahl são *flashes* do impacto tanto estético quanto político do cinema. Se o livro impresso permitiu o nascimento do leitor solitário em sintonia com uma sociedade (a burguesa) que prezava o *privado*, o filme levou esse leitor solitário para o espaço público - a sala de projeção. E mesmo aqui, o cinema é controverso, pois sentados ao lado de estranhos estamos, ao mesmo tempo, sozinhos. Não há imagem mais contundente da solidão do que um espectador solitário em uma sala de projeção.

Os primeiros filmes exibidos, ainda sem o selo 7^a Arte, causaram histeria na platéia - o caso dos irmãos Lumière -, e alguns cineastas de origem circense fizeram das projeções verdadeiros espetáculos de mágica - o caso de Méliès.

Inicialmente, parece que apenas os mágicos e os produtores de eventos estavam interessados na filmadora como espetáculo. O público não era, em sua maioria, o frequentador do teatro. Os ingressos eram baratos demais. As primeiras salas de cinema do Rio de Janeiro, surgidas nas primeiras décadas do séc. XX,



Anderson Pires da Silva

a partir da união da iniciativa privada com o poder público, eram freqüentadas pela plebe. Os filmes eram baseados em manchetes dos jornais, crimes em sua maioria, como **Os estranguladores no Rio** ou **A quadrilha da morte**, ou em obras literárias, como **Lucíola**, fita dirigida por Antônio Leal em 1916. Havia uma forte ligação com a vida boêmia, a prostituição e a contravenção, tanto que um dos precursores do cinema no Brasil foi também um dos idealizadores do jogo do bicho, Paschoal Segreto. Para aumentar o público de suas fitas, imprimia no ingresso um “bicho” que equivalia a um prêmio para o portador do ingresso com o bicho sorteado.

A proximidade com o crime não afastava o público, movido pela curiosidade, mas exigia cuidados, principalmente em relação às senhoritas, vítimas de um novo tipo social, “os bolinas”, pessoas que iam ao cinema para bolinar as moças. Segundo um jornalista da época:

OMNIOGRAPHO - com este nome, tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem, às duas horas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série enorme de fotografias. O espetáculo é curioso e merece ser visto, mas aconselhamos aos visitantes a se acutelarem contra os gatunos. Na escuridão negra em que fica a sala durante a visão, é muito fácil aos amigos do alheio o seu trabalho de colher o que não lhes pertence. A polícia que tão bem os conhece poderia providenciar no sentido de impedir-lhes a entrada naquele recinto. (MOURA, 1987, p. 15).

Paschoal Segreto promovia espetáculos para instituições a fim de conquistar a simpatia da imprensa da época, como a do jornalista João do Rio, que escreveria o livro **Cinematógrafo**. O apoio da imprensa era importante para divulgação das fitas e para a “elitização” do cinema, embora houvesse entre os jornalistas uma divergência sobre o caráter artístico do cinema, visto mais como *show* de variedades do que como Arte:

À esquina de Rua Sete de Setembro ficava o cinema Odeon, onde, à noite, moças estrangeiras vestidas de branco tocavam violino. No Pavilhão Internacional, de Paschoal Segreto, defronte da Galeria Cruzeiro, ‘as sessões de Animatógrafo’, às primeiras horas da noite,





Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo, p. 13 - 25

sucediam as exhibições de filmes obscenos, iguais aos que mostravam em certos bordéis de Paris, de um realismo torpe. A sala enchia-se de deputados, senadores, comerciantes, dos homens mais sérios e de mulheres da vida. (MOURA, 1987, p. 31).

À medida que a linguagem cinematográfica se sofisticava, o comportamento e a platéia se transformavam, o cinema perdia seu caráter “popular” e adquiria, não sem resistência da *intelligentsia*, o *status* de Arte. Os pioneiros, nesse sentido, foram os filmes de Griffith, a vanguarda russa liderada por Eisenstein e o Expressionismo alemão. Poderíamos dizer que eles foram responsáveis pelo primeiro capítulo da *gramática* cinematográfica: a montagem. Ela, parafraseando Aristóteles, é a “alma” do filme.

Flora Sússekind, no seu **Cinematógrafo de Letras**, acompanha as mudanças na recepção do cinema em nosso meio intelectual, as quais envolvem seu caráter estético e suas relações com as outras artes estabelecidas (o teatro e a literatura). A partir das pioneiras crônicas de Artur Azevedo sobre os filmes produzidos por Paschoal Segreto, a ensaísta sublinha que nesse período (1896-1910):

O que interessaria primordialmente no cinema, então, seria a possibilidade de registrar e reproduzir outras vezes fenômenos únicos, como os desempenhos teatrais. E, quando Artur vê ‘arte’ nas imagens técnicas, não é bem nelas que a vê, mas naquilo que ‘representam’, nos dramas que ‘veiculam’, nos momentos em que parecem desejar assumir forma teatral. E, quando se refere ao aparelho como ‘admirável’, a adjetivação nada tem a ver com uma possível linguagem cinematográfica; Artur nem sequer cogita sobre sua existência. ‘Admirável’ seria a capacidade de fixar outras linguagens, de fixar o artístico, que se encontraria em outro lugar. ‘Por meio de um cinematógrafo’, diz, em determinado momento, em sua crônica. (SÜSSEKIND, 1987, p. 137).

Na percepção de Azevedo, o “cinematógrafo” apenas maximizava as potencialidades registradoras da fotografia. Ele não era capaz de vislumbrar o aparelho como *mise-en-scène*. Seguindo os passos de Flora, encontramos João do Rio e o seu *Cinematógrafo*, no qual o cronista chama atenção para “o fato de as fitas dependerem, em grande parte, das escolhas e dos pontos de



Anderson Pires da Silva

vista estritamente pessoais do operador” (SÜSSEKIND, 1987, p. 138). Aqui, a percepção se amplia, pois Azevedo via o cinematógrafo como um instrumento “neutro”, sem “materialidade própria”, enquanto João do Rio percebe o operador, que já é uma espécie de cineasta *avant la lettre*, porque será seu ponto de vista e suas escolhas de ângulos que guiarão o espectador. Segundo Flora:

Se o cronista percebe que a técnica não é neutra e que depende diretamente do olhar do operador, isso não o leva a se deter demasiado num possível “idioma cinematográfico”, mas sim na figura mesma do operador. A fita, se não mais simples tábula rasa para vistas diversas, vira, de repente, uma espécie de diário em movimento de impressões pessoais variadas, de auto-retrato de um temperamento. (SÜSSEKIND, 1987, p. 138).

Se consultarmos a **História do cinema brasileira**, organizada por Fernão Ramos, veremos que a grande maioria dos filmes produzidos entre 1906 a 1910 documentavam as cenas cotidianas. Poucas fitas, como já citamos no início, exibiam um trabalho de ficção, e mesmo assim faziam parte de *shows* de variedades. Se os dois cronistas não enxergaram uma “possível linguagem cinematográfica”, também não podemos deixar de pensar que essa linguagem ainda estava em estado embrionário.

Flora localiza na década de 20 o momento em que nossos escritores - atentarão para a existência da linguagem cinematográfica, com os filmes de Eisenstein, Abel Gance e Griffith. A partir daí, o cinema passa a ser encarado como uma forma de Arte, com linguagem própria. Situo também nesse período a mudança de comportamento do público, que vai ao cinema com a predisposição de assistir a uma obra de ficção e não mais uma atração entre outras. É também a época em que se começam a construir as suntuosas salas de projeção, não mais para a plebe, mas para o público pequeno burguês, freqüentador do teatro, tanto que vários prédios levam o nome de *cine teatro*. É também nesse instante que os realizadores brasileiros passam a adaptar obras literárias, como a citada **Lucíola**, **Ubirajara**, **Iracema** e **O Guarani** - todas de José de Alencar! O lucro, desde o início, com um fim a ser almejado.

A relação estética entre cinema e literatura se estreita com a produção dos escritores modernistas que, segundo Sússekind, têm uma percepção aguda das técnicas cinematográficas, principalmente no que diz respeito à montagem





Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo, p. 13 - 25

e ao ritmo:

E é quando se começa a refletir de maneira mais detida sobre tais procedimentos e técnicas que se torna mais fácil reelaborá-las ou apropriar-se criticamente deles numa outra forma de expressão. Muda a maneira de compreender o cinematógrafo e a técnica e, assim, ao invés de se tomar de empréstimo algum termo ou imagem isolados, passa-se a trabalhar literariamente com alguns de seus procedimentos. (SÜSSEKIND, 1987, p.139).

O exemplo mais contundente de aproveitamento e reelaboração das técnicas cinematográficas são os romances experimentais de Oswald de Andrade, **Memórias sentimentais de João Miramar** e **Serafim Ponte Grande**. Neles, Oswald, seguindo seu programa de renovação literária, aproveita-se dos procedimentos técnicos para construir uma narrativa fragmentária, cujos capítulos obedecem a uma ordem de montagem associativa e metafórica, pois visam produzir um choque na percepção do leitor a partir da sucessão contínua de pequenos capítulos. Cabe à percepção do leitor organizar a ação narrativa - um procedimento do cinema.

Gilles Deleuze, em **A imagem-tempo**, aponta dois tipos de montagem: a metonímica, baseada na associação de imagens, praticada por Griffith; e a metafórica, baseada na oposição de imagens, praticada por Eisenstein. Deleuze não se preocupa muito com as referências de Eisenstein para elaboração do seu conceito de montagem. O cineasta russo tomou como referência a escrita ideogrâmica, cuja significação é elaborada na mente do leitor a partir da superposição de imagens, assim, para representar a palavra latir, a escrita ideogrâmica combina o ideograma referente a cão mais o ideograma referente a boca.

Eisenstein pensa a linguagem cinematográfica como uma nova forma de escrita: visual, associativa, dinâmica. Isso não implica numa visão do cinema como uma linguagem não-narrativa, como ainda nos querem convencer os cinéfilos mais xiitas. O cinema é uma forma narrativa e mesmo as experiências mais ousadas, como o **Limite**, de Mário Peixoto, não deixam de ser uma narrativa. Os equívocos e polêmicas em torno do cinema como narrativa nascem quando se condena a narrativa a partir do pré-conceito dela ser comercial e conservadora. No fundo, todo filme conta uma história, e é o modo como se





Anderson Pires da Silva

narra que difere um Orson Welles de um James Cameron. Há dois tipos de narrativa cinematográfica: uma baseada no poder do diálogo como elemento significativo; outra baseada na força da imagem como elemento significativo. Um bom cineasta sabe combinar as duas.

É no campo da construção da narrativa que o cinema dialoga com a literatura. Ainda não estamos no campo das adaptações literárias, mas sim no das formações literárias, ou seja, como a literatura participa da formação intelectual de um cineasta. Os primeiros cineastas tinham uma formação literária talvez mais forte do que atualmente, porque ainda não havia filmes para serem estudados ou tomados como modelos de representação, os modelos eram fornecidos pela literatura, o teatro e as artes plásticas. Não precisamos nem recorrer ao caso de cineastas que também foram poetas, como Jean Cocteau. O cinema, de certo modo, pôs a literatura no papel de educadora dos sentidos, e vários cineastas foram devoradores de romances e poesias, ou queriam inicialmente ser romancistas, como Godard e Truffaut. Por outro lado, vários romancistas, como F. Scott Fitzgerald e Raymond Chandler, foram trabalhar no cinema como roteiristas.

ALGO SE PERDE NA TRADUÇÃO

Diante de uma versão cinematográfica do seu romance predileto, o literato se comporta como o bom marido que só espera uma coisa da esposa: fidelidade. A má adaptação é considerada uma “traição” à obra literária. Logo, o primeiro problema colocado ao filme provém da ordem do gosto, é uma questão subjetiva.

Há um elemento que o cinema jamais reproduziu, a “essência própria”, o efeito do texto literário. Por exemplo, a eletricidade da escrita de Dostoiévski, o clima de tensão que envolve o leitor em **Crime e castigo**, dificilmente foi captado em imagens e som. Não foi captável porque sua escrita está *além* das palavras, são emanções, vibrações, aquilo que Rimbaud chamava de “alquimia do verbo”.

Contudo, para um grande artista, o difícil não é impossível. Creio que Orson Welles captou a visão de mundo opressora presente em cada página d’**O processo**, de Kafka, em sua versão cinematográfica; aliás, são raríssimos os críticos que não a consideram uma adaptação perfeita. A opção pela câmara baixa (*contre-plogée*), na qual as imagens são captadas de baixo para cima,





Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo, p. 13 - 25

aumentando as proporções, é particularmente notável na cena do tribunal, quando Josef K. aparece pequeno diante dos gigantes portões da justiça.

Welles foi fiel à obra? Não. No final de seu romance, Kafka escreve, com economia de detalhes, o frio assassinato do personagem principal. Josef K. é um herói oprimido, situação metaforizada em suas últimas palavras antes da morte: “como um cão”. No final de sua adaptação, o Josef K. de Orson Wells reage. Antes que seus algozes venham esfaqueá-lo, ele profere um longo discurso acusador contra a tirania do tribunal. Ou seja, o cineasta foi *infiel* ao enredo do romance.

A traição kafkiana de Welles resultou de uma decisão técnica, algo relativo à especificidade da linguagem áudio-visual? É difícil crer nessa hipótese, pois em termos de coerência e tensão narrativa, Josef K. poderia morrer calado. Essa foi uma decisão tomada pelo diretor ou pelo leitor Orson Wells? É provável que tenha se identificado com o personagem e, por isso, lhe preparou uma morte heróica. Os filmes de Welles, esclarece Glauber Rocha em **O século do cinema**, são produtos da sua “indignação”: “O.W. se postou no ataque vigoroso ao homem corrompido pelo poder e sempre derrubou esse Ditador com a força de quem abate e destrói um verme” (ROCHA, 1985, p. 19).

Welles encontrou em Kafka uma visão de mundo identificada com a sua. Como diretor, partiu de sua condição de leitor para transformar a obra, ou melhor, adaptá-la à sua interpretação da realidade. O leitor carrega consigo os personagens que ama. Sofre com eles. Quando alguma injustiça os aflige, como a condenação de Dmítri, em **Os irmãos Karamazov**, o leitor apaixonado quer “entrar” no livro e impor a justiça. É o que Welles faz ao substituir a frase derrotada por uma fala raivosa.

O diretor ou roteirista deve se guiar pelo enredo literário ou pela linguagem literária? A adaptação seria uma versão, uma subversão ou uma suplementação? A literatura não oferece ao cineasta apenas um “enredo”, fornece um *imaginário*, um modo de pensar. Jean-Luc Godard, em entrevista à **Folha de São Paulo**, ao ser questionado sobre a importância da literatura na sua formação, respondeu a questão da seguinte forma:

Uma maneira mais experimental de pensar. O cineasta pensa com os olhos e os ouvidos, o pintor, com as mãos. A literatura é um refúgio. Ela aprofundou minha visão de mundo. Nesse sentido, ela me deu uma lição de moral artística. Devo isso a ela: uma consciência moral. Contra a palavra do Estado, do governo ou do poder, ela é uma palavra. Não a palavra dos partidos, mas a



Anderson Pires da Silva

dos homens, um a um. Os livros são escritos um a um. Também faço filmes um a um, porque Kafka nos pediu que fizéssemos o positivo com o negativo. A literatura foi minha madrinha. Eu a reencontro depois que me meto a ler intensamente. Os filmes já não me traziam esse contato com o real. (GODARD, 1997, não paginado).

O livro é um personagem constante nos filmes de Godard. Em vários deles, como **Alphaville** (1966) e **A chinesa** (1967), o cineasta aciona *clous ups* sobre os livros que os personagens lêem (às vezes nem lêem, filma os livros em estantes). N'**O demônio das onze horas** (1965), o personagem de Jean-Paul Belmondo, em plano-sequência, lê Dostoiévski em voz alta; já em **Uma mulher é uma mulher** (1961) o casal central, num quarto, dialoga citando trechos de vários livros retirados de uma estante. Ao mesmo tempo a literatura funciona como um instrumento de sedução e como fetiche. Em **História(s) do cinema** (1999), introduz sobre as imagens várias citações a poetas do seu gosto, como Paul Valéry - alguns fotogramas exibem unicamente a página impressa. É como objeto de sedução, conhecimento, devoção que Godard, na entrevista, fala sobre “sua apaixonada relação com os livros e a literatura”. E o que encontra na literatura? Uma pedagogia estética. Esse aprendizado artístico não lhe ensinou a “contar histórias”, mas sim a ver o mundo com “olhos livres”.

A relação de Godard é a mesma de Welles? O cineasta francês parece muito mais devoto à literatura do que o americano. Há uma diferença mais objetiva. Os diretores dos anos 60, principalmente aqueles filiados aos movimentos da *Nouvelle vague* e do *cinema novo*, dispõem da literatura como um meio de intelectualização do cinema.

Vários cineastas (Godard, Glauber Rocha, Bressane) buscaram no imaginário literário as bases para o cinema de autor. Os inovadores da linguagem cinematográfica foram ávidos leitores; não por acaso, o *Terra em Transe*, de Glauber, será o filme que discutirá a posição política do poeta (e não do cineasta) na luta de classes, e a última imagem do filme é um poema de Mário Faustino. Aliás, Glauber Rocha, no seu manifesto **A estética da fome**, afirma que o Cinema Novo fotografou o que foi escrito pela literatura de 30.

O LEITOR, O ESCRITOR E O DIRETOR

Cada leitor elabora sua versão para um livro. Uma relação afetiva se





Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo, p. 13 - 25

estabelece entre leitor e livros. Quando vamos ao cinema para assistir a uma adaptação de uma obra que nos toca, (in)conscientemente confrontamos a nossa versão interior com o que vemos na tela, e na maioria das vezes não gostamos do que vimos.

A adaptação seria transgressão ou suplementação da obra literária? De certa forma, qualquer adaptação é uma *versão*, uma maneira de ver (ou mais apropriadamente, exibir), ela pode tanto transgredir os limites da obra adaptada quanto suplementá-los.

Godard, em sua entrevista, pensa a adaptação como uma *suplementação* da obra literária, partindo do princípio de que a obra apresenta falhas, rasuras sobre as quais o realizador possa apresentar visões e imagens a que a obra apenas aludia. Segundo ele, “a obra-prima deve ser lida e não filmada”, pois “quando se tem romances medianos, como os de Hammett ou de Chandler, é possível fazer um filme. **Ouro e maldição**, de Erich von Stroheim, é um bom filme, porque o romance de Frank Norris não é grande coisa”. Deixado de lado o que o cineasta considera obra-prima e mediano, fica clara sua noção de adaptação como *suplementação* da obra literária, o diretor ou roteirista deve localizar aquilo que o texto literário apenas alude, o que está escondido, e levá-lo à luz:

Pergunta - Mas o sr. nunca sentiu tentação de filmar algo que admira?

Godard- Sim, pensei muitas vezes em fazê-lo com “Palmeiras Selvagens”, de Faulkner. Desisti da idéia porque não teria sido um bom filme. Seria preciso pegar apenas a história do amor louco do casal que sacrifica tudo por sua busca do absoluto, deixando de lado a história do velho condenado. (GODARD, 1997, não paginado).

O cineasta propõe a *liberdade criativa* como uma das bases para a adaptação, ou seja, a obra “mediana” permite um maior poder de criação e inventividade. A “obra-prima” não expõe suas rasuras, não há nada nela aparentemente que o cinema possa tomar como “estrutura de base”, pelo contrário, ela o domestifica, não permite ser suplementada, o trabalho criativo fica submetido às forças da obra-prima e mais exposto às cobranças do leitor.

O que esperamos quando assistimos a uma adaptação, seja uma obra-prima seja mediana? Fidelidade. Quanto maior for a reputação da obra transposta,





Anderson Pires da Silva

maior é a expectativa em torno da versão, assim como a possibilidade de aversão. Ser fiel ao texto vai além da reprodução em imagens do que foi escrito, é um verdadeiro desafio, pois os realizadores devem captar aquele elemento evasivo que chamamos de o “espírito” da obra. Todo o aparato da linguagem cinematográfica - roteiro, fotografia, música, montagem - estaria a serviço da transposição, cada um deles seria uma recriação do escrito.

O romance é o gênero literário mais adaptável para o cinema. Embora existam alguns poucos filmes baseados em poemas, como **O corvo**, de Roger Corman, a preferência é pela narrativa. Isso se explica através de um argumento muito simples: o romance apresenta uma trama (assim como a peça teatral): personagens, situações, cenários. Até mesmo a fragmentação narrativa inerente à montagem cinematográfica estava, até certo ponto, antecipada pelo romance moderno.

Desde cedo, porém, alguns cineastas procuraram, através da pesquisa formal, salientar as peculiaridades da linguagem cinematográfica em relação às linguagens teatrais e literárias. O argumento parte do princípio de que o cinema narra através da montagem de imagens, criando uma ilusão de realidade totalmente diversa da produzida pela literatura e pelo teatro, centrados na palavra e no discurso. Por outro lado, o espectador envolvido na fruição de um filme raramente percebe esses procedimentos técnicos. Ele acompanha a narrativa sem perceber, ou dar muita atenção, aos cortes, à fotografia, aos ângulos das tomadas.

O cinema experimental ocupou uma posição contrária ao cinema de “enredo”. A primeira diferença foi a redefinição da função do roteiro. No cinema comercial, digamos, hollywoodiano, o roteiro é peça central na realização de um filme, é a primeira coisa a ser pensada¹. O roteirista Jean-Claude Carrière, entretanto, sublinha que escrever para o cinema é diferente de escrever literatura, pois o roteirista deve dominar a sintaxe cinematográfica, saber que o que ele escreve estará condicionado às leis da técnica cinematográfica e à pré-produção de um filme.

O roteiro não é o último estágio de um percurso literário. É o primeiro estágio de um filme. Um roteirista tem que ser muito mais cineasta do que romancista. É claro que saber escrever bem não prejudica, mas escrever para o cinema é uma prática

¹ Alguns críticos, como Décio Pignatari, têm argumentado a favor do roteiro como nova modalidade de gênero literário, e a publicação de roteiros aponta para uma sintonia do mercado literário com esse pensamento. cf. PIGNATARI, 1971.





Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo, p. 13 - 25

específica e bastante difícil, que não se assemelha a nenhuma outra. O roteirista deve ter em mente o tempo todo, e com uma insistência quase obsessiva, que o que ele está escrevendo está fadado a desaparecer, que uma metamorfose indispensável o espera. (CARRIÈRE, 1995, p. 146).

Para fazer oposição a esse cinema discursivo, o qual joga para os diálogos e a composição dos personagens sua força significativa, que faz de compreensão do filme a compreensão do enredo, o cinema experimental diminui a importância do roteiro “pronto”, escrito previamente, o qual guiará a narrativa fílmica. É o cinema da metalinguagem. Encena não necessariamente um enredo, mas sim os próprios procedimentos técnicos. A carga significativa é deslocada do diálogo para a imagem. Ela passa a ter importância, o roteiro não a condiciona, pelo contrário, é condicionado por ela.

O cinema experimental, nesse sentido, está próximo de um segmento da literatura moderna preocupado em pesquisar e representar o próprio discurso narrativo. Assim como essa literatura, em tese, dirige-se a um leitor especializado, ou seja, capaz de reconhecer nela os seus valores estéticos, uma vez que é a própria forma narrativa que está em primeiro plano, o cinema experimental também, em tese, dirige-se aos espectadores capazes de compreender a gramática cinematográfica. Para o espectador habituado aos filmes discursivos, o cinema experimental parecerá “chato”, porque não diz nada, ou melhor, não conta nenhuma história.

O que acontece quando um cineasta de linhagem experimental resolve adaptar um clássico da literatura, como Júlio Bressane, transpondo **Memórias póstumas de Brás Cubas?** (1983) Como ele irá ler essa obra? Ou, por outro lado, por que escolherá essa obra?

Bressane não estava tão interessado no enredo de adultério ou como Machado representou a elite carioca do séc. XIX, não que esses elementos estejam ausentes em seu filme. O que ele buscou em Machado não foi um enredo, mas sim um *modo de narrar*. Na ótica da prof^a. Bernadette Lyra, em seu estudo sobre a transposição do romance machadiano, **A nave extraviada**, a adaptação de uma obra literária ou é orientada pelo “conteúdo manifesto” ou “se cultiva uma preocupação com a instância produtora da obra, através da investigação e da prospecção dos mecanismos e estruturas”. Deste modo:





Anderson Pires da Silva

A tradução machadiana de Bressane, efetuada através de um trabalho transmutativo não-linear, ao se mostrar capaz de apreender no romance uma verticalidade que emana de sua linguagem e da destruição da linearidade do texto, parece fazer-se em torno do poder de figuração. Assim, a tradução cinematográfica, em 'Brás Cubas', se aloja no coração do ritmo e da arte literária de Machado de Assis, onde, aqui e ali, transparece um voluntário desprezo pelas regras do metabolismo canonizado de uma leitura dos signos. (LYRA, 1995, p. 53).

Bressane encena uma outra maneira de transpor a obra literária, centrando o foco não mais no conteúdo, mas sim nos procedimentos diegéticos. Em outras palavras: filma os procedimentos narrativos. É claro que essa opção de leitura parte de um cineasta que pensa o *conteúdo* enquanto *forma*. O romance machadiano permite essa leitura. Bressane procura na experimentação de Machado um novo material para realizar a sua própria experimentação com a linguagem cinematográfica. Temos um outro exemplo de fidelidade ao texto literário, usado agora como instrumento de investigação sobre a natureza representativa do próprio cinema.

CONCLUSÃO

O interesse dos cineastas pela literatura aponta para algumas evidências. A primeira delas, a mais óbvia de todas, é o interesse comercial. Filmar uma obra-prima ou um *best seller* prefigura uma boa bilheteria. Quando o cinema brasileiro ainda estava em busca de um público, a opção por adaptar as obras de José de Alencar partia do fato dessas obras serem conhecidas do público, logo haveria um interesse em vê-las encenadas na tela.

A literatura, por outro lado, oferece (de graça) ao cinema uma trama. Nesse caso, a transposição revela um método de leitura, pois, ao adaptar, os realizadores inevitavelmente também reduzem a obra ao que eles consideram essenciais, esse processo é orientado pelo modo como eles lêem a obra adaptada.

Ao traduzir uma obra, os realizadores podem ser fiéis ao conteúdo exposto ou transformá-los, acrescentando elementos ausentes na obra literária ou buscando adequar a linguagem literária à linguagem cinematográfica. Essas





Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo, p. 13 - 25

duas opções exibem duas maneiras de se conceber o cinema: por um lado, um cinema narrativo, centrado no desenvolvimento do enredo; por outro, um cinema experimental, centrado na investigação da linguagem.

As comunicações entre cinema e literatura revelam os processos da cultura contemporânea ao pensar as artes não como poéticas isoladas e sim como poéticas interativas. Ao vermos uma obra transposta para o cinema, estamos diante de um fenômeno que pode ser compreendido a partir de vários caminhos, todos eles, e aqui não importa os juízos de valores, se se trata de uma relação de exploração comercial ou de pesquisa estética, apontam para uma vivência intertextual entre as artes.





Anderson Pires da Silva

THE PROJECTION ROOM: LITERATURE AND CINEMA IN DIALOGUE

ABSTRACT

From an outlining perspective, the article shows the intertextual relationship between literature and cinema, having as main problems the configuration of cinematographic language and the literary imagining, the matter of fidelity in the adaptation of literary works (**Posthumous Memories of Brás Cubas**, by Machado de Assis and **The Process**, by Kafka).

Keywords: Intertextuality. Translation. Cinema. Brazilian literature.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

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

DELEUZE, Gilles. O pensamento e o cinema. In: _____. **Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 189-226.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o Ideograma. In: _____. CAMPOS, Haroldo (org). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: ed. EDUSP, 1994. pp. 149-166.

GODARD, Jean-Luc. Entrevista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de jun. de 1997, Suplemento Mais!

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

MOURA, Roberto. Cinema carioca (1912-1930) In: _____. RAMOS, Fernão (Org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art editora, 1987. p. 9-59.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

SÜSSEKIND, Flora. A técnica literária. In: _____. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Brasiliense, Companhia das Letras, 1987. p. 89-143.

