

Fernanda Borges

**DA PELÍCULA À NARRATIVA:
reflexos do cinema na obra de Caio Fernando Abreu**

Porto Alegre

2012

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

**DA PELÍCULA À NARRATIVA:
reflexos do cinema na obra de Caio Fernando Abreu**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Fernanda Borges

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre

2012

AGRADECIMENTOS

Ao sempre amigo Tiago, “que me lê, me comenta e me acrescenta”.

À professora Márcia Ivana, muito mais que orientadora.

À minha mãe, pelo incentivo constante.

À Tia Jura, que sempre torceu muito por mim.

Mais do que uma exploração dos poderes da imagem – assim como a literatura é mais do que uma exploração dos poderes da linguagem –, o cinema permite ao consumidor, como nenhuma outra arte, saciar seu voyeurismo escopofóbico, *ver* sem ser *visto*. (Isto, de certa forma, compensa a vantagem polissêmica que a literatura tem sobre o cinema. Mas o cinema, no fim, ganha da literatura porque toda imagem, mesmo quando falsa, é verdadeira).

Rubem Fonseca. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os reflexos do cinema como elementos pertencentes ao texto e constituintes do processo criativo na obra de Caio Fernando Abreu. Para demonstrar as afinidades da narrativa do autor com a linguagem fílmica, duas análises são aprofundadas. A primeira delas, a partir do conto “Aqueles dois”, do livro *Morangos mofados*, com o filme *Infância (The children’s hour)*, adaptação da peça homônima de Lillian Hellman. A relação entre narrativa e filme primeiramente se estabelece através da menção da película no corpo do texto, visto que ambas as obras têm o mesmo enfoque temático. Ainda, a partir de tal diálogo, trabalha-se a hipótese de o conto ser uma adaptação literária do filme de 1961. A outra análise desenvolvida ocorre a partir do diálogo da novela “Bem longe de Marienbad”, de *Estranhos estrangeiros*, com o filme *O ano passado em Marienbad (L’année dernière à Marienbad)*, uma das obras emblemáticas da *nouvelle vague*. A fragmentação da narrativa literária e da narrativa fílmica é um dos pontos de convergência entre as obras e, conseqüentemente, um dos pontos de estudo deste trabalho. Se tradicionalmente a literatura foi e é transposta para as telas de cinema, a obra de Caio Fernando Abreu demonstra que o contrário também é possível. Tal diálogo inter-artístico, elemento organizador na obra do autor em muitos momentos, mostra-se, portanto, enriquecedor aos estudos literários e interdisciplinares.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada; Caio Fernando Abreu; cinema; interdisciplinaridade.

ABSTRACT

This work aims at analyzing how cinema makes itself present in the literary work of Caio Fernando Abreu. In order to demonstrate the relation between the author's narrative and film language, two analyzes are carried out. The first one, focused on the relation between the story "Aqueles dois", from *Morangos mofados*, and the film *The children's hour*, an adaptation of the homonymous play by Lillian Hellman. The dialogue between narrative and film is established firstly through mentioning the film in the text, because both works have the same thematic focus. From this reading, this study works with the hypothesis that this short story is a literary adaptation of the film produced in 1961. The other analysis is based on the dialogue between the novelette "Bem longe de Marienbad", from *Estranhos estrangeiros*, and the film *Last Year at Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*), one of the emblematic *nouvelle vague* works. The fragmentation of both the literary narrative and the cinematic one is a point of convergence between these two works and a point of examination of the present study. As a result, if Literature traditionally has been transposed to the screen, the work of Caio Fernando Abreu makes it clear that the opposite is also possible. This inter-artistic dialogue, a frequent organizing element in his works, shows how it can enrich literary and interdisciplinary studies.

KEYWORDS: Comparative literature; Caio Fernando Abreu; cinema; interdisciplinary studies.

SUMÁRIO

Lista de Ilustrações	08
1. INTRODUÇÃO	09
2. LITERATURA E CINEMA: RELAÇÕES TEÓRICAS	14
2.1 Discursos, textos e mídias	14
2.2 Literatura: a Pré-história do Cinema.....	24
2.3 Os processos criativos.....	31
2.4 Dos livros às telas, das telas aos livros.....	40
3. HISTÓRIAS DE APARENTE MEDIOCRIDADE E REPRESSION	42
3.1 Paralelas.....	42
3.2 A época da inocência.....	42
3.3 <i>Unnatural</i>	44
3.4 <i>These three</i>	48
3.5 <i>Quelle due</i>	51
3.6 Aqueles dois.....	54
3.7 “Onde está a câmera?”.....	62
3.8 Raul e Saul na tela.....	70
3.9 <i>And in the end</i>	74
4. MARIENBAD: A PASÁRGADA EUROPEIA	76
4.1 Paralelas.....	76
4.2 Filme literário/ Literatura fílmica.....	76
4.3 A Marienbad literária e a Marienbad fílmica.....	80
4.4 A trilha sonora do filme e da novela.....	93
4.5 <i>Fin</i>	100
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Cartaz colorido do filme de 1936	48
Figura 2: Cartaz italiano de <i>The children's hour</i>	51
Figura 3: Cartaz do filme <i>Aqueles dois</i>	70
Figura 4: <i>C'était un grand château, au parc lourd et sombre</i>	97
Figura 5: <i>Je portais, en ces temps, l'étoile d'engoulement, Qui chantait au soleil et dansaient dans lês temp</i>	98
Figura 6: <i>Là-bas à Marienbad, Nous danserons encore</i>	98

1 INTRODUÇÃO

O diálogo entre cinema e literatura é uma das possibilidades de estudo mais enriquecedoras que a Literatura Comparada tratou de absorver e legitimar. O que parte de uma associação natural, a partir de uma carência do espectador por visualizar novas histórias e conflitos, transforma-se em um meio de estudo cultural e sociológico, ao mesmo tempo histórico e contemporâneo. Assim estabelecer novos pontos de contato entre essas duas artes, relacionando diferentes obras literárias e fílmicas, é atender a uma necessidade e aprofundar as relações já constituídas através da inserção de novos temas e discussões.

Ao lermos um livro, assistirmos a um filme, vivenciarmos novas situações, a comparação é inevitável. Por vezes imperceptível cotidianamente, a aproximação de fatos, discursos e textos por semelhança ou diferença é algo natural, até necessário para a organização do pensamento. Cada experiência nova é imediatamente relacionada a experiências anteriores, tanto de caráter pessoal quanto de caráter social. Comparamos momentos pessoais e momentos históricos e é somente a partir dessa relação que é possível identificar e analisar criticamente as discussões latentes que nos rodeiam. Conforme Tânia Carvalhal (1991), procedemos da mesma forma com o objeto artístico:

[...] fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social). (CARVALHAL, 1991, p. 11)

A proposta de aproximar o cinema da obra literária de Caio Fernando Abreu é legitimar uma questão que há muito vem sendo apontada como uma característica do autor. Seus livros são repletos de referências intertextuais e contemporâneas à sua época de publicação, o que faz com que muitos o considerem “o representante de uma geração”. Tal título deve-se, entre outras razões, ao diálogo que Caio F. estabeleceu com seus leitores a partir da menção de textos, canções e filmes contemporâneos, evidenciando a sua relação com outras áreas. Porém, mais que representante de uma época, Caio é considerado um dos melhores contistas brasileiros, pelo extremo domínio da linguagem literária e pelo modo visceral de sentir e expor o mundo.

A importância do cinema na obra do autor é comumente mencionada por seus leitores, porém essa discussão carece de sistematização e aprofundamento, uma vez que é norteadada, na maioria das vezes, por impressões de leitura, e não por pesquisa efetiva. Este projeto, portanto, propõe-se a estudar uma faceta do autor que ainda não foi suficientemente desenvolvida na

academia, pois a maioria das dissertações, teses e monografias sobre a obra de Caio versa sobre a representatividade geracional, exposta anteriormente, com foco em *O ovo apunhalado* e *Morangos mofados* e o contexto histórico dos contos.¹ Relações interdisciplinares entre literatura e música, literatura e astrologia, literatura e simbolismo e literatura e tradução já foram estabelecidas em outras produções. O único trabalho acadêmico que contempla o cinema na obra de Caio F. é a tese “Caio Fernando Abreu e o cinema: o processo de adaptação de *Morangos mofados*”, de Fabiano de Souza, a qual, por sua vez, enfatiza as adaptações da obra do autor para as telas e propõe um roteiro cinematográfico para a transposição de seu livro mais popular. Desta forma, esta dissertação complementa a fortuna crítica acadêmica de Caio Fernando Abreu a partir da inserção de um novo diálogo possível.

Além disso, pretende-se ampliar a perspectiva geralmente utilizada de comparar o texto literário com sua adaptação para o cinema, por mais que se possa estabelecer essa relação com os textos de Caio, uma vez que os contos “Aqueles dois”, “O dia que Urano entrou em Escorpião”, “Dama da noite”, “Sargento Garcia”, “Pela passagem de uma grande dor”, “O inimigo secreto”, “Linda, uma história horrível”, “A visita”, “Creme de alface” e o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* já tiveram a sua versão cinematográfica². No entanto, este estudo visa percorrer a obra do autor analisando o cinema como elemento pertencente ao texto, como personagem do processo de criação, e não apenas como um aspecto externo e agregador. Assim o diálogo entre literatura e cinema não é consequência do texto, mas intrínseco a ele. Ainda, como elemento constituinte do processo criativo, o cinema também passa a ser hipotexto, ou seja, estrutura e obra adaptada e transposta para a literatura. Se tradicionalmente a literatura foi e é transposta para as telas de cinema, a obra de Caio Fernando Abreu demonstra que o contrário também é possível.

Para ilustrar tal característica, dois foram os textos escolhidos: o conto “Aqueles dois”, do livro *Morangos Mofados*, de 1982, e a novela “Bem longe de Marienbad”, publicada em 1996 no livro *Estranhos estrangeiros*. “Aqueles dois” é um dos textos mais conhecidos de Caio F., já teve inúmeras adaptações para o teatro e é comumente inserido em antologias de contos brasileiros e estudado em disciplinas de Literatura Brasileira no ambiente acadêmico. Logo, inúmeros foram os

¹ As referências bibliográficas quanto à produção acadêmica acerca das obras de Caio Fernando Abreu encontram-se no item Referências.

² *Aqueles dois* (1985), de Sérgio Amon; *O dia que Urano entrou em Escorpião* (1985), de Sérgio Amon e Roberto Henkin; *Dama da noite* (1999), de Mario Diamante; *Sargento Garcia* (2000), de Tutti Gregianin; *Pela passagem de uma grande dor* (2005), de Bruno Polidoro; *Inimigo* (2006), de Mariana Neibert, baseado no conto “O inimigo secreto”; *Linda, um filme horrível* (2007), de Elisa Simcza; *A visita* (2007), especial da RBS TV, dirigido por Gilberto Perin; *Onde andaré Dulce Veiga?* (2007), de Guilherme de Almeida Prado; *A mulher biônica* (2008), de Armando Praça, baseado no conto “Creme de alface”.

trabalhos que discutiram o conto sob diferentes perspectivas, desde as que enfocam o homoerotismo até as que priorizam a repressão ditatorial e a crítica social. Por fazer parte de uma reunião de textos ainda não tão conhecida do público em geral, a novela “Bem longe de Marienbad” não possui tanta fortuna crítica quanto o conto de *Morangos mofados*. As poucas produções acadêmicas que abordam a narrativa escrita em Saint-Nazaire, na França, versam principalmente sobre a condição de estrangeiros das personagens ou, mais uma vez, sobre o homoerotismo, tema bastante discutido na obra de Caio F. ultimamente.³

Tanto “Aqueles dois” quanto “Bem longe de Marienbad” apresentam relações de similitude e de contiguidade temática e estrutural com filmes produzidos em 1961: o primeiro com *Infância* (*The children’s hour*), filme dirigido por William Wyler e adaptado da peça homônima de Lillian Hellman, com Audrey Hepburn, Shirley MacLaine e James Garner; e o segundo com *O ano passado em Marienbad* (*L’année dernière à Marienbad*), filme com direção de Alain Resnais, roteiro de Alain Robbe-Grillet e atuação de Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi e Sacha Pitoëff. Desse modo, Caio Fernando Abreu dialoga com o cinema clássico americano e com a *nouvelle vague*, a vanguarda francesa que propôs maior literariedade ao cinema.

Infância é mencionado em “Aqueles dois” e representa a descoberta de uma primeira afinidade entre os personagens Raul e Saul: o apreço pelo cinema. Se os colegas de repartição somente nutriam uma simpatia mútua, com a descoberta de um hábito e um gosto comum, a relação estreita-se e aprofunda-se. O filme de William Wyler é uma chave de leitura para o conto de *Morangos mofados*, uma vez que é possível compreender com mais clareza a relação entre os personagens que, por sua vez, passam também a entender melhor a ingênua simpatia que sentiam um pelo outro.

Já em “Bem longe de Marienbad” não há menção direta ao filme de Resnais. O diálogo entre as obras é estabelecido inicialmente a partir de seus títulos, revelando-se à medida que o narrador-personagem busca em Saint-Nazaire pistas de sua relação com K. Novela e filme compartilham estruturas narrativas fragmentadas e incertas bem como desfechos que possibilitam diversas interpretações por não definirem o que realmente aconteceu e, desse modo, evidenciam o papel fundamental do leitor para a construção da história de amor entre as personagens no texto e no filme.

³ A fortuna crítica acerca de “Bem longe de Marienbad”: *Narrativas do exílio: nação e homoerotismo em três obras comparadas*, de Nelson Eliezer Ferreira Júnior; *O estranho estrangeiro e a poética do vestígio em Bem longe de Marienbad*, de Andreia Alves Pires; *O entre-lugar das homoafetividades*, de Denilson Lopes; *Os afetos masculinos em Caio Fernando Abreu*, de José Mariano Neto e *Cruzamentos e fronteiras nos espaços do cênico e do literário*, de Elisabete Borges Agra e Eneida Dornellas de Carvalho.

Cabe ressaltar que Caio Fernando Abreu, além de dialogar com o cinema em suas obras, contribuiu com o roteiro de *Aqueles dois* (1985), de Sérgio Amon, e de *Romance* (1988), de Sérgio Bianchi, e escreveu o argumento para *Onde andarás Dulce Veiga?* (2007), de Guilherme de Almeida Prado. Em *Perfume de Gardênia* (1992) deste mesmo diretor, Caio participa como figurante e empresta a sua voz rouca para a narração em *off* do filme.

A fim de demonstrar como o cinema faz-se presente no processo criativo de Caio F. e é transposto para a literatura a partir de relações temáticas e estruturais específicas, parte-se inicialmente de referenciais teóricos que possibilitam a aproximação entre as duas áreas. Além disso, a importância da literatura para a consolidação do cinema como *medium* cultural e artístico é enfatizada, visto que a estrutura narrativa ficcional foi um dos primeiros recursos literários transpostos para a tela. Dessa forma, discute-se o processo de criação cinematográfico e o processo de criação de Caio Fernando Abreu, que tem na estrutura fílmica uma de suas inspirações.

No capítulo “Histórias de aparente mediocridade e repressão”, a relação do conto “Aqueles dois” com o filme *Infância* é abordada de modo a descrever a transposição da temática da película para a narrativa⁴. A peça de Lillian Hellman, adaptada duas vezes por William Wyler, em 1936 e em 1961, também merece destaque, uma vez que demonstra os caminhos percorridos por Caio F. na criação do texto, além de ilustrar diferentes processos adaptativos. Ainda, o filme de Sérgio Amon, a partir do conto de *Morangos mofados*, complementa a discussão por representar uma leitura possível da obra de Caio Fernando Abreu.

A análise de “Bem longe de Marienbad” consta no capítulo “Marienbad: a Pasárgada europeia”, em que se discute a estética literária da *nouvelle vague* e a estrutura fílmica do texto, a qual se aproxima a do filme de Resnais. A canção da cantora francesa Barbara, também chamada “Marienbad”, completa o diálogo, pois tem versos transcritos na novela, os quais intitulam o texto de Caio.

Percebe-se que, apesar de serem as relações entre a literatura e o cinema as privilegiadas neste trabalho, é inevitável ampliarmos a análise atentando para outras artes, como o teatro e a música, por também serem diálogos estabelecidos pelo autor e que configuram de modo fulcral a estrutura narrativa. Assim, uma peça que originou um filme, que originou um conto, o qual foi transposto para o cinema, bem como um texto cuja estrutura é reflexo da estrutura de um filme, e

⁴ A expressão “da película à narrativa”, que intitula este trabalho, tem caráter metonímico, uma vez que, como suporte, a película também pode englobar narrativas, contar histórias. Desse modo, tal ideia ressalta a transposição de elementos do cinema para a literatura.

que foram tematicamente unidos por uma canção, demonstram o enriquecimento cultural e crítico que a obra de Caio Fernando Abreu proporciona a seus leitores.

A ideia para este trabalho surgiu a partir de minha “epifania” de ter entendido uma orientação textual. Em 2007, ao realizar um curso de extensão sobre algumas peças do teatro anglo-americano que foram adaptadas para o cinema e ao assistir ao filme *Infâmia*, percebi que a relação do filme com o conto de Caio ultrapassava a mera menção em texto, a mera “desculpa” para a aproximação de Saul e Raul. Cinco anos depois somente, concretiza-se o estudo que une duas paixões: a literatura de Caio Fernando Abreu e o cinema.

2 LITERATURA E CINEMA: RELAÇÕES TEÓRICAS

2.1 Discursos, textos e mídias

A aproximação entre literatura e cinema pode ser norteada a partir de dois conceitos: intertextualidade e intermedialidade. Tais concepções complementam-se ao pensarmos as relações possíveis entre diferentes abordagens e expressões artísticas.

O precursor da discussão acerca do imbricamento de discursos foi Mikhail Bakhtin, o qual iniciou sua carreira na década de 1920, e é geralmente situado entre os formalistas russos. Priorizando o estudo imanentista da literatura, Bakhtin também valorizava a perspectiva histórica da obra. Seus textos, repletos de estilo, mas pouco didáticos em termos acadêmicos, já apresentavam a ideia de intertextualidade; contudo de um modo pouco explícito. “(...) Todo discurso concreto (enunciação) encontra o objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele”. (BAKHTIN, 1990, p. 86) A teórica do grupo *Tel Quel*, Julia Kristeva, esclarece, portanto, o que o pensador russo já havia postulado com expressões mais imprecisas e abstratas. Como uma das responsáveis por divulgar ao público ocidental o trabalho de Bakhtin na década de 1960, ela afirma que “O autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui.” (KRISTEVA, 1974, p. 72)

De acordo com a Semiótica, a possibilidade de diálogo entre literatura e cinema ocorre devido à ideia de que um filme também se constitui como texto, como uma unidade de discurso passível de leitura e análise. Considera-se que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). A noção de intertextualidade, difundida nas décadas de 60 e 70 do século XX, surge do conceito de *dialogismo*, desenvolvido por Mikhail Bakhtin, o qual parte da concepção de que todo o discurso é dialógico, ou seja, “Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as”. (BAKHTIN, 1992, p. 101)

A partir da designação teórica de *intertextualidade*, novos caminhos foram trilhados nos estudos literários, pois os conceitos de autoria e de originalidade, por exemplo, foram revistos no âmbito da Literatura Comparada e da Teoria da Literatura, uma vez que a incorporação da

tradição literária e a livre menção a outros textos e autores passaram a ser vistas com naturalidade, como constituintes do processo de criação da obra, alterando as tradicionais e inócuas discussões acerca de fontes e influências, as quais estabeleciam na literatura conceitos de hierarquia. A ideia de dependência, decorrente de tais pressupostos, passa a ser anacrônica, pois segundo Carvalhal (1993) “(...) se a noção de influência tendia a individualizar a obra, sobrepondo o biográfico ao textual e impondo uma causalidade determinista na produção literária, a intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra” (CARVALHAL, 1993, p. 32).

Assim toda obra literária se constrói como uma rede de influências e relações com textos literários preexistentes e com sistemas de significação não-literários, como as linguagens orais ou a música. Daí a importância de seu estudo: “A verdade literária como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade.” (JENNY, 1979, p. 47)

A partir da ampliação do conceito de intertextualidade, passa-se ao conceito de interdisciplinaridade, que abarca diversos campos das Ciências Humanas (Filosofia e História, por exemplo), e diversas manifestações artísticas (como literatura, música, artes plásticas, cinema), áreas em constante diálogo estético e cultural. Assim como os textos literários podem imiscuir-se uns nos outros, o mesmo ocorre com outras disciplinas do conhecimento. E é a relação entre a literatura e o cinema que passa agora a ter destaque.

As aproximações entre cinema e literatura ocorrem primeiramente no nível narrativo, uma vez que é a história contada no filme através de imagens, diálogos, trilha sonora, o que faz com que adotemos uma postura comparativa. Se tal abordagem é possível, é devido às afinidades semióticas, ou seja, de linguagem, entre a verbalidade da literatura e a iconicidade do cinema. Este abarca também a linguagem verbal e, muitas vezes, literária para a constituição de um sistema amplo e plural. Assim, um sistema contém outros vários sistemas.

À medida que se revelam as relações entre elementos de um sistema com elementos de outros sistemas, aquele deixa de ser um sistema em si e passa a fazer parte, como um subsistema, de um sistema maior. [...] só uma comparatística dentro do horizonte intersemiótico ainda tem sentido, desde que se entenda de modo consequente que este é, por sua vez, determinado pelo sistema constituído pelo modo de produção, do qual simplesmente faz parte. [...] Só o sistema capaz de manter relações de troca com o que o circunda é um sistema orgânico vivo: quando essas trocas cessam, o sistema está morto. (KOTHE, 1981, p. 149-150)

Estudar as possíveis ligações entre a literatura e o cinema é tornar cada uma dessas artes mais próximas do leitor e do espectador e mais interessantes em termos de mobilidade, de

flexibilidade, pois essa abordagem amplia sua atuação. Esse diálogo é possível a partir de semelhanças estruturais entre um texto literário e um filme, o que permite aquele figurar dentro deste. Assim, os esquemas “literários” ou “dramáticos” desempenham uma função na construção dos filmes, como afirma Christian Metz:

Em todos esses casos, trata-se definitivamente de sistemas que, *enquanto sistemas*, são mais ou menos semelhantes através dos diferentes conjuntos de mensagens fisicamente homogêneas –; isto é, códigos mais ou menos comuns a diversas “linguagens”. (METZ, 1980, p. 32)

A comparação e análise entre duas ou mais artes envolve basicamente critérios estéticos. A transposição de um texto em outro, de um sistema em outro, dialoga automaticamente com a obra original, ou primeiro sistema, e tal relação por si só constitui-se como valor estético. O acréscimo a esse primeiro sistema só é possível porque previamente semelhanças são consideradas, porque todas as artes podem imiscuir-se umas nas outras por serem instrumentos de expressão humana. Segundo Müller (2007), o cinema é capaz de sintetizar todas as outras artes, modificando o conceito de estética. Para Metz, a amplitude da sétima arte reflete-se nas diversas possibilidades de expressão que ela proporciona.

O cinema, como as outras linguagens ricas, ao contrário, é profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação das diversas estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes artes e as diferentes escolas, a todas as iniciativas individuais dos cineastas (“renovações”), etc. (METZ, 1980, p. 41)

A partir da reflexão semiológica no que concerne à imagem, Metz aponta que o estatuto analógico e a iconicidade das artes visuais compartilham muitas vezes o estatuto linguístico, verbal, por ambos constituírem-se como objetos discursivos.

(...) a semiologia da imagem se fará *ao lado* da semiologia dos objetos linguísticos (e por vezes em intersecção com ela, pois muitas mensagens são mistas: não se trata apenas das imagens cujo conteúdo manifesto comporta menções escritas, mas igualmente das estruturas linguísticas que estão, subterrâneas à obra, na própria imagem, assim como figuras visuais que, em troca, contribuem para informar a estrutura das línguas). (METZ, 1973, p. 9)

A Semiologia da imagem, portanto, convive com pressupostos da Semiologia geral, ou seja, é um sistema comunicativo absorvido pela cultura e em constante diálogo com ela. Metz também afirma que a língua pode estar em torno da imagem, na legenda que a acompanha, por exemplo; e também “por baixo” dela, constituindo comentários críticos ou sua significação. Muitas artes ditas como “visuais”, o cinema falado e mesmo imagens com legendas, são na

verdade textos mistos, híbridos, formados por vários sistemas. Entretanto, independentemente disso, a metalinguagem acaba por se fazer presente em todos esses sistemas.

Frequentemente, refletir sobre a imagem não consiste em produzir imagens, mas sim em produzir palavras. Nesta situação, pode-se perceber (e é a reação mais difundida) um clássico fenômeno de *metalinguagem*: a língua serve de metalinguagem às mais diversas linguagens-objeto, e mesmo aquelas que não são linguísticas. Pode-se igualmente (e é a posição de Jean-Louis Schefer) dar uma interpretação mais radical à questão, e então deslocar a língua para a escrita: a imagem só existe pelo que aí se lê. Mas a verdade, nos dois casos, é que a semiologia do visual não é essencialmente uma atividade visual. Mais uma razão para o reino das imagens se recusar a fechar-se em si mesmo (= mito da *pureza visual*). (Op. cit., p. 17)

É majoritariamente através da linguagem verbal que expressamos opiniões, pensamentos e sentimentos acerca de uma obra. Externar uma perspectiva crítica e subjetiva, ao defrontarmos-nos com o objeto artístico, exige esse tipo de articulação por ser o meio que utilizamos em nossa comunicação usual. Por mais que a arte reflita a si mesma através de releituras de obras já produzidas ou através da influência entre artistas, para o público leigo, são as palavras que possibilitam, na maioria das vezes, a expressão da emoção estética. Como exemplo da interligação entre os sistemas semióticos e de sua permeação pela linguagem verbal, Metz enfatiza a multiplicidade da pintura.

(...) um quadro é uma imagem, mas não é apenas isto; ou antes, a imagem, nele, é intimamente atravessada por mil *configurações* que, ao mesmo tempo, nos levam muito longe dela e nos introduzem em seu núcleo; até um certo ponto, o quadro não é outra coisa senão a leitura que dele se faz: narração, descrição, cenário. (Op. cit., p. 15)

Mesmo nas artes visuais não figurativas, a leitura da obra está presente, o que já caracteriza seu hibridismo. Além disso, cabe ressaltar, ante uma perspectiva histórica, que a fusão entre as linguagens visual e verbal faz parte dos limiares do conhecimento e da arte, uma vez que os remete aos hieróglifos egípcios, às cerâmicas gregas, aos ideogramas chineses, às iluminuras nos manuscritos, à arte renascentista, à obra de William Blake, à poesia visual simbolista, aos movimentos de vanguarda e, contemporaneamente, às obras de Jonathan Safran Foer, por exemplo.

Dessa forma, a presença de visualidade na literatura demonstra os limiares interartísticos e as características lúdicas de alguns textos. Assim como a literatura utiliza a iconicidade, as artes visuais também utilizam a linguagem verbal, a saber, nas colagens cubistas e futuristas repletas de palavras recortadas, constituintes da obra não somente por seu significado, mas sobretudo por sua presença visual. Tais colagens questionam a arte como representação da realidade, pois aquela se

torna concepção, e não simplesmente imitação. Do mesmo modo, o processo criativo passa a fazer parte da obra de arte, assim como seu produto final.

Metz, ao discutir a necessidade de uma escansão da estrutura fílmica, enfatiza que

[O cinema] pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. (Op. cit., p. 127)

O autor destaca ainda que, ao se tornar falado, o cinema comprovou a sua maleabilidade enquanto linguagem, “suficientemente rica para que as riquezas alheias a enriqueçam” (1972, p. 73). Assim, a aliança entre imagens em movimento e linguagem verbal constituem ainda hoje as características basilares do cinema. A narração fílmica, em teoria, realiza-se pela imagem; entretanto, o espectador recorda majoritariamente do enredo no filme, e não tanto de sua estrutura, o que demonstra que os efeitos fílmicos estão a serviço da história narrada, ao menos, para a percepção do espectador leigo. A partir da obra *Logique du cinema*, de Albert Laffay, Metz aponta os principais atributos narrativos do cinema.

(...) o espectador percebe imagens que foram visivelmente escolhidas (poderiam ter sido outras), que foram visivelmente ordenadas (sua ordem poderia ter sido outra): ele folheia de certo modo um álbum de imagens impostas, e não é ele quem vira as páginas, mas forçosamente algum “mestre de cerimônia”, algum “grão-mestre das imagens” que (antes de ser identificado como autor, caso se tratar de filme de autor, e nos outros casos na ausência de qualquer autor) é sempre em primeiro lugar o próprio filme enquanto objeto linguístico (já que o espectador sabe sempre que é um filme que ele está vendo), ou, melhor, uma espécie de “foco linguístico virtual” situado em algum lugar atrás do filme e que representa o que torna o filme possível. Está é a forma cinematográfica da instância-narradora, necessariamente presente e necessariamente percebida, em qualquer narração. (1972, p. 34-35)

E tal narração é concebida a partir de vários fotogramas, os quais representam parcialmente o referente diegético, mas que passam a ter caráter sequencial a partir dos artifícios da montagem. Como discute Roland Barthes em “Retórica da Imagem”, a fotografia representa um outrora a partir de uma contemplação externa, um “ter-sido-aqui” imóvel. O movimento, próprio da linguagem fílmica e ausente na fotografia, confere atualidade ao que é retratado pelo cinema, pois o movimento está sempre no presente, além de garantir a impressão de realidade que o filme desperta no espectador.

Antes do cinema, havia a fotografia. Entre todas as espécies de imagens, a fotografia era a mais rica em índices de realidade, a única, como notava André Bazin, que nos dava moralmente a garantia absoluta de que os contornos gráficos eram fielmente respeitados, já que a sua representação fora alcançada através de um processo mecânico de duplicação; era assim, de certo modo, o próprio objeto que se imprimira a si mesmo na película virgem. Mas esse material tão semelhante ainda não o era suficientemente; faltava-lhe o tempo, faltava-lhe uma transposição aceitável do volume, faltava-lhe a sensação do movimento, comumente sentida como sinônimo de vida. O cinema trouxe tudo isto de uma vez só, e – suplemento inesperado – não é apenas uma reprodução qualquer, plausível, do movimento com toda a sua realidade. Enfim, suprema inversão, são imagens, aquelas mesmas da fotografia, que foram animadas por um movimento tão real que lhes conferiu um poder de convicção inédito, mas do qual só o imaginário se beneficiou, já que, apesar de tudo, tratava-se de imagens. (Op. cit., p. 28)

Metz afirma que reproduzir a visão do movimento é reproduzir a sua realidade, a sua diegese. Desse modo, é o enredo em movimento unido aos efeitos artísticos e estruturais do filme que constituem os principais fatores para o reconhecimento, a apreciação e o estudo do cinema como linguagem. De natureza heterogênea, ela soma características de outras artes: “a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a (pseudo) tridimensionalidade da escultura e arquitetura, a dramaticidade do teatro e a narratividade da literatura” (BRITO, 2006, p. 135).

A definição de cinema, pois, para a Semiologia, é a soma dos códigos e subcódigos específicos dessa linguagem – tais como a montagem, a escala dos planos, as relações da imagem com a palavra, as sequências⁵ – os quais produzem significado e caracterizam a imagem cinematográfica como um produto culturalmente determinado e reconhecido pelo público como tal. O cinema é o meio artístico mais difundido e popularizado, devido principalmente à grande indústria que se formou para a sua divulgação desde a criação do cinematógrafo em 1895. Muitas são as questões externas à obra do cinema que devem ser consideradas para a sua realização. A seleção de elenco, a produção e a distribuição dos filmes, por exemplo, são elementos à órbita do objeto estético em si e, por essa razão, são considerados por Christian Metz como pertinentes ao *fato cinematográfico*, diferenciando-os dessa forma do *fato fílmico*⁶, que diz respeito a elementos intrínsecos ao filme. Faz-se relação semelhante com as demais artes: literatura e livro, pintura e quadro, escultura e estátua, cinema e filme.

Retomando a noção de intertextualidade, esta pode ser ampliada se considerarmos as diferentes mídias pelas quais cinema e literatura são difundidos, pois “(...) usa-se o termo *medium*

⁵ Ver METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, Roland [et al]. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2009.

⁶ A distinção entre *fílmico* e *cinematográfico*, conforme apontada por Metz, não será privilegiada neste trabalho, uma vez que diversos autores citados utilizam os termos como sinônimos muitas vezes.

especialmente para designar dispositivos técnicos utilizados para possibilitar a comunicação realizada através de distâncias espaciais e, às vezes, também temporais: o rádio e a televisão (tipicamente mencionados), o livro impresso ou as tabuinhas de cera da Antiguidade (mencionadas após alguma reflexão).” (GUMBRECHT, 1998, p. 297) Uma mídia, ou um *medium*⁷, pode ser “preenchida” por qualquer conteúdo, livremente, de modo a constituir-se somente como aparato técnico para a expressão e difusão de ideias.

Talvez hoje o filme tenha perdido espaço para as mídias digitais, mas juntamente com a literatura já foi um meio dominante na sociedade. A partir do modo de reprodução dessas áreas, podemos considerar o termo *intermedialidade* como mediador do diálogo proposto.

(...) literatura e cinema devem ser entendidos como mídias que se inter-relacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas, como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame, etc. (MÜLLER, 2007, p. 78)

Analisar a importância dos diferentes tipos de mídia e o conseqüente conceito de intermedialidade é extremamente relevante ao estudarmos os filmes e os textos literários. Porém, parte-se de uma perspectiva teórica diversa da exposta anteriormente: “Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto-representam, a partir de suas relações, tal é uma das facetas dos estudos de intermedialidade.” (op.cit., p. 78-79) A noção de texto é ampliada para a noção de mídia e isso não significa uma oposição entre as duas ideias. Para um objeto ser passível de observação e análise, de algum modo ele deve ser difundido, exposto. Assim intertextualidade e intermedialidade são conceitos que se completam no que se refere ao estudo do diálogo entre literatura e cinema.

Marshall McLuhan, em *The Gutenberg Galaxy*, de 1962, e em *Understanding Media: The Extensions of Man*, de 1964, esclarece que as novas tecnologias (mídia impressa e mídia eletrônica, por exemplo) afetam os processos cognitivos dos indivíduos e, desse modo, a organização social. O autor aponta que a tecnologia impressa modificou nossos modos de percepção, inaugurando a predominância do visual sobre o auditivo e o oral. Portanto, o conteúdo expresso e difundido através de disposição visual ganhou destaque em termos de assimilação do público espectador. Um exemplo disso tem-se ao darmos atenção aos detalhes de nosso discurso

⁷ Utilizo ao longo deste capítulo tanto a expressão “a mídia” quanto “o medium” ou “os media”, uma vez que Gumbrecht adota tais termos em sua discussão.

cotidiano, pois muitas vezes, para dizermos “eu entendo”, utilizamos a expressão “eu vejo”, de modo que “ver” e “entender” passam a ser sinônimos, de acordo com o que McLuhan conceitua como “homogeneização visual da experiência”.

Ainda, o autor divide a história do conhecimento a partir do surgimento de novos *media*: o período de predominância da cultura oral (*Oral tribe culture*) tem fim a partir do surgimento da escrita, a cultura do manuscrito (*Scribal culture*) dá lugar à Galáxia de Gutemberg (*Gutemberg galaxy*) a partir dos adventos da imprensa e da luz elétrica, e a Era eletrônica (*Electronic age*) consolida-se através do desenvolvimento do cinema. Esta quarta época traria novamente a predominância da cultura oral e auditiva em relação à visual; contudo, McLuhan não teve a oportunidade de acompanhar a evolução deste período, o que impossibilitou que discorresse sobre as heranças cognitivas da hegemonia da linguagem visual, de modo que são as considerações acerca da Galáxia de Gutemberg e de sua transição para a Era eletrônica que devem ser realmente discutidas.

Considerando que um *media* acarreta um efeito social, McLuhan aponta a lâmpada elétrica também como um dispositivo técnico que possibilita a comunicação e a expressão. Tal advento propiciou que novos espaços fossem descobertos e criados, antes completamente inacessíveis devido à escuridão da noite, pois “*a light bulb creates an environment by its mere presence*” (1964, p. 38). Ademais, a luz elétrica ampliou igualmente as noções de tempo, uma vez que proporcionou dias mais longos a partir do aumento da claridade nos ambientes. Novos espaços e tempos surgiram para o exercício dos afazeres domésticos, do trabalho, do convívio familiar, da própria leitura. E a luz elétrica foi decisiva, posteriormente, para o surgimento do cinema e seu aperfeiçoamento e para o modo de vida que temos hoje, completamente dependente da eletricidade.

Se os conceitos de intertextualidade e, por extensão, os da Semiologia do cinema são complementados pelo conceito de intermedialidade, isso não impede que vejamos as diferenças entre as duas abordagens.

Marshall McLuhan (...) argumentaria que a descrição de imagem de Metz é muito genérica e não leva em conta o fato de que, em um caso, a imagem é refletida (filme) em direção ao espectador, e no outro caso (televisão) a imagem é projetada diretamente para ele. McLuhan considera essa diferença material; Metz não. Para Metz, o aluno que estuda um filme numa moviola (que usa retroprojeção em vez de reflexo) ou mesmo num sistema de Tv-playback está estudando todo o sistema semiótico do filme. Só o que ele perde é o contexto cultural comum no qual assistimos a filmes, e isso o semiólogo, preocupado apenas com os trabalhos internos do filme, pode sentir-se livre para ignorar. (ANDREW, 1989, p. 217)

Há, por parte da Semiologia, a valorização do estudo das estruturas internas de um sistema e das funções exercidas por essas estruturas dentro desse sistema, que pode ser o cinema ou a literatura de um modo geral, ou um texto literário ou um filme específicos. Já os estudos de mídia observam os efeitos sociais dos dispositivos técnicos a partir da veiculação de seus conteúdos na cultura. Desse modo, a mídia em que um filme é divulgado, por exemplo, é elemento fulcral para esta análise, mas indiferente para a outra. Neste trabalho, discuto as duas abordagens, pois vejo em sua soma uma perspectiva um pouco mais completa se pensarmos em um livro ou em um filme: são sistemas com suas próprias significações e, simultaneamente, mídias que possuem um efeito social e cultural.

A concepção de cinema como *medium* artístico não parece surpreender tanto quanto à concepção de literatura também como uma ferramenta difusora. Conforme nos esclarece Hans Ulrich Gumbrecht (1998), é possível conceituá-la dessa forma a partir da consideração de algumas características.

Meios individuais de comunicação devem ser determinados pela convergência de um tipo de “presença à distância” com um feixe sempre determinado de “relações de asseveração”. Isto quer dizer, para ilustrar de modo bem provisório esses dois conceitos complexos, que, em primeiro lugar, o que deve ser chamado mídia torna presente, de modo sempre específico, objetos espacial e temporalmente ausentes, e que, em segundo lugar, tais modos de tornar presente estão ligados a certas suposições (geralmente implícitas) sobre a confiabilidade e a aplicabilidade do que assim foi tornado presente. (GUMBRECHT, 1998, p. 298)

A poesia trovadoresca da Idade Média, a de Guilherme IX da Aquitânia, por exemplo, já apresentava algumas das características apontadas por Gumbrecht, como a competência formal da poesia que deve ser entregue à amada, mesmo que na ficção. O sujeito-lírico distante tornava-se presente para a leitora, que lia versos transgressores para a moral da época por abordarem temas sensuais que divergiam dos preceitos da Igreja Católica.

Com o surgimento da imprensa, na segunda metade do século XV, houve a continuidade histórica da mídia literatura devido às maiores possibilidades de circulação das obras literárias. O início da era moderna estabelece uma distância maior entre autor e leitor, o que também contribui para o início das discussões acerca do conceito de autoria, por exemplo. A literatura torna-se mídia, portanto, a partir da expectativa de que os textos defrontem-se com o mundo e o reflitam de algum modo para o leitor, distante em termos temporais e/ou espaciais do autor da obra. Do mesmo modo, a aceitação do texto como ficção elimina a necessidade de diferenciação entre “verdade” e “mentira”, ou melhor, entre “verdade” e “invenção”.

É no Iluminismo, segundo Gumbrecht, que a literatura passa a ter um papel de transgressividade social: “o de ser um saber a serviço da mudança e da inovação.” (Op. cit., p. 310) Ademais, nesse período ocorre uma valorização da leitura, reiterada no Romantismo. E, se no Realismo há a busca pela representação, as vanguardas modernistas surgem para transgredir formalmente conceitos literários através de obras mais excêntricas e, em certa medida, mais afastadas do público-leitor devido ao hermetismo de algumas produções.

Assim, as relações de asseveração em relação à constituição da literatura enquanto mídia são sintetizadas a partir dos seguintes atributos: a) a proximidade imaginada entre leitores e autores (devido à ausência de interesses práticos para o cotidiano, o leitor não espera ser convencido ou instruído pelo autor, o que caracteriza “a presença à distância”); b) a ficcionalidade como suspensão do ceticismo sistemático em relação ao saber; c) a mais-valia da forma textual (o valor cultural das belas-letas devido à competência formal das obras) e d) a transgressividade social e estética da literatura.

Gumbrecht finaliza o texto discutindo com descrença e desaprovação o contexto de recepção da literatura como mídia artística.

(...) alguns dos componentes que, no transcorrer dos séculos, foram cunhadores de identidade e de função para a literatura, parecem ter perdido, na cultura da nossa época, seus pontos de referência extraliterários. As sociedades ocidentais de tal modo se dessensibilizaram diante de diversas formas de transgressão que a provocação efetiva só pode ser suscitada por “efeitos especiais” com uma intensidade que um meio ligado à leitura solitária não pode produzir. (Op. cit., p. 318)

Os “efeitos especiais” desenvolvidos pelo cinema através de avanços tecnológicos, das mídias digitais, parecem ter seduzido o público de modo a afastá-lo de outras mídias, ou artes, como a literatura. Esse fascínio pela imagem digitalmente criada ratifica a nova mídia hegemônica: a digital. Não vivemos mais na Era eletrônica, conforme cunhou McLuhan, mas em um período em que a manipulação e o domínio dos meios digitais e virtuais, além do acesso a eles, claro, parecem prioridades de praticamente todos os indivíduos. Não basta que as imagens estejam em movimento, elas necessitam, agora, transcender todos os limites do digital, para tornarem-se, definitivamente, artificiais.

Se é verdade, porém, que as imagens produzidas hoje pelo cinema e pela televisão são cada vez menos classificadas como “reais/irreais” e “verdadeiras/falsas” e que a percepção da diferença entre as imagens televisivas e a experiência visual primária desaparece cada vez mais, então é possível prever também a obsolescência da ficcionalidade enquanto dimensão pragmática. Finalmente, os novos meios técnicos institucionalizados desde o fim do século XIX introduziram padrões na produção da presença à distância, com os quais os textos impressos em livro praticamente não podem concorrer. Sob diversos planos da percepção, eles permitem às pessoas ausentes no

espaço tornarem-se corporalmente presentes numa tela – sem que essas pessoas percam sua presença intelectual diante dos *media* tradicionais. (Op. cit., p. 318)

A existência de uma indústria cinematográfica, de uma indústria televisiva e publicitária, faz com que os elementos ao redor da produção narrativa do cinema ou da televisão, como a imagem e a vida pessoal de artistas famosos, envolvam o público de modo a monopolizar seus hábitos de cultura, de lazer e de entretenimento. Não há uma “indústria literária” nos moldes da cinematográfica, por exemplo, que explore a vida dos escritores, a plasticidade de suas imagens ou seus hábitos *pop*. E realmente não há pertinência que haja mais um tipo de relação comercial com a literatura. Tais constatações comprovam o predomínio do visual ainda hoje, porém excluindo desse contexto a perspectiva visual da literatura, da disposição das palavras, da esquerda para a direita em forma de texto e que também foi institucionalizada pelo advento da imprensa.

Mas não precisamos adotar uma postura apocalíptica em relação à literatura, preconizando o seu anacronismo ou mesmo o seu fim. A história do cinema, e de todas as artes, comprova o poder de renovação e de transgressão que os instrumentos de expressão humana têm perante contextos nem sempre favoráveis. E o passado e o presente da literatura e do cinema já comprovam isso.

2.2 Literatura: a Pré-história do Cinema

O cinematógrafo foi criado na França, em 1895, pelos irmãos Lumière. Inicialmente, surgiu somente como aparato técnico, como uma nova mídia que ainda precisava ser “preenchida” e encontrar sua função. As primeiras imagens registradas pelo cinematógrafo retratavam acontecimentos: desfiles, corridas de cavalo, cenas com a realeza, feiras de variedades ou simplesmente o movimento das ruas e cafés parisienses, o que demonstrava o prazer do espectador de ver quaisquer imagens em movimento. Diversas foram as tentativas de definição da nova mídia, que ainda não possuía a adjetivação de “artística”.

(...) os críticos, os jornalistas e até os pioneiros divergiam bastante quanto à *função social* que atribuíam ou profetizavam para a nova máquina: processo de registro ou arquivo, tecnografia auxiliar na pesquisa e no ensino de ciências tais como a botânica ou a cirurgia, forma nova de jornalismo, instrumento de piedade afetiva – privada ou pública – que perpetuaria a imagem viva de mortos queridos etc. (METZ, 1972, p. 112-113)

Segundo Joachim Paech (2010), por volta de 1900, praticamente 90% das produções eram documentários, e as poucas narrativas fílmicas eram descontinuadas, ou seja, eram pequenos

quadros sem grande complexidade estrutural ou temática. Em 1908, porém, essa perspectiva se inverte: 96% das narrativas passaram a ser ficcionais. Conforme o autor, tais transformações ocorreram devido a três fatores que contribuíram para a institucionalização e a literarização do filme: sua ficcionalização, a economia na produção cinematográfica e a exibição de películas em salas de cinema específicas.

A ficcionalização do filme surgiu a partir do interesse do público por assistir a cenas da guerra hispano-americana por Cuba e da guerra sul-africana dos Boers contra a Inglaterra. O público frequentava massivamente a exibição dessas reportagens e desejava novas imagens a cada sessão. Como era muito dispendioso atender aos anseios dos espectadores, uma vez que era necessário um grande deslocamento até os locais de guerra, tais imagens começaram a ser produzidas nos Estados Unidos, que já contava com o advento do cinematógrafo. Mesmo sabendo da “falsificação” das cenas, o público continuou a comparecer às exibições. A ficcionalização ocorreu, portanto, a partir da ideia de documentários ficcionais, os quais tinham como objetivo aproximar-se ao máximo da realidade que era alvo de interesse dos espectadores. “Certamente a mistura de documentários com histórias ficcionais contribuiu para o estilo verossímil ou realista e para a *vraisemblance de impression de réalité* no cinema narrativo de Hollywood (...)”. (PAECH, 2010, p. 100)

Foi por volta de 1902 que ocorreu a primeira crise do cinema. O público entediou-se de assistir sempre ao mesmo tipo de filmagens (exposições, desfiles, cenas reais). O cinema passou a não ser mais uma novidade: tornara-se previsível e precisava de renovação. A solução para o problema foi a produção de filmes ficcionais narrativos, cuja filmagem era rápida e de baixo custo, além de não depender de fatores externos como viagens, por exemplo. Concomitantemente, ao produzir filmes diferentes, era necessário também alcançar públicos diferentes, pois o cinema era uma prática cultural da massa proletária, mas não da burguesia, que tinha o teatro como mídia de prestígio. Para isso, o cinema necessitava manter o proletariado como público e agradar a burguesia.

A estrutura narrativa do filme precisou agora ser conciliada com as tradições narrativas burguesas. Os mais claros sinais disso são os filmes que foram feitos entre 1908 e 1909, baseados em famosas peças de teatro, romances ou poemas. Antes de 1908, as fontes preferidas para o cinema foram Vaudeville-burlesco, contos de fadas, histórias em quadrinhos e canções populares com efeitos excepcionais e muita ação, mas pouca motivação psicológica. O cinema ainda estava em sua fase inicial, mas agora buscava modelos narrativos de uma tradição consolidada e respeitada, bem como temáticas correspondentes. (GUNNING, 1981, p. 16)

O cinema foi buscar na literatura, especialmente no romance do século XIX, uma inspiração para concretizar uma transformação, e não uma fôrma simplesmente. Ao recorrer às

mídias de prestígio e já institucionalizadas culturalmente, como a literatura e o teatro – uma vez que não havia “atores de cinema”, por exemplo –, o cinema buscava um novo padrão estético para que também pudesse ostentar a denominação de instituição cultural.

As influências dos espetáculos dramáticos, como a presença de atores e diretores dos palcos e mesmo a precária movimentação da câmera nas primeiras produções cinematográficas, as quais praticamente reproduziam o movimento sequencial cênico, garantiram ao cinema a alcunha de “teatro filmado”. Tal designação de nada contribuía para que o novo *medium* se tornasse um espetáculo cultural consolidado, além de demonstrar certo temor por parte dos representantes do teatro em relação ao cinema, que era visto como uma ameaça tanto ao teatro quanto à literatura. Contudo, esse conflito compõe, de certo modo, um padrão no surgimento histórico dos *media*: primeiramente compara-se o novo *medium* ao antigo, já estabelecido e consolidado e, posteriormente, percebe-se que o surgimento do novo não acarreta o desaparecimento do antigo, mas a sua renovação. Quando do surgimento da fotografia, a pintura igualmente sentiu-se ameaçada, mas nem por isso deixou de existir; pelo contrário, renovou-se. Se a fotografia reproduzia imagens com mais precisão, a pintura tratou de distorcer a “realidade” retratada, dizendo não à representação. O mesmo ocorreu com o teatro que, com Brecht e Beckett, por exemplo, remodelou-se estrutural e tematicamente.

Voltando às modificações apontadas por Paech, a institucionalização do filme no cinema, ou seja, a determinação de lugares fixos para as sessões, ao menos nos Estados Unidos, contribuiu para a industrialização da produção cinematográfica e para o surgimento de grandes estúdios de filmagem. Desse modo, a ficcionalização dos filmes e a economia em sua produção, bem como a sua exibição em salas específicas, foram elementos que contribuíram para a consolidação do cinema como *medium* artístico. Ademais, foi necessário encontrar concepções e meios próprios a fim de constituir uma linguagem cinematográfica, linguagem essa que, de algum modo, foi internalizada pelos espectadores ao longo da experiência desses com a exibição de filmes e que se constituiu como legítima a partir de algumas incorporações de elementos alheios, do teatro e principalmente da literatura.

“O modo de representação fílmica institucionalizada”, que Paech menciona, formou-se a partir do domínio do tempo em relação ao espaço, da continuidade narrativa e do estabelecimento do horizonte diegético como referente imaginário da narrativa fílmica. O posicionamento e o ângulo da câmera, os cortes, as montagens paralela e alternada, por exemplo, aproximaram a narração fílmica do imaginário literário, por estabelecer uma perspectiva que privilegia o tempo, visto que as ações podem ocorrer em espaços diferentes e se relacionar ao longo do filme, o que não ocorria na primeira década de desenvolvimento do cinema. Do mesmo modo, a linearização

da narrativa fílmica, no sentido de haver coesão (sequência de planos) e coerência (lógica temática), foi uma condição para a adaptação da estrutura literária, a fim de concretizar as almejadas transformações no novo *medium*. Para aproximar-se definitivamente da literatura, os filmes passaram a ter o seu próprio horizonte diegético, o seu próprio mundo homogêneo sem ter a obrigação de fazer referências a acontecimentos reais da vida prática. Os espectadores, portanto, também tiveram de se adaptar a essa nova estrutura, uma vez que fatos e eventos cotidianos eram comumente registrados pelo cinematógrafo. Mas tal adaptação era, inclusive, uma necessidade do próprio público, ansioso por novidades.

Era essa literatura de romances de folhetim de Dumas (pai e filho), Victor Hugo, Eugène Sue ou Júlio Verne, entre outros, e seu modo específico de narrar, que fundou o filme no sentido moderno, como filme de ficção de narração contínua e crescentemente realista, baseada nas estruturas do pensamento burguês e também no cinema como meio de comunicação em massa. (PAECH, 2010, p. 103)

Nas primeiras décadas do século XX, os padrões artísticos passaram por muitas transformações. Através das vanguardas europeias atuantes na literatura e nas artes visuais, estabeleceu-se uma quebra nas noções de representação, nas noções de realismo que estavam sendo transpostas para a estrutura fílmica. Desse modo, segundo Robert Stam (2008), o cinema era “moderno” somente como artefato tecnológico e industrial, já que sua orientação estética de modo algum poderia ser definida como “modernista”. Enquanto as demais artes estavam revolucionando seus paradigmas, o cinema estava criando os seus, pois é preciso que haja ordem e linearidade primeiramente, ou seja, estruturas consolidadas, para que haja a possibilidade de quebra e de disjunção dessas estruturas. O cinema, irmão caçula que se inspirou nos mais experientes, somente viveu a concretização da revolução de seus pressupostos nas décadas de 1950 e de 1960, com o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, depois de ter consolidado as suas bases.

Importantes para a configuração de características propriamente fílmicas foram os conceitos de montagem alternada e de montagem paralela: esta a serviço da conotação; e aquela, da denotação.

A montagem alternada retrata duas ações que ocorrem ao mesmo tempo, mas que podem estar espacialmente separadas e ligadas temporalmente pela narração. Por exemplo, em cenas de perseguição, perseguidor e perseguido não necessitam mais estar o tempo todo juntos em cena; do mesmo modo, em uma partida de tênis, os dois jogadores podem ser enquadrados quando estão com a bola, sem a necessidade de serem filmados sempre em dupla. Portanto, não é o espaço o que irá determinar a coerência das ações, mas o tempo ordenado pela sequência da narração.

A montagem paralela, por sua vez, permite que relações de conotação sejam estabelecidas pelo filme, como afirma Metz, “abre a porta a todos os ‘simbolismos’ (...)”. (2009, p. 212) As ações narradas não têm relação imediata, mas são aproximadas pelo sentido pretendido. Em *A corner in wheat*, por exemplo, filme de 14 minutos filmado em 1909 e dirigido por David Wark Griffith – o primeiro diretor-autor e o primeiro também a aplicar a técnica de montagem e, desse modo, a desenvolver a sintaxe do filme – faz uma comparação entre a vida dos pobres e a vida dos ricos. Tal relação não é sequencial nem cronológica, mas justapõe as diferenças sociais: enquanto o rico, “o rei do trigo”, desfruta de um banquete, os pobres agricultores enfrentam fila para comprar o pão. A única ligação entre os dois blocos é estabelecida pelo produto trigo, não há mais pontos denotativos de convergência.

O uso da montagem paralela nos filmes da Biograph por Griffith criou não apenas uma forma narrativa, mas também uma forma de narrar e um narrador com habilidade de contar uma história. Com a montagem paralela, Griffith poderia produzir suspense ao interromper ações e deter informações; ele poderia transmitir mensagens morais, acentuar desejos de personagens e permitir o surgimento de motivações. Todas essas técnicas preenchem condições essenciais para uma nova forma burguesa de narrar, que fez dela uma rival do teatro e do romance. (GUNNING, 1981, p. 23)

E tal rivalidade foi acentuada pelo recurso narrativo da montagem paralela, que também se origina da inspiração fílmica a partir da estrutura narrativa do romance realista, especialmente do “protocinematográfico” *Madame Bovary*. O grande cineasta e teórico Sergei Eisenstein destaca no romance de Gustave Flaubert o episódio da feira agrícola, em que Rudolphe seduz Emma Bovary. O discurso vazio do político na feira e a atribuição dos prêmios agrícolas são intercalados ao discurso igualmente superficial do personagem ao expor a importância das atrações irresistíveis à sua ingênua futura amante.

E Rodolfo tomou-lhe a mão, que ela não retirou.
“Conjunto de boas culturas!”, bradava o presidente.
- Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...
“Ao Sr. Bizet, de Quicampoix.”
- Podia eu saber que a acompanharia?
“Setenta francos!”
- Cem vezes mesmo pensei em partir; segui-a, contudo, e acabei ficando.
“Adubo.”
- Como ficaria esta noite, amanhã, todos os demais dias, toda a minha vida!
“Ao Sr. Caron de Argueil, uma medalha de ouro!”
- Porque jamais encontrei na companhia de alguém um encanto tão completo.
“Ao Sr. Bain, de Givry-Saint-Martin...”
- Por isso levá-la-ei na lembrança.
“Por um carneiro merino...”
- Mas vai esquecer-se de mim e eu passarei como uma sombra.
Ao Sr. Belot, de Notre-Dame...”
- Oh, não! Serei alguma coisa em seu pensamento, em sua vida, não é?
“Raça suína, prêmio *ex aequo*; aos Srs. Lhérisse e Cullembourg: 60 francos!”

Rodolfo apertou-lhe a mão; sentiu-a quente e trêmula, qual uma rola cativa que quer retomar o voo (...) (FLAUBERT, 1971, p. 114-115)

Os objetivos de sedução de Rudolphe, ao serem contextualizados na feira agrícola e, assim, comparados a ela, revelam o tom provinciano de seu donjuanismo. A montagem estabelecida por Flaubert une aparentemente dois acontecimentos concomitantes, paralelos, mas sem nenhuma ligação explícita, para revelar ao leitor o quão prosaicos são os discursos amoroso e político em questão. A montagem em *Madame Bovary*, portanto, através dos “simbolismos”, como afirma Metz, faz com que se construa um sentido, que se adote um posicionamento acerca do romance entre Emma e Rudolphe, assim como no filme de D. H. Griffith, *A corner in wheat*. A montagem paralela, no livro e no filme, além de relacionar fatos independentes diegeticamente, estabelece ângulos de visão, os pontos de vista adotados pela câmera e pela caneta.

Segundo Robert Stam (2008), a obra prima de Flaubert deve ser considerada “protocinematográfica”, mesmo que esse conceito cause ambiguidade.

O conceito do romance “cinematográfico” tem sido empregado de forma abusiva e com tanta imprecisão que chega a significar qualquer coisa desde “imaginar vividamente”, “apresentar ação física” até “ter impacto poderoso (como o de um filme)” e “utilizar procedimentos que lembram técnicas cinematográficas”. O conceito de protocinematográfico constitui um adjetivo ambíguo tanto para o romance quanto para o filme, simultaneamente sugerindo que o romance já possui as qualidades do cinema uma vez que podia ser “cinematográfico”, e também que os filmes eram *télos* pelo qual os romances se esforçam, já que somente os filmes poderiam *realmente* ser cinematográficos. Mas, apesar do emprego relativamente problemático do conceito, ainda assim é válido abordar um romance como *Madame Bovary* como “protocinematográfico”. (STAM, 2008, p. 198)

Tal adjetivação é possível pois o romance assemelha-se a um roteiro cinematográfico quanto à descrição precisa de gestos e atitudes. As cenas escritas por Flaubert apresentam desde a descrição dos figurinos e da postura física das personagens até a delimitação do enquadramento utilizado (a serviçal abrindo a janela do sótão, por exemplo). Ademais, a narração utiliza-se do discurso indireto livre, o qual permite um mergulho na consciência das personagens, o que para Stam equivale à câmera em *dolly in*. Por mais que seja a perspectiva de Emma Bovary a predominante no romance, os pontos de vista de Rudolphe, de Leon e de Homais, por exemplo, também são expressos, demonstrando os vários ângulos de visão apresentados no romance.

O cineasta francês Claude Chabrol, ao realizar uma adaptação fílmica de *Madame Bovary* em 1991, utiliza tais características cinematográficas do livro, conectando as diferentes

perspectivas das personagens e seguindo as “orientações” dadas por Flaubert em seu “roteiro”⁸. Os diálogos de Emma e Rudolphe, em meio à feira agrícola, foram transpostos para a tela fidedignamente a partir da concepção de montagem paralela, o que permite ao espectador ver, na prática, um conceito teórico importante na literatura e no cinema.

Flaubert dedicou-se a *Madame Bovary* de 1852 a 1856 e tinha como objetivo escrever um livro em que nada acontecesse, em que os hábitos entediantes de uma burguesia provinciana fossem retratados sem supervalorização ou romantismo. As inovações temáticas, no que diz respeito ao adultério feminino e à crítica à literatura romântica, bem como as inovações formais expostas acima, fizeram de *Madame Bovary* e de Gustave Flaubert ícones da literatura e do cinema. Stam destaca que as palavras utilizadas por Leon para descrever os efeitos da leitura no indivíduo também poderiam descrever os efeitos do cinema.

É interessante notar que as palavras a respeito da leitura que Flaubert coloca na boca de Leon poderiam igualmente aplicar-se ao cinema: “Sem mover-se, você anda pelos países que vê no olhar de sua mente; e os seus pensamentos, capturados na história, param nos detalhes ou percorrem o enredo com rapidez. Você finge ser os personagens e sente que é o seu próprio coração que está batendo dentro de suas roupas”(p. 99) Flaubert chega perto de descrever aquilo que Metz mais tarde chamou de processo de identificação cinematográfica primária e secundária, um processo pelo qual nossos pensamentos se mesclam com a ficção fílmica, misturando-se aos personagens num estranho amálgama de nós mesmos com os outros, vivenciados como uma *durée* (duração) virtual compartilhada. (STAM, 2008, p. 213)

A descrição realizada por Leon considera o envolvimento que a narração, de um modo geral, provoca no indivíduo, seja por palavras ou por imagens. Tal processo de identificação, pautado na impressão de realidade da literatura e do cinema, é um dos fatores que nos estimulam a ler livros e a assistir a filmes, além de nos estimular a pensar sobre eles. Em termos de imagem, tanto através da abstração da literatura, quanto da concretude do cinema, a história que nos é contada nos absorve se acompanhada por um bom narrador, que sabe selecionar e focalizar o que deve ser narrado. Portanto, *Madame Bovary* é inspiração literária e cinematográfica por nos ensinar a contar e a ler boas histórias.⁹

⁸ *Madame Bovary* teve sua primeira adaptação fílmica em 1934, com a direção de Jean Renoir. Em 1949, foi adaptado por Vicente Minelli, e por Chabrol em 1991. Além disso, em 1992, a obra teve sua versão em Bollywood, *Maya Memsaab*.

⁹ A obra de Charles Dickens também foi muito importante para a narrativa cinematográfica. Essa discussão está presente no próximo capítulo.

O surgimento do cinematógrafo na França e o posterior desenvolvimento do cinema nos países europeus e nos Estados Unidos demonstram que a produção de filmes estava ligada ao poder imperialista de tais nações.

Se os primórdios do romance europeu (*Robinson Crusoe*) coincidiram com o momento inicial da conquista colonial e da escravidão transatlântica, a origem do cinema coincidiu com o paroxismo imperial da dominação européia. Os países que mais produziram filmes durante a era do cinema mudo – Inglaterra, França, Estados Unidos, Alemanha – também, “por acaso”, figuraram entre os países líderes do imperialismo, cujo declarado interesse era enaltecer o empreendimento colonial. (STAM, 2008, p. 37)

Hoje praticamente todos os países produzem os seus filmes, mesmo que continuem importando massivamente as películas norte-americanas, as quais permanecem como as hegemônicas. Se o cinema se origina de uma cultura popular, foi a cultura burguesa literária que fez com que a indústria cinematográfica se institucionalizasse nos padrões culturais e mantivesse a estrutura que podemos ver ainda hoje na maioria dos filmes. As referências burguesas de estrutura literária, entretanto, agradaram também à massa proletária, fato que, em certa medida, desviou-se da luta de classes, estabelecendo uma convergência de pontos de vista para um único objeto: o cinema ficcional narrativo. Conforme Paech (2010), a própria história da literatura constitui-se como a pré-história do cinema, visto que as bases literárias foram imprescindíveis para que se estabelecesse uma estrutura fílmica que unisse diferentes classes sociais em um mesmo objetivo.

Segundo Metz (1980), o cinema tornou-se uma máquina de contar histórias, ultrapassando a expectativa de seus criadores, os irmãos Lumière. Do mesmo modo, a literatura ultrapassa o seu papel de contar histórias ao acrescentar ao texto indicações musicais, teatrais, cinematográficas e artísticas em geral. Caio Fernando Abreu, ao sugerir uma música para acompanhar a leitura de um texto ou mencionar um filme que dialogue com sua história, está indicando novos caminhos para o leitor, ampliando nossa compreensão literária e demonstrando que, por estar a sensibilidade presente em todas as formas de expressão, o diálogo estético sempre será possível.

2.3 Os processos criativos

A literatura faz parte da criação do cinema ficcional narrativo, fez parte do processo criativo que o cinema como novo *medium* precisou desenvolver para cativar o público. Podemos estabelecer relações entre a criação literária e a cinematográfica, uma vez que tais processos apresentam semelhanças e diferenças. E, no cinema, as palavras também são articuladas e arquitetadas juntamente às imagens, pois “(...) a emoção e a autenticidade não surgem da palavra ou da imagem, mas de sua interdependência criadora.” (LAWSON, 1967, p. 249)

Estudar o processo de criação de um artista (escritor, pintor, cineasta...) é aproximar o leitor, ou espectador, da obra que o deslocou e o fascinou. A descoberta dos meios de composição aproxima a arte, o artista e o apreciador, estabelecendo ligações em uma relação que muitas vezes parece distante, impessoal e hierárquica. Ao lermos ou ouvirmos os artistas discutindo suas obras, eles se aproximam de nosso status de “homens normais” ou fazem questão de afirmar suas diferenças em relação aos demais seres humanos exatamente por não serem assim tão peculiares. Independente da teatralização estabelecida, se é sob a forma da espontaneidade ou da dissimulação, estudar o processo de criação é escancarar o dinamismo, a vida presente e ativa compartilhada entre autor, obra e público, e que muitas vezes é menosprezada, convertida em objeto.

Ao considerarmos os depoimentos de um cineasta sobre seus filmes, devemos ter em mente os inúmeros aspectos técnicos, além dos subjetivos, que influenciam na concepção da obra. Para se fazer um filme, é necessário argumento, roteiro, cenário, figurino, luz apropriada, seleção de atores, trilha sonora. Todos esses elementos são norteados e unidos pela câmera, pelo microfone, pela tela e pela montagem, os quais constituem a frase cinematográfica, conforme J. H. Lawson (1967). Assim como a língua escrita, por exemplo, tem sua sintaxe, ou seja, sua organização e estrutura, o cinema também tem uma estrutura interna própria, que segundo Lawson, é estabelecida por tais elementos.

Na literatura, o que constitui uma obra não é apenas o seu enredo, mas sim o trabalho técnico que lapida a linguagem, que estrutura sua forma. O mesmo ocorre com o cinema. Além disso, o filme exibido na tela é fruto do processo de criação de vários artistas, e sobretudo do diretor, o maestro da equipe.

Comparar o processo criativo na literatura e o processo criativo no cinema resulta na constatação das especificidades com que o artista deve lidar para criar em uma área ou em outra. Se as formas de manifestação da arte são modos de interpretar o mundo, a literatura e o cinema oferecem moldes diferentes para ideias que podem ser semelhantes, mas expressas de maneira diversa. Apesar de trabalharem com a linguagem, tais manifestações utilizam-na especificamente, de acordo com o intuito do autor e com os pressupostos do meio utilizado. Mas de qualquer modo, assim como afirma Lawson, o efeito artístico não depende somente de técnicas específicas, mas envolve elementos que muitas vezes são difíceis de expressar objetivamente. A interdependência criadora pressupõe a ideia de conjunto, de talento para a composição e o arranjo das partes. É o talento de orquestração que faz com que possamos unir palavra e imagem.

É comum discutirmos se o conhecimento e a apreciação das teorias literárias por um autor de literatura constituem uma vantagem ou uma desvantagem em sua escrita, um apuro formal ou

um paradoxo criativo. Sabemos dos depoimentos de muitos escritores que afirmam não conhecerem detalhes de teoria literária e esse fato não influenciou em sua escrita ou na qualidade de sua obra. Porém, o conhecimento de teorias e técnicas específicas, no cinema, é essencial.

A compreensão teórica constitui a base essencial para a atividade criadora. Verificamos, hoje em dia, um profundo abismo entre as teorias estéticas e a realização cinematográfica. Dispomos de uma vasta literatura em torno da arte de fazer cinema; entretanto, na sua maior parte, ela é de caráter abstrato. Nada indica que interesse ou emocione ao artista. A intuição e a improvisação podem ter o seu lugar nas artes (...), porém uma arte tão complexa, tendo em vista as exigências técnicas e o uso de aparelhamento mecânico, como o cinema, exige a mais absoluta compreensão da relação entre o impulso criador e os meios no sentido de realizá-lo. (LAWSON, 1967, p. 9)

A inspiração e o impulso criador devem estar unidos ao trabalho técnico e prático que o cinema exige, uma vez que o primeiro passo para a realização da obra é devido a essa força criadora que, posteriormente, funde-se com as necessidades concretas de filmagem. Desse modo, o conhecimento teórico no cinema deveria influenciar de forma subjetiva e objetiva a realização de filmes por acrescentar não só novas ideias, mas novos direcionamentos e métodos. Assim o embate entre inspiração e trabalho “braçal”, encontra, no processo de criação cinematográfico, um ponto de confluência e também de interdependência, como afirma Lawson, pois mais que de ideias brilhantes e histórias envolventes, para fazer cinema precisamos de habilidades e talentos agregadores na união dos elementos composicionais, a fim de que possamos reconhecer e afirmar que o cineasta tem o *seu* estilo. O diretor soviético Serguei Eisenstein, expondo a importância do trabalho de montagem, que é extremamente técnico e prático, afirmou que “a justaposição de duas cenas distintas, interligando-as, não significa apenas a simples soma de duas cenas e sim um ato de criação” (LAWSON, 1967, p. 232). Portanto, evidencia a natureza da arte de fazer filmes.

Para Eisenstein, há uma linha dominante que estabelece a montagem dos diversos planos e que, na maioria dos filmes, é constituída pelo enredo. Porém, o cineasta, em seus filmes e em sua obra teórico-crítica, discute que outros elementos deveriam também funcionar como tal linha dominante na montagem, as cores ou a luz, por exemplo; ou seja, a ordenação dos planos não necessita ser norteada somente pelos elementos narrativos do filme, mas também por elementos estéticos que, a partir desse desvio do convencional, conferem à obra mais originalidade. “A montagem é, para Eisenstein, o poder criativo do cinema, o meio através do qual as ‘células’ isoladas se tornam um conjunto cinemático vivo; a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros.” (ANDREW, 1989, p. 61)

A discussão realizada pelo cineasta russo pressupõe que, para que haja criação, ou seja, a montagem cinematográfica, deve haver uma série de interações, encontros e redes de significado e

de cultura para a concretização da composição, uma vez que é necessário utilizar um critério de coerência na montagem. Tal concepção aplica-se à criação artística de um modo geral, visto que é a troca de experiências entre indivíduos e culturas o que possibilita a manifestação artística. Exemplo clássico desse posicionamento, segundo Cecília Almeida Salles (2007), foi a Paris do início do século XX, a qual reuniu artistas e intelectuais de várias partes do mundo por ser o ambiente em que era possível observar e vivenciar diferentes abordagens na arte.

Morin oferece um caminho interessante para observarmos o artista inserido, inevitavelmente, na efervescência da cultura, onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o autor, só podem ser introduzidas por este calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de ideias, que produz enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações e o consequente crescimento do pensamento. (SALLES, 2007, p. 49)

As “trocas” entre a literatura e o cinema exemplificam a ideia de Morin, pois o contato dos primeiros produtores e diretores da indústria cinematográfica com obras literárias de prestígio entre a burguesia propiciou que uma nova estrutura fosse aplicada aos filmes da primeira década do século XX. E tal relação de influência não ocorreu somente por um viés: o cinema também passou a influenciar a literatura à medida que adquiriu popularidade e consolidação cultural.

Caio Fernando Abreu sempre deixou explícito o seu apreço pelo cinema. Em suas cartas, publicadas em 2002¹⁰, várias são as linhas destinadas a comentar os últimos filmes assistidos no cinema e a dar dicas de bons filmes aos amigos.

Ontem à noite fui ver *A mulher do lado*, de Truffaut, dei umas boas choradas (é liiiindo e amaaaaargo), saí meio *down* e acabei tomando uns vinhos além da conta. (Carta a Maria Adelaide Amaral, 15/02/82, p. 36)

Ontem fui ver o *Ensaio de orquestra*, de Fellini, e voltei encantado, o filme podia ter uma epígrafe de Caetano: “Como é bom poder tocar um instrumento”. Não é? (Carta a Luiz Arthur Nunes, 20/07/84, p. 89)

Fui ver *Carmen*, de Saura, e meu sangue espanhol ferveu. Quanta paixão. Dá vontade de sair dançando flamenco. E dá uma outra coisa: vontade de viver a humanidade do corpo, com seus vendavais de ciúme e impulsos homicidas e traições e sedes trágicas. (Carta a Luciano Alabarse, 24/08/84, p. 95)

Mudar foi bom. Trouxe mais energia. Fica mais perto de tudo, e andei curtindo todos os cinemas que consegui. Vi simplesmente tudo que há em cartaz: não perca *O baile*, de Ettore Scola – mas tenho a impressão que você vai adorar também *Um amor de Swan*, o Proust no cinema, um pouco frio, mas com fotografia e cenografia belíssimas. E não perca também *Os eleitos*, aquela história sobre astronautas: é lindo. (Carta a Luciano Alabarse, 28/01/85, p. 105)

¹⁰ Caio Fernando Abreu: *Cartas*. Organização Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

Já em suas primeiras cartas, Caio compara literatura e cinema, afirmando que é necessária uma revolução na estética literária, revolução essa que pode ser realizada se inspirada na qualidade observada em outras áreas.

Detesto coisas dignas, impecáveis, engomadas, lavadas com anil: aceito nos outros, levando em conta, inclusive, o tempo em que foram feitas. Mas não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca. Estamos (os literatos) um passo, ou muitos passos, atrás das outras artes: veja a arte cinética, o cinema de Pasolini, de Polanski, o teatro de Beckett, de Ionesco, a música dos Mutantes. Estou com a cabeça feito sorrisal, toda borbulhante. (Carta a Hilda Hilst, 29/04/69, p. 367)

Para o autor, o cinema, o teatro, a música, não são somente meros entretenimentos, mas fontes a fim de se pensar o universo literário, que deve dialogar com elas para estar de acordo com a perspectiva multicultural de seu contexto histórico. Somente estabelecendo trocas interartísticas, a literatura poderia definir sua identidade na transição dos anos 1960 para os 1970, o que ainda é possível de se aplicar no contexto das primeiras décadas dos anos 2000. É a interação entre diversas áreas o que confere dinamismo e inovação aos meios culturais.

Assim como Raul e Saul, em “Aqueles dois”, veem no cinema um meio de fugir da depressão e das banalidades cotidianas, Caio F. compartilha dessa mesma perspectiva. Em carta ao ator Marcos Breda, em 22 de abril de 1988, o autor desabafa: “E esse vazio que ninguém dá jeito? Você guarda no bolso, olha o céu, suspira, vai a um cinema, essas coisas” (2002, p. 159). O cinema como refúgio, como remédio e alívio temporário também é alvo de comentário e ironia em carta de 16 de junho de 1992 à amiga Maria Lídia Magliani: “O cinema virou o meu único laço com a realidade (?!), além de ir ao banco, claro.” (Op. cit., p. 233) O autor sustenta em sua correspondência, portanto, o imaginário ligado ao cinema, e não só a ele, de que, em contato com a arte, uma suspensão se opera no indivíduo, uma vez que ele encontra conforto, questionamento, inquietação, felicidade, diversão em um meio externo a seus problemas individuais. E tal suspensão – ainda mais eficaz quando pensamos na literatura e no cinema, os quais se utilizam da narração e da ficção – pode, sim, trazer benefícios concretos ao leitor/espectador, como Caio demonstra ao perceber a necessidade de fazer presentes na literatura o cinema, o teatro e a música.

O simples fato de Caio Fernando Abreu gostar de cinema e pensar sobre ele, a princípio, não justifica a presença de traços fílmicos em sua obra. A correspondência do autor revela-nos suas preferências e opiniões e faz com que aprendamos com elas (posso afirmar que muitos de meus filmes e livros preferidos foram “dicas” de Caio F); porém, não nos esclarece *a priori* como o cinema consta em seus contos e romances. É apenas um indicativo de uma relação que ultrapassa o mero apreço para passar a constituir uma característica de sua produção artística, ou

seja, a influência ultrapassa o plano abstrato a fim de fazer-se concreta, visível no texto, efetivando o “intercâmbio de ideias” descrito por Edgar Morin. Desse modo, segundo Lima e Silva (2007) “(...) há que se levar em conta o fato de que, durante o trabalho criativo, operam mecanismos pessoais e coletivos, com os quais o autor cria um discurso em que aparecem a palavra do eu e a do outro, colocando a nu as relações pessoais e sociais através das marcas linguísticas e revelando sua mais íntima condição existencial.” (p. 140) Dialogismo, intertextualidade, intermedialidade, intercâmbio de ideias, não importa a expressão utilizada, o fato é que o leão assimilou o carneiro, e tal assimilação tornou-se um atributo do próprio leão.

A presença do cinema na obra de Caio Fernando Abreu é inicialmente percebida através das muitas menções a filmes e a artistas famosos em seus contos: “(...) e que bonita foi aquela noite - em que se encontraram e se perderam para sempre, repetir, e ninguém compreenderia, eu avisei, repetir num suspiro molhado de lembranças em que ninguém dá jeito: ah quantas, mas quantas, muitas, tantas saudades daquela moça magra chamada Audrey Hepburn.” (ABREU, 2005a, p. 54) Percebe-se na narrativa de Caio F. um aumento gradual no número de relações estabelecidas entre literatura e cinema e nas menções a filmes e artistas. As primeiras obras do autor, *Limite branco* e *Inventário do ir-remediável*, escritas no início dos anos 1970 e ainda muitíssimo influenciadas pelo intimismo de Clarice Lispector, como o próprio Caio afirma, pouco dialogam com o cinema. Já a partir de *O ovo apunhalado*, de 1975, tais ligações começam a ser desenvolvidas e consolidadas à medida que o autor encontra o seu próprio estilo, o seu modo de escrever, mantendo as influências mas encontrando as suas características. E a importância concedida, por exemplo, à música, ao teatro e ao cinema em sua obra ilustram o diálogo cultural e artístico presente em seus textos, sobretudo, a partir de *Pedras de Calcutá*, livro de 1977. O mesmo movimento pode ser observado na correspondência de Caio F, que acrescenta, ao passar dos anos, mais e mais comentários à sétima arte.

Os contos “Aqueles dois”, de *Morangos mofados*, e “Bem longe de Marienbad”, de *Estranhos estrangeiros*, analisados posteriormente neste trabalho, são exemplos da importância que o cinema adquire na obra de Caio Fernando Abreu em meados dos anos 1970 e que se destaca nas décadas de 1980 e de 1990.

Em “Aqueles dois”, ao descrever as características de Saul e Raul, o narrador revela: “E cinema, os dois gostavam.” (ABREU, 2005b, p. 133) Em seguida, há a menção a *Infância*, filme que aproxima os personagens do conto e que dá sequência às afinidades: “Outros filmes viriam nos dias seguintes” (op.cit., p. 135); um deles um filme de Lucchino Visconti, “Pouco tempo depois, com o pretexto de assistirem a *Vagas estrelas da Ursa* na televisão...” (Op. cit., p. 137). E, por fim, há a referência a mais um clássico, “Quando faltava dez para as seis saíram juntos, altos e

altivos, para assistir ao último filme de Jane Fonda.” (Op. cit., p. 137) Dessa forma, o cinema tem o papel de refúgio e de encontro para Raul e Saul.

Em “Bem longe de Marienbad” as referências cinematográficas também são significativas. O narrador-personagem está em Saint-Nazaire no suposto apartamento vazio de K, a quem procura, e no escritório, encontra uma pasta repleta de postais, textos, recortes de jornais e revistas. E é dentro dessa pasta, intitulada *Journal d’une ville sinistrée*, que encontramos algumas menções ao cinema: “uma foto de Corinne Marchand em *Cleo das 5 às 7* recortada de algum jornal” (ABREU, 2006a, p. 38); “uma foto de Jeremy Irons e Juliette Binoche fazendo amor vestidos e em pé, apoiados no que parece a porta de uma igreja, em algum filme que não vi; a capa rasgada de um livro de bolso chamado *Les nuits fauves*, de Cyrill Collard, que também não li, não vi, nem sei (...)” (Op. cit., p. 40) Ainda, há a referência ao filme *Querelle*: “Na parte superior, há uma foto de Brad Davis vestido de marinheiro, recortada e colada, e logo abaixo um texto sem crédito de ninguém e que, embora lembre Genet ou Fassbinder, parece ter sido escrito pelo próprio K”¹¹ (Op. cit., p. 40). A relação da novela com o filme de Alain Resnais, *O ano passado em Marienbad*, não consta no corpo do texto e, de modo imediato, só pode ser estabelecida a partir da menção a Marienbad no título de ambas as obras. Os recortes e fotografias de filmes encontrados na pasta de K revelam a ligação da novela e das personagens com o cinema europeu, pois todas as obras fílmicas mencionadas pertencem ao que costumamos chamar de “cinema de autor” ou “cinema de arte”, designação utilizada para muitas películas europeias.

A presença do cinema na obra de Caio F., abordada até aqui somente nas narrativas curtas, também é significativa em *Onde andarás Dulce Veiga?*. A ideia para o romance foi concebida já com a perspectiva de ser um argumento para um filme de Guilherme de Almeida Prado; no entanto, o filme só foi lançado em 2007, pois não houve financiamento para a produção na década de 1980. Caio, então, escreveu o romance e publicou-o em 1990. Devido à sua pretensão cinematográfica, o romance apresenta referências mais explícitas ao cinema, como os recursos de câmera.

Bons tempos aqueles, pensei. Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem plateia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro, olhando o telefone que acabara de desligar. (ABREU, 2007, p. 15)

¹¹ *Cléo das 5 às 7* (1962) dirigido por Agnes Varda; Juliette Binoche e Jeremy Irons contracenaram em *Perdas e danos*, filme de 1992 com direção de Louis Malle; *Les nuits fauves* (1992), livro e filme de Cyril Collard; *Querelle*, novela de Jean Genet levada às telas por Rainer Werner Fassbinder em 1982.

Mas parado na porta – se a câmera mudasse seu enquadramento e substituísse meus olhos pelos olhos de Castilhos ou de alguém postado atrás dele, por sobre seus ombros curvos -, eu também fazia parte daquela cena. (Op. cit., p. 93)

Eu então toquei o ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase com que sonhava há pelo menos trinta anos: - Siga aquele carro. (Op. cit., p. 204)

*Onde andar*á *Dulce Veiga*?¹² brinca com alguns clichês do cinema, por exemplo, a cena em que um carro segue o outro e a escolha de nomes expressivos e inusitados para algumas personagens, como Lyla Van e Rafic, o que nos remete ao *kitsch* dos filmes B, indicação que nos é dada já no subtítulo da obra: “um romance B”. O crítico de cinema José Geraldo Couto aponta, contudo, a banalização do atributo “cinematográfico” na literatura contemporânea.

Toda a literatura de ficção que se faz hoje no mundo sofre em alguma medida, com maior ou menor autoconsciência, a influência do cinema. Muitos dos contos, romances e novelas de maior apelo junto ao público têm o que se convencionou chamar de “ritmo cinematográfico” – expressão incongruente, uma vez que o cinema, de Hitchcock a Antonioni, de Kurosawa a Kiarostami, comporta inúmeros ritmos diferentes –, e seus eventos são narrados como cenas de um filme. Trata-se, o mais das vezes, de uma dupla regressão: o cinema *mainstream*, em particular o que se faz em Hollywood, retoma o modo de narrar do realismo literário do século XIX, e em contrapartida os *best-sellers* de nosso tempo ignoram as experiências e conquistas da literatura moderna para imitar o cinemão norte-americano. (COUTO, 2007, p. 5)

Apesar do adjetivo “cinematográfico”, a narrativa de Caio é de outra ordem, também por utilizar diferentes enquadramentos e câmeras, mas sobretudo por estabelecer relações intertextuais entre a estrutura literária e a fílmica e entre a sua obra e outros filmes, mencionados ou não no corpo de seu texto. Escritor cinéfilo, Caio homenageia o cinema europeu e o hollywoodiano, unindo diferentes estruturas a partir de temas comuns à literatura e ao cinema.

Em carta a José Márcio Penido, Caio Fernando Abreu expõe o que, para ele, significa o ato de escrever:

Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel de Britto Velho, “apaga o cigarro no peito/diz pra ti o que não gostas de ouvir/ diz tudo”. Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social”, nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. Você não está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a

¹² O romance de Caio F. não terá suas características fílmicas esmiuçadas nos próximos capítulos por já ter sido escrito com o objetivo de ser transposto para as telas, o que torna óbvia a presença de traços fílmicos na narrativa. Além disso, não há relação temática específica com um filme em questão (a não ser a sua sofrível adaptação), mas sim com um gênero, o que tornaria a discussão muito mais interessante, porém muito mais longa.

única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: *um sentimento de glória interior*. Essa expressão é fundamental na minha vida. (ABREU, 2005b, p. 154)

Aconselhando o amigo sobre as dificuldades do processo criativo, o autor revela que é necessário entregar-se à escrita por mais que, para isso, lide-se com o terreno arenoso de aspectos subjetivos muitas vezes profundamente resguardados. Para Caio, escrever é revelar-se, é buscar também a expressão de aflições e conflitos, os quais ficam mais claros a partir de sua materialização no papel. E a leitura é o passo inicial para que isso seja possível.

E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite. Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode até sair uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na garganta. (op. cit, p. 155)

Se escrever é “enfiar um dedo na garganta” e se, em seus textos, abundam as referências cinematográficas, podemos considerar que o cinema é tão importante para o autor a ponto de fazer parte dele e de ser “peneirado” para fazer parte de sua obra. Os traços fílmicos não são elementos externos à sua literatura, são constituintes dela, ou seja, o cinema é um dos elementos que compõem o processo criativo de Caio Fernando Abreu, seja através da menção a inúmeros filmes em suas narrativas, seja através das similaridades temáticas, narrativas e estéticas entre obras literárias e obras fílmicas. Assim, o cinema foi apreendido e processado a ponto de percebermos seus reflexos na escrita do autor.

Os depoimentos de Caio F. acerca de seu processo de criação e de seu apreço pelo cinema, além de tornarem a sua obra ainda mais enriquecedora, evidenciam a sua perspectiva sobre seu trabalho, o que, no entanto, não inviabiliza outras considerações divergentes. Desse modo, assim como lemos e valorizamos sua literatura, devemos fazer o mesmo acerca de suas concepções sobre o ato de escrever, uma vez que são abordagens complementares, somente expostas por meios e veículos diferentes. Se damos atenção às suas palavras nos textos literários, é natural que também o façamos quando presentes em cartas, entrevistas, depoimentos e diários; sem abandonarmos, contudo, a perspectiva crítica. Visto que o texto se atualiza a cada nova leitura e a cada novo leitor, as palavras de Caio Fernando Abreu sobre seu processo de criação possibilitam que leiamos sua obra com o nosso viés e também com o dele.

2.4 Dos livros às telas, das telas aos livros

As relações teóricas entre literatura e cinema, demonstradas aqui a partir do viés da Semiologia, dos estudos de mídia e ainda a partir das relações históricas entre as duas artes, conferem dinamismo aos estudos literários por quebrarem as fronteiras interartísticas no que diz respeito à expressão social, cultural e subjetiva, pois, como afirma Christian Metz, “O encontro do cinema com a narratividade (...) é um fato histórico e social, é um fato de civilização (...)” (1972, p. 113) Assim, o imbricamento de tais discursos contribuiu para que uma nova organização das formas de conhecimento fosse possível, de modo a reconhecer igualmente a importância da literatura e do cinema através de suas peculiaridades e semelhanças.

(...) a arte do filme encontra-se no mesmo plano semiológico que a arte literária: as combinações e as limitações propriamente estéticas- aqui versificação, composição, figuras... lá enquadrações, movimentos de câmara, “efeitos” de luz... – têm o papel de instância conotada, sobrepondo-se se esta a um sentido denotado, representado na literatura pela significação propriamente linguística ligada, no idioma usado, às unidades empregadas pelo escritor –, e no cinema pelo sentido literal (isto é, perceptivo) dos espetáculos que a imagem reproduz, ou dos ruídos que a faixa sonora reproduz. Quanto à conotação, cujo papel é importante em todas as linguagens estéticas, ela tem como significado este ou aquele “estilo” literário ou cinematográfico, este ou aquele “gênero” (a epopéia ou o western), este ou aquele “símbolo” (filosófico, humanitário, ideológico etc.), esta ou aquela “atmosfera poética” –, e como significante o conjunto do material semiológico denotado, significante bem como significado (...) (METZ, 1972, p. 117)

Através da relação de igualdade estabelecida, é possível identificar as contribuições da literatura para o cinema e, mais contemporaneamente, as do cinema para a literatura. Se o romance realista do século XIX forneceu as estruturas basilares para o cinema ficcional narrativo no início do século XX, hoje a literatura volta-se para a estrutura fílmica para apreender movimentos e enquadramentos para o texto literário.

De qualquer forma, o consenso parece ser o de que, depois de conhecer o cinema, nunca mais a literatura foi a mesma. “Desde que o cinema surgiu não sonhamos mais da mesma maneira”, nos garante Jean Duvignaud, em *Dialogue ininterrompu* e essa mudança na paisagem psíquica da humanidade tinha que ter as suas consequências no fenômeno literário. Duvignaud cita o exemplo da cena da escadaria de Odessa, no *Encouraçado Potemkin* de Eisenstein¹³, para adiantar o que seria, no seu entender, a principal contribuição do cinema para o romance, o significado do vivido e da ação. (BRITO, 2006, p. 143)

¹³ A cena da escadaria em *Encouraçado Potemkin*, de 1925, além de ser uma aula sobre montagem cinematográfica, foi homenageada no filme *Os intocáveis*, de 1987, dirigido por Brian de Palma.

A cada novo *medium* artístico que surgia, novas características eram incorporadas aos *media* consolidados. A literatura e a pintura, por exemplo, muitos elementos incorporaram da fotografia e do cinema, e este aprendizado ultrapassa o âmbito interartístico e chega ao leitor/espectador, que modifica, gradualmente, seus conceitos estéticos a partir de inovações propiciadas pelo entrecruzamento de tais manifestações. Se não sonhamos mais da mesma maneira depois do surgimento do cinema, é porque nossos processos cognitivos foram se transformando a partir dele, conforme nos explica McLuhan. Afinal, quem nunca imaginou uma trilha sonora para a sua vida? E hoje, inclusive, talvez sonhemos ainda de um outro modo, influenciados que já estamos pelo *medium* digital.

Cabe agora, portanto, observarmos como Caio Fernando Abreu utiliza seu conhecimento sobre a estrutura fílmica, além de sua estima pelo cinema, em dois de seus textos, para que identifiquemos alguns dos traços fílmicos presentes nessas obras, pois “(...) a crítica dos filmes – ou melhor, a sua análise – constitui tarefa essencial: são os cineastas que fazem o cinema, é através da reflexão sobre os filmes de que gostamos (ou de que não gostamos...) que conseguimos alcançar numerosas verdades referentes à arte do filme em geral” (METZ, 1972, p. 15-16). E a natureza multicultural da intertextualidade contribui para que, através dessa análise, aprendamos a sonhar, e a despertar do sonho, de novas maneiras.

3 HISTÓRIAS DE APARENTE MEDIOCRIDADE E REPRESSÃO

3.1 Paralelas

Assim como o leão constitui-se do carneiro assimilado, conforme afirmou Paul Valéry, o conto “Aqueles dois” de Caio Fernando Abreu constitui-se de um filme adaptado de uma peça que, por sua vez, inspirou-se em uma história real. Dessa forma, o texto presente em *Morangos Mofados* incorpora mais dois sistemas, mais duas artes.

A relação entre “Aqueles dois” e *Infâmia* (*The children’s hour*), filme lançado em 1961, é exposta no corpo do conto:

Até um dia em que Saul chegou atrasado e respondendo a um vago que-que-houve contou que tinha ficado até tarde assistindo a um velho filme na televisão. Por educação, ou cumprindo um ritual, ou apenas para que o outro não se sentisse mal chegando quase às onze, apressado, barba por fazer, Raul deteve os dedos sobre o teclado da máquina e perguntou: que filme? *Infâmia*. Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que. Abalado, convidou Saul para um café, e no que restava daquela manhã muito fria de junho, o prédio feio mais do que nunca parecendo uma prisão ou clínica psiquiátrica, falaram sem parar sobre o filme. (ABREU, 2005b, p. 135)

Infâmia é a adaptação para o cinema da peça *The children’s hour*, de Lillian Hellman, e que foi levada aos palcos em 1934. Já a peça é inspirada em um fato verídico acontecido na Escócia no século XIX e relatado pelo advogado William Roughead, o qual escreveu uma série de livros descrevendo os casos de justiça do período. Ainda, como possibilidade de diálogo e comparação, o poema de 1860, *The children’s hour*, do poeta norte-americano Henry Wadsworth Longfellow, remete-nos ao sentido usual da expressão, estabelecendo mais uma chave de leitura. Temos, portanto, um diálogo que pode ser estudado a partir de quatro textos: o conto, o filme, a peça e o poema. A relação entre o conto e o filme será privilegiada, uma vez que o enfoque deste trabalho prioriza tal estudo, mas para que compreendamos como tal diálogo se estabelece, é necessário debruçarmo-nos sobre sua gênese.

3.2 A época da inocência

O poema *The children’s hour* foi publicado na revista cultural *The Atlantic Monthly* e descreve um momento de brincadeiras e de carinho entre Longfellow e suas três filhas.

Between the dark and the daylight,
When the night is beginning to lower,
Comes a pause in the day's occupations,
That is known as the Children's Hour.

I hear in the chamber above me
The patter of little feet,
The sound of a door that is opened,
And voices soft and sweet.

From my study I see in the lamplight,
Descending the broad hall stair,
Grave Alice, and laughing Allegra,
And Edith with golden hair.

A whisper, and then a silence:
Yet I know by their merry eyes
They are plotting and planning together
To take me by surprise.

A sudden rush from the stairway,
A sudden raid from the hall!
By three doors left unguarded
They enter my castle wall!

They climb up into my turret
O'er the arms and back of my chair;
If I try to escape, they surround me;
They seem to be everywhere.

They almost devour me with kisses,
Their arms about me entwine,
Till I think of the Bishop of Bingen
In his Mouse-Tower on the Rhine!

Do you think, o blue-eyed banditti,
Because you have scaled the wall,
Such an old mustache as I am
Is not a match for you all!

I have you fast in my fortress,
And will not let you depart,
But put you down into the dungeon
In the round-tower of my heart.

And there will I keep you forever,
Yes, forever and a day,
Till the walls shall crumble to ruin,
And moulder in dust away! (LONGFELLOW, <http://www.bartleby.com>, 14 out 2011)

A expressão “the children’s hour” é comumente utilizada para designar as últimas horas do dia em que a família se reúne e dá atenção para as suas crianças. Nesses momentos ocorrem brincadeiras e principalmente a leitura de histórias infantis até que o sono chegue. Longfellow retrata um desses momentos familiares, enfatizando seu amor pelas filhas e pelo universo infantil vivenciado por elas.

Já a peça de Lillian Hellman, ainda que com o mesmo título, desvia-se do sentido convencional da expressão, mantido por Longfellow em seu poema. As mesmas palavras ganham novo sentido a partir de outro contexto, de outra história, a qual subverte as noções de harmonia, de compreensão e diversão que o termo “the children’s hour” convencionalmente carrega. Independentemente da intenção da autora, da relação pretendida ou não entre a peça e o poema, o diálogo entre as obras é evidente, visto que a homonímia dos títulos paradoxalmente apresenta interpretações divergentes, contrárias. Os versos de Longfellow auxiliam-nos na compreensão da peça e do filme, os quais trazem novos horizontes semânticos para o conto de Caio Fernando Abreu.

3.3 *Unnatural*

A peça de Lillian Hellman é composta por três atos e ambienta-se em uma escola para meninas, a Wright-Dobie School, administrada pelas professoras Karen Wright e Martha Dobie. As duas amigas conheceram-se durante a faculdade e, após algum tempo de trabalho e de economias, conseguiram abrir a escola com que tanto sonhavam. Além delas, a escola conta também com Mrs. Lily Mortar, a qual foi atriz de teatro e é tia de Martha.

A peça inicia com a aula de leitura de Mrs. Mortar que é interrompida pela chegada de uma aluna, Mary Tilford. Ao ser interrogada por seu atraso, Mary afirma que esteve ausente por ter ido colher flores para dar a sua professora, a qual fica extremamente lisonjeada com o agrado. É nesse momento que temos a descrição de Karen Wright, que chega à sala e pergunta o que está acontecendo: “*KAREN is an attractive woman of twenty-eight, casually pleasant in manner, without sacrifice of warmth or dignity*”. (HELLMAN, 2008, p. 9-10) A doce professora desconfia da explicação dada por Mary para o atraso, questionando-a se as flores “colhidas” não eram aquelas que estavam na lata de lixo. A aluna nega, e Karen afirma que ela pode reconhecer seu erro e que não será punida. A menina mente mais uma vez, apresentando-nos seu caráter duvidoso. Como Mary não reconheceu sua mentira, a professora decide puni-la. Para tentar fugir à repreensão, a ardilosa garota simula um desmaio, o que de imediato é percebido por Karen. Mesmo assim, ela decide chamar o médico, Joe Cardin, que é seu noivo e também é primo de Mary.

Após o “desmaio”, Martha chega à sala, e temos a sua descrição: “*She is about the same age as KAREN. She is a nervous, high-strung woman*” (Op. cit., p. 14-15). Joe chega para ver o que aconteceu com a menina, e Martha demonstra certo desconforto com sua presença, principalmente porque Karen afirma que se casará no período de férias escolares. Para Martha, o

casamento da amiga representa desinteresse para com a escola, uma vez que acha que ela abandonará a Wright-Dobie aos poucos. Por mais que Karen rejeite tal hipótese, Martha continua sentindo-se desconfortável perante a situação.

Joe Cardin confirma a atuação de Mary, a qual persiste na mentira afirmando que sente dores no peito. Ela não escapa da punição e esbraveja a sua revolta. Já no início da peça ficam claros o temperamento difícil e a índole problemática da menina, que também manipula e chantageia suas colegas para conseguir o que deseja. O castigo recebido só a faz pensar em voltar para a casa de sua avó e motiva-a a inventar um plano para satisfazer tal objetivo.

Mrs. Mortar, observando a mudança de comportamento de Martha com a chegada de Joe, fala claramente à sobrinha que ela está com ciúmes de Karen.

MRS. MORTAR: I know what I know. Every time that man comes in the house, you have a fit. It seems like you just can't stand the idea of them being together. God knows what you'll do when they get married. You're jealous of him, that's what it is.

MARTHA [her voice is tense and the previous attitude of good-nature irritation is gone]: I'm very fond of Joe, and you know it.

MRS. MORTAR: You're fonder of Karen, and I know that. And it's unnatural, just as unnatural as it can be. You don't like their being together. You were always like that even as a child. If you had a little girl friend, you always got mad when she liked anybody else. Well, you'd better get a beau of your own now – a woman of your age. (Op. cit., p. 24-25)

Martha afirma que a tia está fora de si ao afirmar tantas inverdades e decide afastá-la da escola. O problema é que, atrás da porta, duas meninas escutavam a discussão entre as professoras. As alunas são descobertas e mandadas para o quarto. Chegando lá, Mary, que divide esse mesmo quarto, pergunta o que aconteceu. As colegas relatam o que escutaram e enfatizam uma expressão em especial por não compreenderem o que significa: “it's *unnatural*”. Mary fica muito intrigada com a conversa relatada pelas amigas, pensando o porquê da anormalidade do ciúme sentido por Martha.

O segundo ato inicia com a fuga de Mary da escola. Ela chega à casa da avó, Mrs. Tilford, e queixa-se de que não é bem tratada por Karen e Martha, as quais nutririam uma implicância sem sentido em relação a ela. A avó compreende que a menina está com saudades de casa e que ainda não se adaptou por completo a sua nova rotina e não dá ouvidos às reclamações. Mrs. Tilford confia no trabalho das professoras e está muito satisfeita com ele. Desse modo, ela não aceita o pedido de Mary de continuar longe da escola e decide levá-la de volta. É nesse momento que a menina demonstra calculismo e perversidade ao inventar uma grande mentira sobre Karen e Martha para alcançar seu objetivo. Primeiramente, Mary conta à avó o que suas colegas escutaram atrás da porta sobre a discussão entre Martha e Mrs. Mortar, enfatizando sempre a palavra *unnatural* para descrever as reações daquela em relação à Karen. Como Mrs. Tilford afirma que

isso pode não passar de um boato maldoso, Mary começa a inventar outros fatos. Ela afirma que, tarde da noite, Martha e Karen ficam no mesmo quarto e que as meninas escutam barulhos estranhos. Não só escutam ruídos como também veem coisas estranhas.

MRS. TILFORD: Noises? I suppose you girls have a happy time imagining a murder.

MARY: And we've seen things, too. Funny things. [Sees the impatience of her grandmother] I'd tell you, but I got to whisper it.

MRS. TILFORD: Why must you whisper it?

MARY: I don't know, I just got to. [Climbs on the sofa next to MRS. TILFORD and begins whispering. At first the whisper is slow and hesitant, but it gradually works itself up to fast, excited talking. In the middle of it MRS. TILFORD stops her.]

MRS. TILFORD [trembling]: Do you know what you are saying?(...) Mary! Are you telling me the truth?

MARY: Honest, honest. You just ask Peggy and Evelyn (...) They know too. And maybe there's other kids who know, but we've always been frightened and so we didn't ask, and one night I was going to go and find out, but I got scared and we went to bed early so we wouldn't hear, but sometimes I couldn't help it, but we never talked about it much, because we thought they'd find out and – Oh, Grandma, don't make me go back to that awful place. (op.cit., p. 54-55)

Após esse relato enfático e, de certo modo, detalhado, Mrs. Tilford acredita na neta. Apavorada, a senhora não só permite que a menina fique em sua casa como também entra em contato com a família de todas as demais meninas que estudam na Wright-Dobie para alertar os pais dos atos infames que lá ocorrem. Em pouco tempo, todas as garotas são retiradas da escola, sem que alguma explicação seja dada às professoras. Como fazem parte da mesma família, Mrs. Tilford chama Joe Cardin com urgência a sua casa para abrir seus olhos quanto à Karen, sua noiva. O médico chega preocupado com a saúde da senhora e perguntando por Mary, mas logo Mrs. Tilford esclarece a natureza de seu chamado: “Because there's something wrong with Karen – something horrible” (op.cit., p. 65). Joe fica intrigado, mas antes de obter a resposta para sua dúvida, Karen e Martha chegam à casa exigindo explicações sobre toda a confusão.

Karen revela que um dos pais que foi buscar a filha na escola contou-lhe o porquê da revolta em relação a elas: “That – that Martha and I have been – have been lovers. Mrs. Tilford told them” (op.cit, p. 67). Cardin não acredita na acusação e defende as amigas, mas a dona da casa reitera que está falando a verdade. Em meio à discussão, Mary é chamada para confirmar sua história perante Karen e Martha. A menina fala tudo novamente, porém comete um deslize em sua mentira, dizendo que havia visto as duas professoras juntas pelo buraco da fechadura do quarto de Martha. Só que a porta do quarto não possui o buraco para chaves. Mary então refaz sua versão e chama Rosalie, colega a qual chantageia e que está hospedada em sua casa devido à confusão, para confirmar suas palavras. A frágil garota, vendo-se sem escolha, confirma as mentiras da outra.

O terceiro ato da peça retrata Martha e Karen vivendo na escola vazia após terem sido derrotadas na justiça no processo contra difamação que tentaram aplicar contra Mrs. Tilford. Um dos motivos pelo qual as professoras não conseguiram reverter as calúnias que sofreram foi o fato de uma testemunha-chave, Mrs. Mortar, não aparecer para depor. Ela chega à Wright-Dobie como se nada tivesse acontecido, surpresa ao ver a escola vazia. Martha discute de modo inconformado e severo com ela, que se ofende. Nesse momento, Joe Cardin, que não as abandonou e planeja, junto a elas, reconstruir a vida em outra cidade, chega. Eles fazem planos para o futuro e, enquanto Martha vai preparar o jantar, os noivos discutem o que fazer. Karen está desiludida e não acredita que as coisas irão melhorar, uma vez que a relação entre eles jamais será a mesma. Em meio à discussão, Karen descobre que Cardin acreditou, em um momento, que Martha e ela tinham sido amantes, o que provoca um afastamento do casal, mesmo contra a vontade do noivo.

Martha retorna, e Karen explica o que houve. Inconformada com a situação, Martha acaba revelando o que sente: *“I have loved you the way they said”* (op.cit., p. 104). Karen afirma que ela está cansada e confusa, que tudo o que disse não é verdadeiro, mas a outra ratifica.

MARTHA [as though she were talking to herself]: It's funny; it's all mixed up. There's something in you and you don't know it and you don't do anything about it. Suddenly a child gets bored and lies – and there you are, seeing it for the first time. [Closes her eyes.] I don't know. It all seems to come back to me. In some way I've ruined your life. I've ruined my own. I didn't even know. [Smiles.] There's a big difference between us now, Karen. You feel sad and clean; I feel sad and dirty. [Puts out her hand, touches KAREN's head.] I can't stay with you any more, darling. (op.cit., p. 105)

Karen aconselha Martha a descansar para que, no outro dia, suas ideias estejam mais ordenadas. Martha retira-se, e a outra, pensativa, fica na sala. Alguns instantes depois, um tiro é ouvido, e Karen e Mrs. Mortar sobem as escadas para ver o que aconteceu e encontram Martha no chão com uma arma ao seu lado.

Pouco tempo depois, Mrs. Tilford chega à Wright-Dobie, pois descobriu que as acusações que fez contra as duas professoras eram falsas. A chantagem de Mary com Rosalie foi desmascarada, juntamente com a mentira sobre Karen e Martha. Mrs. Tilford já havia recorrido à justiça e tudo seria desfeito e reparado. Karen conta, então, que Martha está morta e que nada poderia ser modificado. A senhora vai embora com a sua culpa, e Karen despede-se, com a tristeza e a experiência daqueles que não mais são jovens. A expressão *“the children's hour”*, desse modo, converte-se na designação daqueles que perderam a inocência diante de uma sociedade repressora e preconceituosa. Ainda, indica que um jogo “infantil” pode ser perverso e destrutivo.

A peça de Lillian Hellman foi baseada em um incidente ocorrido na Escócia em 1810, em que duas professoras foram acusadas por uma aluna de manterem um relacionamento amoroso perante as meninas da escola. A garota então conta a história a sua avó que descreve aos demais familiares das alunas a conduta das professoras, as quais, no entanto, conseguem provar na justiça que estavam sendo difamadas.¹⁴ *The children's hour* foi a primeira peça escrita por Hellman e também seu primeiro sucesso. Conhecida por seu posicionamento politicamente de esquerda, a autora já em sua obra de estreia causou polêmica e discussão.

Em 1934, quando foi publicada, a peça alcançou muito sucesso entre a crítica, mas foi censurada em Londres e em alguns estados norte-americanos, pois o lesbianismo era um tema pouco aceito nos circuitos comerciais de teatro e de cinema. Mesmo assim, *The children's hour* ganhou a sua primeira adaptação fílmica em 1936, com o roteiro de Lillian Hellman e direção de William Wyler. Como a temática da peça poderia causar controvérsia no público acostumado aos padrões hollywoodianos, o triângulo amoroso, com certo enfoque homossexual, foi convertido em um triângulo amoroso convencional, heterossexual, devido à solicitação do produtor Samuel Goldwin, para que não houvesse rejeição prévia ao filme. Lillian Hellman, contudo, manteve muitos diálogos inalterados, garantindo a qualidade literária da obra, que foi intitulada, pela primeira vez no cinema, de *These three*. Mera coincidência?

3.4 *These three*



Figura 1: Cartaz colorido do filme de 1936.

¹⁴ Tal história foi retratada em documentário de 1983 dirigido por Lillian Faderman e intitulado *Scotch Verdict: Miss Pirie and Miss Woods V. Dame Cumming Gordon*.

A primeira adaptação da obra de Lillian Hellman para o cinema é um típico filme hollywoodiano dos anos 30, com atores carismáticos e *happy end*¹⁵. Devido às exigências da época e à conseqüente modificação de um dos temas principais de *The children's hour*, outras várias adições foram realizadas na transposição da peça para a tela.

A partir da tipologia estabelecida por Francis Vannoye de que, na transposição da estrutura literária para a cinematográfica, ocorrem dois procedimentos fundamentais, a adição e a redução de elementos e estruturas diegéticas, o crítico João Batista de Brito (2006) propõe mais dois processos muito observados nas adaptações fílmicas, o deslocamento e a transformação: “Com efeito, de um modo geral, há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisas que estão no filme e que não estavam no romance (adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém, de modo diferente (deslocamento, transformação)” (p. 11). O autor exemplifica utilizando o romance como estrutura literária norteadora do processo adaptativo, mas suas reflexões também são aplicáveis ao analisarmos a passagem da peça ao filme. Desse modo, deve-se atentar para três elementos primordiais nos sistemas analisados: enredo (espaço e tempo), personagens (caracterização física ou psicológica) e linguagem (diálogo, descrições).

Já nas primeiras cenas da película, encontramos destaque em detalhes apenas mencionados na peça, como a formatura de Karen e Martha e sua luta para abrir a escola, por exemplo. Joe Cardin, agora um vizinho, ajuda-as a reformar a propriedade e encanta a ambas as professoras. Porém, desde o princípio, ele demonstra seu interesse por Karen, causando decepção e tristeza a Martha, que continua a ser a personagem cujo sofrimento mais nos comove. O triângulo amoroso é modificado, mas as características das personagens se mantêm, uma vez que o maior conflito continua sendo o de Martha. Esse processo enquadra-se no que Brito chama de “transformação” quando analisamos adaptações fílmicas: “Quando um personagem masculino no romance vira feminino no filme, ou quando uma paisagem rural passa a ser urbana, ou quando a profissão do protagonista muda de arquiteto para tenista, tais mudanças dão na vista” (2006, p. 18). No filme de William Wyler, não houve mudança quanto ao sexo das personagens, mas em sua orientação sexual e afetiva, o que redireciona a discussão originalmente proposta por Lillian Hellman e confere convencionalismo à película.

Como há uma inversão dos sentimentos no filme, Mrs. Mortar acusa a sobrinha de desejar o noivo da amiga. A negação, nesse caso, não esconde a confusão dos sentimentos de Martha: seu

¹⁵ O filme é estrelado por John McCrea, Merle Oberon e Miriam Hopkins.

interesse pelo médico é claro também para ela, mesmo que ela não admita o que sente perante sua tia. Não há dúvidas, nem para a personagem, nem para o espectador, de que ela está apaixonada por Joe. Coerentemente, dentro do enfoque abordado, Mary vê a professora Dobie chorando pelo amado, e é a possibilidade de adultério e de promiscuidade que gera a calúnia. Os motivos da menina são os mesmos, o que muda são os detalhes da fofoca. No lugar de *unnatural*, a expressão repetida para designar o que estava acontecendo é *she knew what's going on*, referindo-se a Mrs. Mortar.

Os diálogos, que constituem os pontos altos da trama, praticamente não foram alterados, exceto por poucas expressões e pela designação de seus locutores, pois, no filme, é Karen quem duvida de Joe e de Martha, por exemplo. A confissão de Martha para Karen diz respeito aos sentimentos por Cardin, que passa a ter um papel mais central na história. As invenções de Mary, o acerto de contas entre Mrs. Tilford e “esses três” bem como a revelação de Martha, portanto, mantêm a mesma dramaticidade conferida pelos diálogos da peça. Quanto ao que Brito chama de “deslocamento”, não há ocorrências no filme, uma vez que, mesmo com inúmeras adições e transformações, não há o deslocamento de cenas em termos cronológicos ou espaciais.

Além das cenas iniciais, outras são adicionadas, como a cena perante o tribunal, ou transformadas, como as cenas finais, visto que, ao confessar a Karen que é apaixonada por Joe, Martha parte com sua tia, mas, durante a viagem, encontra a resposta para esclarecer a confusão. Conversando com Mrs. Mortar, a professora suspeita de que Mary estava chantageando Rosalie para que confirmasse a sua história. Nesse momento, Martha retorna para conversar com a frágil menina, a qual confessa estar sendo ameaçada pela outra. Mrs. Tilford, avó de Mary que divulgara os boatos, envergonha-se por sua postura e promete retratar-se publicamente. Porém Martha, que deseja seguir viagem, afirma que o melhor que Mrs. Tilford pode fazer é dizer a Karen que deve casar-se com Joe. A senhora assim o faz, e Karen parte para Viena para reencontrar o noivo e terminar o filme com aquele beijo romântico tão conhecido do público. No lugar do suicídio, o final feliz.

A adaptação da peça para o cinema, a partir da supressão da discussão polêmica proposta por Lillian Hellman, faz de *These Three* apenas um bom filme romântico com boas atuações. Perde-se um dos diferenciais da trama no esforço pela clareza, pela desambiguação: desde os primeiros minutos, sabemos do interesse de ambas as professoras pelo médico e sabemos do interesse dele por Karen. Na peça, o leitor e o espectador compartilham a dúvida que mais tarde percebem ser a mesma de Martha. Devido à maior complexidade dos sentimentos, de sua demonstração e aceitação, não é evidenciado o conflito vivido pela personagem, que só se vê em uma situação crítica e decisiva ao ser injustamente acusada e, a partir de uma mentira, descobrir a

verdade. Assim, o filme não apresenta muitos nós a serem desatados nem personagens com maior aprofundamento psicológico. Por mais que já haja na peça uma divisão dicotômica entre as personagens, entre os bons e os maus, à exceção de Mrs. Tilford que é ludibriada pela neta, a adaptação fílmica parece reduzir ainda mais a complexidade de Karen e Martha, as quais apresentam as mesmas qualidades, a não ser pelo fato de uma ter o seu amor correspondido e a outra não.

Em suma, a não ser pela relação com a peça de Hellman e pelo fato de a própria autora ter roteirizado o filme, *These three* não alcança muito destaque. Segundo Brito (2006) “(...) o filme adaptador, se bem realizado, não depende do texto literário adaptado. Se porventura a comparação pode lançar luz sobre os dois (...) por outro lado, cada um, texto literário e filme, constitui uma obra autônoma que funciona, ou deveria funcionar, sem a muleta do outro”. (p. 21) Já a adaptação de 1961 mantém as características da peça, pois, devido a outro contexto histórico-cultural, William Wyler consegue levar às telas a obra de Hellman com todas as discussões nela presentes.¹⁶

3.5 *Quelle due*



Figura 2: Cartaz italiano de *The children's hour*

Lançado no Brasil sob o título de “Infâmia”, *The children's hour* também foi renomeado na Itália, dessa vez como *Quelle Due*, o mesmo título do conto de Caio Fernando Abreu. A utilização da mesma expressão para designar obras diferentes, porém relacionadas, demonstra,

¹⁶ Wyler e Hellman trabalharam juntos em quatro adaptações das peças da autora para o cinema: *These Three* (1936), *Dead End* (1937), *The little foxes* (1941) e *The children's hour* (1961).

muito mais que uma coincidência, os caminhos percorridos por Caio F. para criar seu texto. Buscando a gênese de seu processo criativo, percebe-se a trajetória cinematográfica percorrida pelo autor que, por duas vezes – uma de forma direta, no corpo do texto, e outra indireta, no título – menciona a obra de Lillian Hellman e de William Wyler, evidenciando conhecer os passos percorridos por seus criadores.

A película, estrelada por artistas famosos e consagrados na história do cinema hollywoodiano, também pode ser considerada mais próxima à peça devido às poucas adições e transformações operadas na transposição do texto para a tela. Em alguns momentos, tem-se a sensação de estar assistindo à peça, o que nos remete às primeiras suposições sobre a natureza do cinema: a de ser um teatro filmado. Embora o axioma não se comprove e já tenha sido superado, a semelhança das cenas do filme e da peça revela a qualidade dramática do texto de Hellman, o qual, mesmo em *These Three*, consegue envolver o leitor/espectador nos conflitos apresentados. A direção de William Wyler também concretiza, de modo primordial, tais atributos às cenas, uma vez que, além de ser amigo da dramaturga, tinha muito apreço por suas peças, quatro vezes adaptadas por ele. *The children's hour*¹⁷ teve duas versões cinematográficas realizadas por Wyler, o que confere similaridades aos dois filmes.

A obra de 1961 inicia com uma cena adicional: um evento comemorativo e com a apresentação de talentos das meninas da Wright-Dobie School. Em seguida, as três principais personagens, Karen, Martha e Joe são apresentados ao espectador. O filme é mais explícito quanto aos ciúmes de Martha, pois enfatiza o olhar e a expressão da personagem nos momentos em que Karen e Joe estão juntos. Porém, a professora Dobie tenta esconder seu desagrado, assim como o esconde de si mesma, de modo que o expresse somente de modo sutil. Mesmo assim, percebe-se a intenção do diretor e da trama de evidenciar aos poucos os sentimentos da personagem. Na peça, tem-se a desaprovação de Martha em relação ao casamento de Karen somente após o desmaio de Mary, quando é comunicada sobre a novidade.

A cena que dá origem ao desmaio de Mary e suas consequências posteriores é praticamente idêntica à do texto teatral. A “transformação” ocorre na discussão entre Martha e Mrs. Mortar, pois é Mary quem ouve e vê a conversa pelo vão da porta, e não suas colegas. Os diálogos entre as personagens seguem inalterados, assim como a repetição da expressão *unnatural*, suprimida na adaptação fílmica de 1936.

¹⁷ A peça de Lillian Hellman foi encenada em Londres em 2011, sob a direção de Iam Rickson e com a atuação de Keira Knightley e Elisabeth Moss.

Após ser informada pela neta sobre o que ocorre entre as professoras da Wright-Dobie School, Mrs. Tilford vai até a escola para conversar sobre a situação e confirmar se ela é realmente verdadeira. No entanto, ao chegar lá, encontra Mrs. Mortar de partida. Ela lhe explica o motivo para deixar a escola: o mau humor de Martha devido ao casamento de Karen. Mrs. Mortar afirma que toda a situação é anormal, *unnatural*, pois, com vinte e oito anos, Martha deveria ter pretendentes e gostar de algum deles, mas pensa somente em administrar a escola e em passar as férias com Karen. Depois de ouvir as palavras da tia de Martha, isto é, de uma parente próxima, Mrs. Tilford vai embora com a certeza de que as professoras são realmente amantes e decide avisar as famílias das demais meninas sobre os atos infames que ocorrem perto das crianças. Assim, o filme acrescenta um contexto que pode dar um pouco mais de credibilidade para as ações da avó de Mary, visto que, na peça, somente o relato da menina e a confirmação de Rosalie são suficientes para que as professoras sejam denunciadas.

No texto de Lillian Hellman, após confessar seus sentimentos por Karen, Martha suicida-se com um tiro na cabeça e, pouco tempo depois, Mrs. Tilford vai desculpar-se pelas denúncias injustas. No filme, quando a senhora chega, Martha ainda está viva e participa da conversa, o que caracteriza o que Brito chama de “deslocamento”, pois há uma modificação na ordem cronológica dos acontecimentos. Ainda, o suicídio é descoberto porque Mrs. Mortar quer falar com a sobrinha, mas não a encontra, então pergunta à Karen, que está dando um passeio pelo jardim, onde está Martha. Karen percebe que há algo errado e corre de volta à casa. Essa cena é composta por seis planos, os quais retratam o rosto de Audrey Hepburn em diferentes momentos enquanto corre, aproximando-se e afastando-se dela. Esse recurso, uma característica marcante do diretor em suas obras, confere tensão e dramaticidade à cena, que acompanhada da música, prenuncia tristeza e sofrimento. Ao chegar, o quarto de Martha está trancado e tem de ser arrombado. Vê-se, antes do arrombamento, a sombra de uma corda e, depois, somente uma cadeira ao chão e as pernas de Martha pendendo.

A transformação realizada em comparação à peça proporciona maior expectativa e angústia, além de permitir que sejam empregados recursos próprios do cinema, como cortes e trilha sonora. Somente o estampido do tiro não permitiria um desfecho tão dramático nem um trabalho formal tão apurado. O filme termina com a adição do enterro de Martha, que não é mencionado no texto de Hellman. Karen deixa flores no túmulo e parte de cabeça erguida, passando por pessoas que mal tem coragem de encará-la. Joe observa-a de longe, mas não se aproxima. O foco no semblante tranquilo e honesto de Karen encerra a película.

These three e *The children's hour* (*Infâmia*) apresentam cenas com a mesma estrutura e a mesma montagem em momentos cruciais do enredo, como o acerto de contas entre Karen, Martha

e Cardin com Mrs. Tilford. A movimentação das personagens, além de suas falas, tem a mesma ordem em ambos os filmes. Wyler, portanto, “adapta” e mantém características de sua primeira filmagem da peça de Hellman, pois assim como realiza a transposição da peça para o cinema, realiza também uma adaptação e um resgate de sua própria obra, agora com mais liberdade e mais credibilidade perante público e crítica devido aos seus vários sucessos nas telas.¹⁸

Infâmia, de 1961, já é constituído de várias assimilações, já é fruto de outras obras para definir-se enquanto tal. Assim como nossa identidade é constituída de inúmeras referências familiares, artísticas, culturais e sociais, *Aqueles dois* também tem sua história e seu percurso diegético e extradiegético. E *Infâmia* é um elemento fulcral para compreendermos a gênese do conto de Caio Fernando Abreu.

3.6 Aqueles dois

Morangos Mofados é a obra mais importante na carreira literária de Caio Fernando Abreu. Publicado em 1982, *Morangos* foi sucesso de público e crítica, praticamente uma unanimidade entre todos os meios. Caio alcançou visibilidade nacional, foi caracterizado como o “representante de uma geração” e tornou-se um grande nome da literatura brasileira. Disso todos nós sabemos. O que interessa analisar aqui é como o conto “Aqueles dois” enquadra-se nessa obra e quais significados carrega, para compreendermos a estrutura do livro e a representatividade do cinema em Caio F.

Heloísa Buarque de Hollanda, em crítica publicada no Jornal do Brasil em 24 e 31/10/1982 e presente na última edição de *Morangos Mofados*, expõe a importância do livro:

Voltando aos *Morangos mofados*, o que primeiro chama a atenção nesse livro é um certo cuidado, uma enorme delicadeza em lidar com a matéria da experiência existencial de que fala. (...)

Mansamente, ao mesmo tempo muito próximo e muito distante, Caio aplica-se na definição de gestos, falas, sentimentos que, aos pedaços, começam a traçar o painel de um momento da história de vida de uma geração. Seu foco não comporta um julgamento de valor, nem parecem caber aqui teses que critiquem a validade dessa experiência ou identifiquem “erros de encaminhamento” ou “acertos estratégicos”. Ao contrário, o movimento crítico se faz no sentido de flagrar uma incerta dor ao lado de um gosto amargo de morangos mofando que atravessa incessantemente os encontros e desencontros de seus personagens. Em lugar de teses (que, em geral, sem conflitos e contradições, permitem a substituição de um “programa” por outro), Caio escolhe o caminho de pequenas provas de evidência onde, uma vez extraído o sentimento de época, consegue fazer aflorar dramaticamente os limites e os impasses daquela experiência, sem que com isso encubra seus conteúdos de busca e desejo de transformação. (p. 9)

¹⁸ Wyler fez sucesso com os filmes *Jezebel* (1938), *O morro dos ventos uivantes* (1939), *Pérfida* (*The little foxes* – 1941), *Os melhores anos de nossas vidas* (1942), *Da terra nascem os homens* (1958), *Ben-Hur* (1959), entre outros.

A sensibilidade de Caio Fernando Abreu para abordar discussões ao mesmo tempo tão importantes e delicadas é percebida desde o título do livro. Os morangos, que tem vivacidade em sua cor e representam a beleza e a vitalidade, estão mofando, perdendo seu brilho. O momento passou, *the dream is over*, e isso fez com que pensássemos mais nele.

Morangos mofados constitui-se de três partes: “O mofo”, “Os morangos” e “Morangos mofados”, esta última composta pelo conto de título homônimo.

Esta coletânea divide-se em três partes: a primeira, “O Mofo”, de clima angustiante e oprimente, é a mais hermética; proliferam os contos metaficcionalis com sujeitos dificilmente localizáveis. A segunda parte, “Os Morangos”, focaliza-se mais em objetos e pessoas concretas, com subjetividades, se calhar, menos problematizadas. Os contos por sua vez são menos herméticos. (ARENAS, 1992, p. 58)

“Aqueles dois” é o décimo sétimo conto dos dezoito presentes em *Morangos mofados* e encerra a segunda parte do livro. É comum escutarmos e lermos que esse livro de Caio apresenta sujeitos marginalizados e descrentes perante a vida e o mundo devido à falência de seus sonhos e à castração de seus desejos. No entanto, assim como no último conto da obra, “Morangos mofados”, em que há o “sim” para a possibilidade de “frescos morangos vivos vermelhos”, em “Aqueles dois” também há a possibilidade para um final menos infeliz para os personagens principais do conto, pois, segundo Arenas (1992) “(...) apesar do seu profundo pessimismo, Caio Fernando não compartilha o espírito niilista de outras vozes contemporâneas.” (p. 59) Se a desilusão e a melancolia permeiam a obra e estão presentes na maioria dos textos, em alguns deles, ainda existe a chance, um mínimo espaço exterior ou interior, que pode ser ocupado pela esperança e pelo sonho. E esse é o caso de “Aqueles dois”.

O conto narra a história de Raul e Saul, dois rapazes recém admitidos em uma repartição descrita como “um deserto de almas”, parda e cinzenta. “Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou.” (ABREU, 2005b, p. 132) A epígrafe do conto, versos do poema *So long!* de Walt Whitman apresenta a natureza do relacionamento entre Saul e Raul: uma amizade sem limites. *I announce adhesiveness, I say it shall be limitless, unloosen'd/ I say you shall yet find the friend you were looking for.* Com um narrador em terceira pessoa e que adentra na subjetividade dos personagens, somos apresentados às peculiaridades, às emoções e aos pensamentos de Raul e Saul bem como às suas afinidades, essas que logo são percebidas, mas desenvolvidas aos poucos. “Não chegaram a usar palavras como *especial, diferente* ou qualquer outra assim. Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto. Acontece porém que não

tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las.” (op.cit., p. 132)

O narrador, ainda na primeira das seis partes do conto, ressalta o olhar alheio e repreensivo que viria a recair sobre os personagens: “Mas desde o princípio alguma coisa – fados, astros, sinas, quem saberá? – conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois” (Op. cit., p. 33). O olhar dos “outros” sobre os dois é descrito a partir de elementos místicos e transcendentais que, paradoxalmente aqui, representam uma sociedade preconceituosa, arraigada em valores arcaicos e punitivos. Na primeira parte do conto, há uma descrição geral sobre a proximidade entre os quase homônimos Saul e Raul e, de certo modo, uma prévia de como se desenvolverá sua relação. Ainda, o narrador destaca a naturalidade com que tudo ocorreu: “(...) que mais restava àqueles dois senão, pouco a pouco, se aproximarem, se conhecerem, se misturarem? Pois foi o que aconteceu. Mas tão lentamente que eles mal perceberam” (Op. cit., p. 133).

Na segunda parte do conto, o narrador apresenta as histórias pessoais dos personagens, enfatizando a solidão em que viviam, sem parentes próximos e vivendo em apartamentos minúsculos e sufocantes. É no terceiro segmento do texto que Raul e Saul realmente começam a se aproximar, e é o cinema que propicia um diálogo além das banalidades cotidianas. “Até um dia em que Saul chegou atrasado e respondendo a um vago que-que-houve contou que tinha ficado até tarde assistindo a um velho filme na televisão.” Para minimizar o constrangimento do outro e iniciar um diálogo, Raul questiona o colega sobre o filme que o prendeu até tão tarde. “*Infâmia*. Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que.” Assim como é uma chave de leitura para o leitor do conto, o filme também funciona como chave de leitura para os personagens. A frase incompleta de Raul revela que, nesse momento, algo foi percebido pelo personagem. Uma pequena epifania, talvez, daquelas que temos quando percebemos que alguém aprecia o mesmo que nós, geralmente algo tão recôndito ou tão esquecido ou desconhecido pelos demais que faz com que, ao menos, uma amizade se inicie. “Abalado, convidou Saul para um café, e no que restava daquela manhã muito fria de junho, o prédio feio mais do que nunca parecendo uma prisão ou clínica psiquiátrica, falaram sem parar sobre o filme.” (Op. cit., p. 135)

Até então, Saul e Raul conversavam amenidades cotidianas e cordiais, “comentando o tempo ou a chatice do trabalho, depois voltavam às suas mesas. Muito de vez em quando um pedia fogo ou cigarro ao outro, e quase sempre trocavam frases como tanta vontade de parar, mas nunca tentei, ou já tentei tanto, agora desisti. Durou tempo, aquilo. E teria durado muito mais (...)” (op.cit., p. 134-135) *Infâmia* e o apreço pelo cinema são os motes, os pontos agregadores para a

construção da amizade entre os personagens. A aproximação inicia-se devido a uma afinidade muito forte: um filme que ninguém conhece. Assim como o filme de William Wyler foi motivador para a escrita do conto, conforme já vimos e veremos mais adiante, também é para o relacionamento entre aqueles dois. É a partir da película que o enredo desenvolve-se e aprofunda-se, pois Saul e Raul saem da inércia em que se encontravam, compartilhando do deserto de almas, mesmo sabendo não pertencerem a ele, mas sem buscar alternativas ou conforto para uma rotina em meio a estranhos e para uma vida tão sem surpresas.

O conto consta no livro na parte “Os morangos”, contudo, é o cheiro de mofo da repartição que se evidencia, e é exatamente por causa dele, por sentirem o gosto e o cheiro do mofo, que aqueles dois decidem afastá-lo de seu cotidiano para que, ao menos, alguma miragem possa haver em meio ao deserto, senão um oásis: “Outros filmes viriam nos dias seguintes, e tão naturalmente como se alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas. Daquela firma, daquela vida, daquele nó, confessaram uma tarde cinza de sexta, apertado no fundo do peito”. (Op. cit., p. 135)

Conversas e mais conversas surgiram: músicas, filmes, confissões e desabafos. Passaram a se encontrar também nos finais de semana e, quando um deles faltou ao trabalho (Raul pela morte da mãe e Saul devido a uma ressaca), o outro se sentiu solitário em meio ao deserto. No entanto, a relação de amizade entre os dois começou a causar inquietação e revolta aos demais colegas de trabalho.

Uma noite, porque chovia, Saul acabou dormindo no sofá. Dia seguinte, chegaram juntos à repartição, cabelos molhados do chuveiro. Nesse dia as moças não falaram com eles. Os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem. Mas nada perceberam, nem os olhares nem duas ou três piadas enigmáticas. Quando faltavam dez para as seis saíram juntos, altos e altivos, para assistir ao último filme de Jane Fonda. (Op. cit., p. 137).

A intolerância e o preconceito dos funcionários da repartição manifestam-se quando sequer há uma relação amorosa entre Saul e Raul, porém o fato de chegarem juntos e com os cabelos molhados já os condena perante uma sociedade que julga e incrimina sem ter provas e sem ter motivos para tal. A tranquilidade e a naturalidade dos personagens centrais demonstram sua indiferença perante os colegas preconceituosos e sua certeza de não possuírem os mesmos valores mesquinhos que aqueles que agonizam no deserto do escritório. Em “Um escritor na contramão dos mitos”, a professora Léa Masina destaca uma característica da obra de Caio Fernando Abreu: “Suas personagens representam grupos de pessoas comuns, na sua maioria jovens, tentando inutilmente abrir caminhos numa sociedade intolerante e intransigente, que não sabe conviver com

as diferenças.” (1998, p. 174) Em vários contos de *Morangos mofados*, essa sociedade repressora faz as personagens buscarem novos caminhos, ao mesmo tempo em que sofrem as consequências por seu comportamento “divergente”. Raul e Saul são exemplos de tal característica da obra.¹⁹

Quando a mãe de Raul morre e ele se ausenta para o enterro, os laços entre os dois se estreitam ainda mais, pela necessidade de apoio e conforto que a situação lhe causou. Perante esse contexto, eles se abraçam fortemente, por um longo tempo, sentindo o cheiro um do outro, as texturas dos cabelos e das barbas. Porém, é na noite de Ano Novo que o desejo se manifesta.

Foi na noite de 31, aberto o champanhe na quitinete de Raul, que Saul ergueu a taça e brindou à nossa amizade que nunca vai terminar. Beberam até quase cair. Na hora de deitar, trocando a roupa no banheiro, muito bêbado, Saul falou que ia dormir nu. Raul, olhou para ele e disse você tem um corpo bonito. Você também, disse Saul, e baixou os olhos. Deitaram ambos nus, um na cama atrás do guarda-roupa, outro no sofá. Quase a noite inteira, um podia ver a brasa acesa do cigarro do outro, furando o escuro feito um demônio de olhos incendiados. Pela manhã Saul foi embora sem se despedir, para que Raul não percebesse as suas funda olheiras. (ABREU, 2005b, p. 139)

Em seguida, logo após o Ano Novo, o veredito final que comprova o patriarcalismo da sociedade e que rege as relações entre muitos indivíduos manifesta-se contra uma possível relação amorosa entre Saul e Raul. A acusação vem acompanhada da punição, da rejeição àqueles que se desviam, minimamente que seja, dos padrões impostos pela sociedade.

Quando janeiro começou, quase na época de tirarem férias – e tinham planejados juntos quem sabe Parati, Ouro Preto, Porto Seguro –, ficaram surpresos naquela manhã em que o chefe da seção os chamou, perto do meio-dia. Fazia muito calor. Suarento, o chefe foi direto ao assunto: tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, os dois ouviram expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral. (Op. cit., p. 139-140)

A “moral” pregada pelo demagógico guardião é a mesma que julgou Karen Wright e Martha Dobie em *Infância*, moral essa que exalta o convencionalismo, a burocracia e a repressão aos desejos. A partir das acusações, Raul tenta argumentar:

Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul levantou de um salto. Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, depois de coisas como a-reputação-de-nossa-firma ou tenho-que-zelar-pela-moral-dos-meus-funcionários, declarasse frio: os senhores estão despedidos. (op.cit., p. 140)

¹⁹ Ver Arenas (1992) e Porto (2005).

Raul e Saul voltam ao escritório para buscarem suas coisas e esvaziarem suas gavetas. Ao saírem do prédio, algum dos colegas grita “*Ai-ai*” quando os dois entram no mesmo táxi. O conto termina com o veredito do narrador sobre a postura errônea dos funcionários da repartição. “Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram.”²⁰ (Op. cit., p. 140)

A sensação de infelicidade é gerada pela dúvida quanto às acusações proferidas, já que foram baseadas apenas em suposições e em conceitos subjetivos e discriminatórios. O mesmo ocorre em *Infâmia* com Mrs. Tilford, uma das responsáveis pela calúnia sobre as professoras e que foi “transposta” para o texto, assim como Mary, como os funcionários da repartição. Porém, no filme e na peça, o erro de julgamento é reconhecido e há uma tentativa de repará-lo, por mais que, independentemente da relação entre as personagens, a razão alegada não se justifique. No conto isso não ocorre, a dúvida permanece, assim como a dúvida do leitor quanto ao relacionamento entre Saul e Raul.

É preciso ressaltar que o conto não se propõe a fazer o leitor decidir se Raul e Saul eram realmente amantes ou não. O suspense da narrativa quanto a isso até o final do texto não é casual nem tem a pretensão de questionar o leitor sobre o suposto envolvimento amoroso entre os personagens. A indefinição que permeia em toda a narrativa leva a acreditar que esse suspense é uma estratégia para instigar uma reflexão sobre os motivos que levam a sociedade a condenar pessoas que, segundo a moral conservadora e autoritária, transgridem valores morais. A falta de “provas concretas” quanto ao relacionamento amoroso e sexual de Raul e Saul acentua ainda mais a intolerância e mediocridade da sociedade e, como aponta o subtítulo do conto (“História de aparente mediocridade e repressão”), torna ainda mais agressiva e repugnante a repressão exercida por ela. (PORTO, 2005, p. 128)

É a intolerância, o pré-conceito sobre os indivíduos em duas épocas bem distintas, os anos 30 e os anos 80, o que faz com que Karen e Martha tenham a sua escola desmoralizada e com que Raul e Saul percam o emprego. O texto de Caio Fernando Abreu demonstra que, infelizmente, mesmo com cinquenta de diferença para o contexto em que Lillian Hellman escreveu sua peça e em que esta se ambienta, pouco se evoluiu em relação à valorização da liberdade e da tolerância. Se hoje, trinta anos depois de *Morangos mofados*, podem-se vislumbrar progressos nesse sentido, foi a partir de passos lentos e graduais. Contudo, “Aqueles dois” apresenta uma perspectiva mais otimista para seus personagens que *Infâmia* apresenta para Martha e Karen, constituindo uma transformação em relação à estrutura fílmica, de acordo com as características que Brito atribui

²⁰ Segundo Arenas (1992) e Porto (2005), há a dúvida no desfecho do conto: não se saberia quem foi infeliz, Raul e Saul ou os colegas da repartição. No entanto, este trabalho aborda uma perspectiva que diverge dessa.

para as adaptações fílmicas de textos literários. O desfecho trágico da peça e do filme dá lugar à possibilidade de um final feliz no conto. O narrador ainda profetiza que, enquanto permanecer repressora e preconceituosa, é a sociedade que será infeliz. Conforme Arenas (1992), “Caio Fernando incita o leitor a repensar o seu ponto de vista e conceito próprio de *moral*. O autor condena toda moral autoritária e monolítica que esmaga a liberdade individual.” (p. 65)

No trailer do filme de William Wyler, dois questionamentos são feitos ao espectador: “Can a rumor destroy what’s beautiful? Can a careless whisper tear a love apart?” Se as respostas para tais perguntas, em *Infâmia*, são afirmativas, conforme o desfecho do filme demonstra, o mesmo não ocorre em “Aqueles dois”. O texto, além de atualizar as obras de Hellman e Wyler, acrescenta uma perspectiva mais otimista à relação julgada como imoral e condena mais veementemente, por sua vez, a sociedade representada como “deserto de almas”, repartição, clínica psiquiátrica (pois “os outros” são considerados “anormais”) e, por extensão, as famílias das meninas da Wright-Dobie School.

O comentário do narrador sobre o prédio é significativo para a caracterização dos personagens Raul e Saul e dos outros: se antes eram Raul e Saul considerados os sujeitos com “psicologia deformada” e “comportamento doentio”, agora são os outros – os colegas – que passam a ser encarados como sujeitos anormais no sentido de que quem vive numa clínica psiquiátrica ou numa penitenciária são os sujeitos considerados impossibilitados de estar nos ambientes “normais”. (PORTO, 2005, p. 124)

O título “Aqueles dois” aponta a perspectiva alheia sobre os personagens. Assim como pode ser uma expressão simplesmente indicativa, anafórica, também pode revelar uma entonação acusatória e depreciativa. “Desde o subtítulo (*História de aparente mediocridade e repressão*), o leitor é confrontado com a dúvida da perspectiva: quem é que vai olhar para quem? quem é que vai ser objeto de crítica?” (ARENAS, 1992, p. 64)

Do mesmo modo, *Quelle due*, o título italiano para o filme de 1961, indica tal diferenciação. Ainda, pode-se acrescentar à interpretação do termo a ideia de que “aqueles dois” ou “aquelas duas” são as personagens que se diferenciam das demais por estarem distantes do pensamento que se propõe moralizante, conservador e castrador, ou seja, são as que se encontram distantes do sentimento de culpa que constantemente querem lhes inculcar. O semblante de tranquilidade e de coragem no rosto de Karen, ao final de *Infâmia*, e a partida de Raul e Saul no mesmo táxi, ao final do conto, demonstram tal perspectiva. Eles são aqueles que não têm nada a provar ou justificar por estarem agindo de maneira condizente com o que sentem. “Relação anormal e ostensiva” é a que estabelece juízos de valor sem embasamento; “unnatural” é o modo de condenar o outro por ser ou agir de forma diferente daquela vista como convencional.

O despreparo para dar nome às emoções e para entendê-las, característica apontada pelo narrador para Raul e Saul, também se aplica a Martha Dobie. Se no conto há uma reciprocidade de sentimento entre os personagens, na peça e no filme isso não ocorre. Karen não sente ou demonstra algo além de amizade em relação à Martha. Essa, no entanto, só percebe seu amor e sua atração pela outra a partir das acusações proferidas por Mary e por Mrs. Tilford. “Uma mentira que revelou uma verdade”, Martha afirma ao declarar seus sentimentos a Karen no filme. Em “Aqueles dois”, portanto, pode, e deve, haver uma perspectiva mais otimista, de menos sofrimento para os personagens já que parecem compartilhar o mesmo sentimento. O homoerotismo, um dos temas recorrentes em *Morangos mofados*, faz-se presente no conto, mas não no filme, por não haver qualquer tipo de aproximação amorosa ou sexual entre as personagens da película. Contudo, é a impossibilidade da realização amorosa, a consciência de não poder sentir o que sente, em um contexto social permeado por reprovações, bem como saber da tristeza de Karen perante toda a situação, o que provoca o suicídio de Martha.

A partir da similitude, das relações temáticas entre as obras, a transposição do enredo da peça *The children's hour* para a estrutura fílmica, através da adaptação de William Wyler, e para a estrutura contística, através do conto de Caio Fernando Abreu, demonstra a atualidade das discussões propostas e o percurso criativo de seus autores. O envolvimento de Lillian Hellman com o cinema, de William Wyler com o teatro e de Caio F. com as três linguagens, representa definitivamente a ligação interartística que confere ainda mais perspectivas para a leitura e para os estudos literários e interdisciplinares.

As adições e transformações, conforme Brito (2006), realizadas por “Aqueles dois” ao filme de Wyler, na passagem da estrutura fílmica para a literária, mostram que também é possível adaptar um filme para a literatura, uma vez que não somente o enredo, mas o contexto repressor, a homossexualidade vista como um problema pela sociedade e as características das personagens centrais, que se desviam dos preconceitos banais daqueles que vivem em um “deserto de almas”, são transpostas para o conto. Se a intenção de Caio Fernando Abreu foi escrever uma adaptação literária de *Infâmia*, não podemos afirmar, o que não impede que realizemos essa leitura. No entanto, é o filme, e o cinema em si, que funcionam como mote para a relação entre Saul e Raul através de sua menção no corpo do texto. Obviamente, o conto destaca-se como um dos cem melhores do século, conforme organização de Ítalo Moriconi²¹, independentemente de sua relação com a película, mas, ao identificarmos os traços de tal diálogo, conferimos à leitura uma

²¹ *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

perspectiva ainda mais instigante e crítica. *Infâmia* ajuda-nos a ler “Aqueles dois” e a encontrarmos os morangos em meio ao mofo.

3.7 “Onde está a câmera?”

Caio Fernando Abreu, em entrevista realizada em 1992, em Saint-Nazaire, explicita a importância do cinema para sua obra.

Tenho uma grande paixão pelo cinema e, quando escrevo, sempre me pergunto: onde está a câmera? Quem está olhando para esta cena? É o personagem, é o escritor? Quais são os olhos que observam a cena? Para mim é básico ter um ponto de vista, saber quem olha, seja no romance ou na ficção. Isto foi algo que o cinema me deu. Eu digo uma coisa muito simples e básica aos meus alunos de literatura no Brasil: antes de escrever, pensem sempre onde está a câmera, quem está olhando para esta cena. No meu texto, este olhar cinematográfico é muito presente.²²

O olhar cinematográfico, que simula uma posição de câmera para determinar o ponto de vista do narrador e das personagens, faz parte de uma história compartilhada entre a literatura e o cinema. Para distanciarem-se do conceito de que o cinema era unicamente “um teatro filmado”, devido à imobilidade da câmera e da pouca progressão entre as cenas, cineastas como D. W. Griffith e, posteriormente, Sergei Eisenstein, foram buscar na literatura a inspiração para desenvolver o aparato técnico de que dispunham.

(...) foi nas páginas narrativas de Dickens que Griffith foi se basear para ousar lances expressivos como, por exemplo, variar a posição da câmera em relação ao material a ser filmado, o que criou, automaticamente e para sempre, uma verdadeira tipologia do plano cinematográfico, desde o plano geral, que descortina paisagens inteiras, ao plano hiperaproximado, que mostra detalhes diminutos, como uma unha humana ou a asa de um inseto. Mais importante ainda foi a lição, tirada sempre de Dickens, de que, no processo de narrar visualmente uma estória, esses planos diversos podiam e deviam ser combinados do mesmo jeito que um escritor muda, de repente e sem explicação, o alvo de seu discurso, de um elemento ficcional para outro, independentemente das dimensões de tais elementos e das distâncias diegéticas entre eles. Assim, não era somente o enquadramento que se aprendia com a literatura, mas a própria montagem, com a noção de contraste aí implícita. (BRITO, 2006, p. 137)

²² As transcrições dos trechos da entrevista de Caio F. apresentam uma outra formatação neste trabalho para que se diferenciem das citações bibliográficas. A entrevista está presente no filme CAIO F. Programa Nacional de DST e Aids do Ministério da Saúde. 1 DVD (10 MIN.). Edição e finalização: João Pavese, Bangalô de Cinema. Pesquisa de imagens e locução: Paula Dip. Coordenação: Angela Donini, Léo Linconl, Dulce Ferraz. Florianópolis: junho de 2008.

A perspectiva do narrador, seus enfoques, suas prioridades e mudanças quanto ao plano narrativo transpuseram-se para a tela como elementos que contribuíram para a narratividade no cinema, conforme o objetivo de seus realizadores no início do século XX. E tais características, apreendidas a partir dos textos literários, constituíram-se como atributos fílmicos, como peculiaridades dessa nova linguagem que surgia, o que fez Caio F. – algumas décadas depois, e com uma câmera já bem diferente da de Dickens – afirmar que seus textos são cinematográficos. Desse modo, são cinematográficos porque o movimento de apreensão, de aprendizagem entre a literatura e o cinema foi e é recíproco. Paradoxalmente, a especificidade semiótica do cinema – a utilização de um ponto de vista a partir de movimentos de câmera – surgiu a partir de uma especificidade literária.

O ponto de vista onisciente, característica dos narradores dos romances do século XIX, ganhou destaque e aceitação no contexto fílmico. Enquanto na literatura tal estratégia narrativa passou a ser preterida a partir da fragmentação dos pontos de vista, dos monólogos interiores e do fluxo de consciência, da impossibilidade contemplativa presente na obra de Kafka, por exemplo – conforme Theodor Adorno explicita ao discutir a posição do narrador em romances contemporâneos –, no cinema, ela consolidou-se e naturalizou-se perante os olhos do espectador. “O espectador de cinema aceitou, com a maior naturalidade do mundo, essa onisciência no cinema, isto ajudado pelo fato empírico de que o mostrado tem muito mais força que o dito, no sentido de que estimula a identificação com a diegese e apaga os elementos de discurso” (BRITO, 2006, p. 162). Na literatura, a escolha vocabular, a sintaxe e a ironia do texto, por exemplo, relembram o leitor sistematicamente de que há um posicionamento do enunciador. No cinema, tal posicionamento dilui-se nas imagens apresentadas ao espectador, que as aceita como se fossem suas ou como representantes de uma realidade, de uma história.

(...) diante do mostrado, o espectador tende – pode-se dizer naturalmente – a esquecer que o que vê resulta de uma construção, e a voz por trás dessa visão se dilui, para não dizer que se anula. Se há uma construção, o espectador pensa ser ela uma construção sua. A instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem concorrem para essa ilusão que – sabemos há muito tempo – é a razão de ser da arte cinematográfica. (Op. cit., p. 162)

Portanto, a narração onisciente é um dos pontos de convergência entre a literatura do século XIX e a estrutura da maioria dos filmes. Contudo, ao analisarmos o uso do narrador-personagem na literatura e no cinema, encontramos algumas divergências devido às peculiaridades semióticas das duas linguagens. Nos textos literários, o narrador-personagem somente fornece informações e descrições daquilo que presenciou ou vivenciou, uma vez que, se

acrescentasse outros fatos de que não tem conhecimento, perderia sua credibilidade e sua característica principal: ponto de vista limitado. Tal cobrança, entretanto, não ocorre no cinema.

O cinema que, ao contrário, não é lido, e mais que mostrado é “vivido”, nunca levou a sério, se assim pudermos dizer, a limitação de ponto de vista. Desde a fase primitiva do cinema mudo, se quebrou com tanta insistência essa regra (a de se ater o fornecimento de informação aos limites cognitivos de um narrador) que os teóricos da linguagem foram obrigados a entendê-la como uma figura, e não como um erro, e para ela encontraram a denominação de “paralepse”. (Op. cit., p. 163)

Paralepse é a denominação utilizada para descrever o fato de um personagem fornecer mais informações do que lhe seria possível a partir de um contexto verossímil. Tal característica faz parte da semiótica do cinema e foi atestada e aprovada pelo público de um modo geral. Brito exemplifica a paralepse a partir de *Cidadão Kane*, um dos filmes mais citados e estudados quando se trata de discutir “cinema de qualidade”, de modo a esclarecer que a especificidade não é um atributo depreciativo ou qualitativo de alguns filmes, mas inerentes à estrutura consolidada pelo cinema.

Voltando à estrutura literária, Theodor Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, compara este narrador a uma câmera de cinema, no entanto, para demonstrar uma certa distância do modo de narrar contemporâneo em relação ao tradicional e onisciente.

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é hora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (ADORNO, 2003, p. 61)

O narrador de “Aqueles dois” conduz o leitor ora à certeza quanto ao relacionamento de Raul e Saul, ora à dúvida quanto ao envolvimento entre os personagens. Tal posicionamento também se justifica pelo fato de não importar o que realmente aconteceu, deixou de acontecer ou acontecerá, e o olhar cinematográfico do narrador revela isso; é a liberdade de haver possibilidades o que realmente importa, e as variações da câmera que, por vezes, nos deixam do lado de fora e, por outras, nos bastidores, ratificam tal posição. É a dúvida bem como os deslocamentos do ponto de vista que possibilitam que apliquemos a tipologia de Adorno ao narrador do conto.

O narrador, num tom insinuante e muitas vezes ambíguo, ora estabelece os fatos, ora deixa dúvidas quanto ao desenrolar da história e ao relacionamento de Raul e Saul. O narrador do conto é o elemento central da estrutura narrativa, pois é através dele que são colocados o suspense e as sutilezas da relação entre Saul e Raul. Durante todo o conto, o narrador leva o leitor a mergulhar na história num movimento de “vai e vem” que quebra

expectativas quanto à definição do envolvimento (amoroso e/ou sexual ou nenhum dos casos) entre os colegas de trabalho. A fragmentação das cenas e a ambigüidade proposta pelo narrador são traços que caracterizam a fragmentação formal da narrativa no sentido de que a posição do narrador torna-se flexível e inconstante, tornando o texto plurissignificativo e propenso a leituras diversas, tal como postulam Theodor Adorno e Walter Benjamin ao tratarem das narrativas modernas. (PORTO, 2005, p. 116-117)

A câmera observada por Griffith nos romances do século XIX não é a mesma observada por Adorno nos romances do século XX: elas têm enfoques opostos. Se o narrador de “Aqueles dois” tudo sabe, faz questão de omitir-nos informações. É sua intenção provocar ambigüidades e incitar a leitura e a imaginação do leitor. Assim, a câmera do texto é contemporânea, faz indagações e conjecturas.

Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – *talvez por isso, quem sabe?* Mas nenhum deles se perguntou. (ABREU, 2005, p. 132, grifo meu)

“Mas desde o princípio alguma coisa – *fados, astros, sinas, quem saberá?* – conspirava *contra (ou a favor, por que não?)* aqueles dois. (ABREU, 2005b, p. 33, grifo meu)

Além disso, no epílogo do conto, o narrador posiciona-se no alto do prédio do escritório, apresentando-nos a perspectiva dos colegas de trabalho de Saul e Raul, como uma descrição a partir de uma tomada em câmera alta: “Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos postos na janela, a camisa branca de um, a azul do outro, estavam ainda mais altos e altivos” (Op. cit., p. 140). Nesse momento, o ponto de vista do narrador é o mesmo dos funcionários da repartição, observando do alto do prédio a partida dos personagens; contudo, sua perspectiva ideológica e moral diverge da dos demais ao continuar os observando no escritório: “Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram” (Op.cit., p. 140).

Na mesma entrevista em que revela sua preocupação com a câmera em seus textos, Caio Fernando Abreu enfatiza o seu apreço pelo silêncio nas obras fílmicas.

O silêncio é outra coisa marcante no cinema, muito importante. Por isso eu gosto de Bergman, de Visconti, de Alain Resnais. Como eles usam o silêncio. No cinema a imagem é mais importante que a palavra, e eu procuro fazer uma coisa louca na literatura que é um texto onde as imagens e sugestões das palavras são mais importantes do que as palavras. Faço uma literatura de silêncio, que se aproxima muito do cinema porque coloca noções de movimento, de cor, de espaço, luz, interior, exterior. A luz é sempre um ponto importante das minhas histórias.

A “literatura de silêncio” realizada pelo autor está presente no que Raul e Saul não dizem um ao outro, no que o narrador não nos relata sobre aqueles dois. A dificuldade dos personagens para dar nome às emoções ou para tentar entendê-las, conforme nos é descrito, demonstra a natureza introspectiva, logo, silenciosa, de Saul e Raul. O comportamento reservado dos personagens contribui para que haja silêncios, “Cruzavam-se silenciosos, mas cordiais” (op.cit., p. 134). O momento em que descobrem uma afinidade também é marcado por uma frase incompleta, por um não-dito que revela muito mais que encobre. “*Infâmia*. Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras *que*.” (op.cit., p. 135, grifo meu) A sentença interrompida de Raul demonstra, além da surpresa pelo outro também conhecer o filme, a maturação de um pensamento, o caráter desnecessário de concluir a afirmação, uma vez que os dois sabem do que o assunto se trata. O silêncio aqui se faz para o leitor que não assistiu a *Infâmia*, mas que pode seguir as pistas do narrador e também completar a frase.

Quando começam a transpor o silêncio que é barreira, a partir da conversa sobre o filme de William Wyler, passam ao silêncio que é uma tentativa de compreensão dos sentimentos.

Sem saber ao certo o que fazia, Saul estendeu a mão, e quando percebeu seus dedos tinham tocado a barba crescida de Raul. Sem tempo para compreenderem, abraçaram-se fortemente. E tão próximos ficaram que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco. Durou muito tempo. A mão de Saul tocava a barba de Raul, que passava os dedos pelos caracóis miúdos do cabelo do outro. *Não diziam nada. No silêncio era possível ouvir uma torneira pingando longe.* Tanto tempo durou aquilo que, quando Saul levou a mão ao cinzeiro, o cigarro era apenas uma longa cinza que ele esmagou sem compreender. (Op. cit., p. 138, grifo meu)

Ao não pronunciarem uma palavra sequer no momento do abraço, Saul e Raul estão tentando viver o que sentem. No entanto, o ruído de uma torneira pingando “preenche” o silêncio para o leitor, o que demonstra o contexto cotidiano em que o afeto se revela. Tal atmosfera prosaica é minimizada, porém, pelo caráter sublime dos sentimentos revelados pela descrição, que nos faz ver a cena com clareza e sentir os cheiros e as texturas apreendidas pelos personagens.

Analisando o conto “Linda, uma história horrível”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, a professora Lea Masina aponta uma característica que também pode ser atribuída ao conto “Aqueles dois”.

A habilidade narrativa do escritor está, portanto, no modo como articula as falas, utilizando-se do poder expressivo dos silêncios. São silêncios dolorosos e eloquentes que servem para expressar o caráter fragmentário da relação: mãe e filho fazem pequenos

gestos rotineiros e inconsequentes e só dizem trivialidades porque entre eles tornou-se impossível a comunicação em presença. (1998, p. 177)

“O caráter fragmentário” das relações entre mãe e filho se assemelha ao vivenciado por Raul e Saul no convívio com seus colegas de trabalho e que gera silêncios. Silêncios que só são quebrados através de conversas frívolas. Os personagens abandonam tais assuntos triviais, e o silêncio ainda maior perante os funcionários da repartição causa indignação. Se em “Linda, uma história horrível”, o silêncio mascara o tanto que há para dizer, o que constitui uma narrativa marcada pelos não-ditos, em “Aqueles dois”, Saul e Raul vencem esse primeiro silêncio entre si, constituindo uma relação de amizade, até que outro silêncio se instala: o da dúvida, o da incerteza quanto aos sentimentos. Ao leitor, não há a plena confirmação da quebra desse silêncio, sequer se ele realmente existe; porém as cabeças erguidas, ao epílogo do conto, respondem, de algum modo, a todos os não-ditos do discurso do narrador. Por mais que ainda haja muito a dizer, há a perspectiva, ao menos para os personagens, para que muito ainda seja dito.

Caio Fernando Abreu, na entrevista, aponta seu apreço pelos silêncios nos filmes de Luchino Visconti. Em “Aqueles dois”, os personagens se encontram para assistir a *Vagas estrelas da Ursa* (*Vague stelle dell’Orsa*), filme realizado pelo diretor em 1965.

Nessa semana, pela primeira vez almoçaram juntos na pensão de Saul, que quis subir ao quarto para mostrar os desenhos, visitas proibidas à noite, mas faltavam cinco para as duas e o relógio de ponto era implacável. Pouco tempo depois, com o pretexto de assistir a *Vagas estrelas da Ursa* na televisão de Saul, Raul entrou escondido na pensão, uma garrafa de conhaque no bolso interno do paletó. Sentados no chão, costas apoiadas na cama estreita, quase não prestaram atenção no filme. Não paravam de falar. (ABREU, 2005b, p. 137)

O filme de Visconti é um pretexto para os personagens irem “além do ponto”, ao subverterem as regras da pensão. Ainda, tal momento demonstra mais uma quebra das barreiras do silêncio; contudo, se tivessem prestado atenção no filme, Raul e Saul perceberiam, talvez, suas semelhanças com o enredo de *Infância* e as semelhanças com a história que estavam começando a desenvolver.

Vagas estrelas da Ursa é um filme livremente inspirado no mito de Electra, descrito por Sofócles, Eurípedes e Ésquilo. Visconti é um cineasta que buscou na literatura muitas das histórias que narrou na tela.²³ O título desta obra, inclusive, vem de um poema de Giacomo Leopardi. Na película, assim como no conto, é a atmosfera de ambiguidade e de incerteza que permeia a história

²³ *Noites Brancas* (1957), *O estrangeiro* (1967) e *Morte em Veneza* (1971) são exemplos de filmes de Visconti adaptados da literatura.

de Sandra (a Electra mais estonteante com que os deuses poderiam sonhar, interpretada por Claudia Cardinale) e de Gianni (um Orestes com os belos olhos azuis de Jean Sorel). Narrado a partir de insinuações, o filme induz o espectador a pensar que a mãe de Sandra e Gianni entregou o marido judeu aos nazistas, o que causa a revolta da filha. Porém é a relação incestuosa entre os irmãos o eixo central da história.

Sandra retorna com o marido a casa onde nasceu e cresceu para prestar uma homenagem ao pai, morto na Segunda Guerra Mundial. Lá reencontra seu irmão após anos de afastamento. A reaproximação entre os dois novamente suscita a desconfiança e os comentários sobre seus “vícios secretos”, o que intriga Andrew, marido de Sandra. A partir de cenas intimistas, sedutoras e dúbias entre os personagens, mantém-se a estrutura da tragédia grega, em que Electra representa a tentativa de ordem perante o caos que se instala ao negar uma relação com o irmão. Ao ser acusada de praticar incesto, ela nega, enfatizando que é alvo de calúnia, de comentários infames e mesquinhos proferidos pelo padrasto. Mesmo com as brumas da narração de Visconti, vê-se a forte ligação entre os irmãos, explicitadas por Gianni quando propõe à Sandra que finalmente vivam o amor que lhes corrói. Em uma cena que é uma luta entre as súplicas de um e as negações de outro, há novamente o afastamento entre os irmãos, o qual culmina com o suicídio de Gianni. As tonalidades de cinza, de névoa, criada pelo diretor deixam a dúvida se, de fato, houve o que muitos disseram que houve, assim como em “Aqueles dois”.

E essa não é a primeira menção ao filme de Visconti: no conto “Noções de Irene”, presente em *O ovo apunhalado*, de 1975, *Vagas estrelas da Ursa* consta de modo indireto. O conto narra a conversa de um homem de mais de trinta anos, namorado antigo de Irene, com o atual namorado da moça. O mais velho relata então o primeiro filme que assistiu com Irene e pergunta ao outro se lembra de uma cena: “(...) quando ela estava deitada e passava alguém na rua, cantando.” (ABREU, 2001, p. 152) E menciona a música cantada: “*Io che non vivo piú di un’ora senza te...*” (op.cit., p. 152). A alusão cifrada à composição de Pino Donaggio exige que liguemos a música ao filme e, em certa medida, representa a comparação de Irene com Sandra, personagem do filme, uma vez que, para o personagem do conto, o namoro de Irene com o rapaz mais jovem (no filme, o irmão) anuncia a destruição da mulher que ele ainda ama. A canção italiana também é citada em “Aqueles dois” depois de Saul e Raul assistirem ao filme de Visconti na televisão: “Cantarolando ‘Io che non vivo’ Raul viu os desenhos, olhando longamente a reprodução de Van Gogh (...)” (ABREU, 2005b, p. 137)

Caio na crônica “O livro da minha vida”, de *Pequenas epifanias*, também cita a obra de Visconti como uma de suas preferidas, o que é comprovado a partir da menção recorrente ao diretor e a seus filmes em contos, crônicas e depoimentos do escritor gaúcho.

Outro dia me perguntaram qual era o filme da minha vida. Sem pensar muito, hesitando entre *Vagas estrelas da Ursa*, de Visconti, e *Paisagem na neblina*, de Theo Angelopoulos, respondi *A história de Adèle H.*, de François Truffaut. Mais tarde, pensando melhor, decidi: o filme da minha vida na verdade é *La strada*, de Fellini. Nada me comoveu tanto no cinema quanto aquela Gelsomina de Giulietta Masina, misto de clown e pivete, louca e duende. (ABREU, 2006b, p. 157)

Visconti atualizou, a partir de um poema de Leopardi, o mito de Electra; e Caio Fernando Abreu traçou, a partir da menção de *Vagas estrelas da Ursa* e de *Infâmia*, um caminho a ser percorrido pelo leitor e que foi percorrido por ele para escrever o conto. A presença dos filmes no texto não é gratuita, como nada na obra do autor. Os rastros deixados por ele levam-nos a uma compreensão do conto e de seu processo criativo que as palavras parecem insuficientes para descrever, assim como a dramaticidade do filme de Visconti e a sensação catártica que provoca. Além disso, as ligações entre os dois filmes, silenciadas pelo conto, demonstram a sensível associação de Caio F., um amante do cinema, nas duas acepções do termo. A referência aos vícios secretos, à calúnia, à impossibilidade do amor, une o conto às películas, as quais também se relacionam a partir do suicídio daqueles que vivem a incompreensão do que sentem. Assim, Caio Fernando Abreu não só explicita os silêncios de Visconti como faz uso dele em sua obra. O que Sandra silencia constitui a ambiguidade do filme e, também, do conto.

Ainda, no desfecho de *Vagas estrelas da Ursa*, a personagem comparece à homenagem ao pai vestida de branco, destoando dos trajes dos demais, todos em tons escuros. Ao mesmo tempo em que vai a uma celebração à memória da família, é a perspectiva do luto que encerra o filme, ainda sem o conhecimento por parte da personagem. No epílogo de *Infâmia*, Karen vai ao enterro de Martha vestindo preto, mas seu semblante possui a clareza e a suavidade do branco. Em “Aqueles dois”, o sonho de Saul com Raul também tem a tonalidade do claro-escuro: “E teve um sonho: caminhava entre as pessoas da repartição, todas de preto, acusadoras. À exceção de Raul, todo de branco, abrindo os braços para ele. Abraçados fortemente, e tão próximos que um podia sentir o cheiro do outro. Acordou pensando estranho, ele é que devia estar de luto.” (ABREU, 2005b, p. 138) O preto, símbolo do luto, representa, nos três textos, a perspectiva alheia, do “deserto de almas”, enquanto os protagonistas, todos de branco, representam a isenção e a pureza. As noções de cor que Caio F. aponta em sua obra concretizam-se em preto-e-branco, como os filmes que menciona no conto. Além disso, a tonalidade parda e cinzenta da repartição em que os personagens trabalham é um contraponto ao azul dos olhos de Saul e ao sol “gema de ovo” que determina a luz, a atmosfera do desfecho de “Aqueles dois”.

O conto ilustra a perspectiva cinematográfica de Caio Fernando Abreu ao pensar sua obra, uma vez que é possível identificarmos os elementos apontados por ele – a câmera, o silêncio, as

cores, a luz – na narração da história de Raul e Saul, fato que demonstra as afinidades entre literatura e cinema.

3.8 Raul e Saul na tela

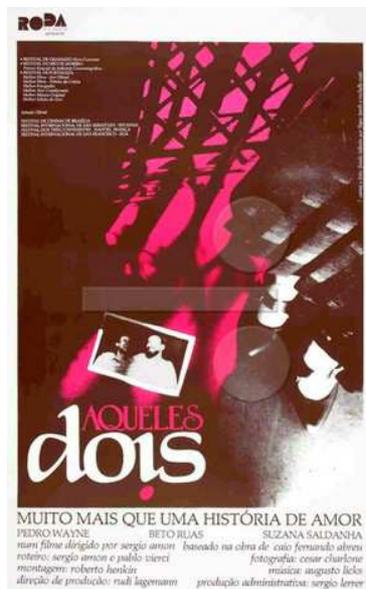


Figura 3: Cartaz do filme *Aqueles dois*.

“Aqueles dois” foi adaptado para o cinema em 1985, com roteiro e direção de Sérgio Amon. Como um longa-metragem (72 minutos) baseado em um conto, é natural que várias adições sejam realizadas, por exemplo, os diálogos com os colegas de repartição. O filme mantém as discussões principais do conto, mas suprime alguns elementos cinematográficos presentes no texto, como a menção a *Infâmia* e a tomada em câmera alta da cena final. Além disso, uma característica primordial, para o bom desempenho de um filme, impede que se atribua adjetivos elogiosos à película: a qualidade dos atores.

Como em qualquer adaptação, adições, reduções e transformações são realizadas na transposição do texto à tela. O narrador-câmera do conto é substituído, em quase todo o filme, pelo ponto de vista de Saul; ele que, desse modo, torna-se o principal personagem da história. O filme começa com a dona da pensão em que o personagem vive o observando da janela e relembrando o dia em que ela o encontrou desmaiado no quarto devido a uma tentativa de suicídio. Na rápida tomada, percebe-se o cômodo repleto de sangue, mas ainda não se compreende se devido a um assassinato ou a um suicídio. Na sequência seguinte, há a seleção dos candidatos às vagas de emprego na repartição. Três são os admitidos: Raul, Saul e Mário, personagem inexistente no conto e praticamente inexistente no filme.

No primeiro dia de trabalho, a perspectiva de que o escritório é um “deserto de almas” já é revelada a partir do discurso de boas-vindas do chefe da repartição, o qual se refere ao trabalho como “a grande família da repartição”. Na próxima cena, a personagem Norma, encarregada de treinar os novos funcionários, afirma que o ambiente é como uma selva, onde é “cada um por si”, evidenciando ao espectador mais ingênuo o discurso hipócrita proferido anteriormente. Devido à “necessidade” de mais diálogos na película, há a adição e a designação dos colegas de trabalho de Raul e Saul, este que se mostra totalmente alheio às conversas triviais cotidianas dos demais (como comentários acerca do tempo, do futebol, do valor da mega-sena) e que, de tão introvertido, é quase antipático, e aquele que é mais sorridente e participativo. Um dos méritos do filme é o retrato realizado de uma repartição.

O tema da burocracia, do ser eclipsado por uma atividade pouco cerebral, reaparece em algumas construções específicas. A mais marcante surge duas vezes. Através da montagem, unem-se rapidamente planos de detalhe de ações do escritório, enfatizando o caráter maquinal do trabalho no local. Na primeira vez, aparece uma série de imagens rápidas: mão carimba papéis com a palavra “urgente”; mão coloca chapéu no guarda-chapéu; a bobina da máquina de escrever se movimenta; mão risca as folhas da repartição; folha é colocada em uma máquina de escrever; números mudam na tela de uma calculadora; mão grampeia folhas; mão usa a calculadora; o papel da calculadora em movimento; novamente uma mão carimba “urgente”; folha é cortada; um ventilador para de rodar. (SOUZA, 2010, p. 147)

A personagem Clara Cristina, secretária do escritório, representa as mulheres com “suas tramas complicadas, suas exigências mesquinhas”. (ABREU, 2005, p. 136) Ela tem um envolvimento com Raul e passa a cobrar dele que assumam um relacionamento sério perante os colegas de trabalho. Em uma noite em que Clara e Raul estão juntos, o filme *Psicose* está passando na televisão, mas ela não se interessa por assisti-lo. No outro dia, Saul chega atrasado e Raul pergunta o porquê. Inutilmente, fiquei esperando que a resposta fosse *Infâmia*, mas foi *Psicose*, filme que todos conhecemos. Provavelmente para aproximar o espectador da discussão, há a mudança do título da película, o que, de fato, contribui para que se compartilhe dos poucos diálogos sobre a obra prima de Alfred Hitchcock; mas tal transformação acarreta na perda da chave de leitura para a compreensão do relacionamento entre Saul e Raul. A ideia de “popularizar”, talvez, o debate sobre cinema a partir da menção de um clássico que, se não foi visto, com certeza, é de conhecimento de todos, tem o seu mérito se partirmos de um ponto de vista conciliador e maleável. No entanto, o inverso também funcionaria: a partir da menção de *Infâmia*, da descrição ou da imagem de cenas do filme, haveria uma maior divulgação e popularização da obra. Independentemente de preferências e juízos de valor, um fato se destaca: a pequena epifania de Raul e Saul perde muito de seu sentido com a mudança dos filmes, embora

Psicose continue representando o mote para a descoberta das afinidades entre os dois, uma vez que o filme de Hitchcock dá margem a conversas sobre outros filmes.

Após quatro meses de convívio, os personagens começam a amizade. É em um “serão” na repartição que Raul fala sobre “o deserto de almas” e sobre a perspectiva de que a vida é “uma sucessão de acidentes”, expressão acrescida pelo filme. Através do narrador-personagem, temos acesso aos seus pensamentos: “Mas, afinal, o que é acidente e o que não é acidente?” À medida que a amizade vai crescendo, que começam a compartilhar mais e mais músicas, filmes e cervejas, os colegas de repartição começam a desconfiar de que os dois têm algo a esconder. Assim como no conto, as intrigas surgem a partir de suposições. Se, no texto, são os cabelos molhados dos personagens o que suscita comentários, no filme, é uma foto em que os dois aparecem sorrindo o que provoca risadinhas preconceituosas. Esperando o elevador para chegar à repartição, Saul deixa cair de sua pasta a fotografia tirada em um lambe-lambe. Dois colegas encontram a foto e logo boatos se espalham. Junto a isso, a insatisfação e as cobranças de Clara Cristina em relação a Raul contribuem para que se crie um ambiente hostil. A moça vai a uma cartomante e, a partir de afirmações imprecisas e generalizantes, a secretária imagina que Raul a rejeita porque ele tem uma “doença” que “não tem cura”.

Com a finalidade de alertar os colegas sobre as fofocas, Norma vai ao apartamento de Raul. Ela é a única no escritório que não participa das festinhas de trabalho nem faz comentários maldosos. Saul e Raul ficam indignados com a situação e até cogitam se distanciar para não perderem o emprego, mas acabam mudando de ideia. Na mesma semana em que ficam sabendo dos boatos sobre eles, Raul tem de se ausentar devido a uma doença do pai, e não da mãe como no conto. Por se sentir solitário e triste, ele chama Saul, que viaja para encontrá-lo. Eles se abraçam fortemente em meio a casa vazia do pai de Raul, mas de modo breve, sem tanto contato como ocorre no texto. O começo do filme, com a dona da pensão observando a chegada de Saul, representa o momento em que o narrador está voltando após encontrar o amigo.

Os personagens passam o Ano Novo juntos, no apartamento de Raul, e, logo após o feriado, são chamados à sala do chefe da repartição, o qual recebera uma ligação anônima sobre o relacionamento dos dois. A gravação, com as palavras do “amigo”, afirma que “aberrações” estão acontecendo no escritório, uma vez que se observa uma “conduta invertida”, uma “psicologia deformada” e um “comportamento doentio” por parte de Saul e Raul. A voz não cita nomes, menciona “aqueles dois de nomes parecidos”. O chefe acredita no que está sendo dito ao deixar a frase incompleta: “se há indícios...” Raul é o primeiro a revoltar-se contra as acusações e contra a postura de seu chefe. Diferentemente do conto, Saul também se manifesta nesse momento ao

perceber que a demissão independe de uma postura submissa ou contestadora. Então eles acusam, de modo derradeiro, o escritório de receber propina dos clientes.

A cena seguinte, em tons alaranjados e dourados do poente, centraliza a imagem do sol incidindo nos arranha-céus. O filme não mantém a tomada em câmera alta a partir do ponto de vista dos funcionários da repartição, que observam, no conto, os personagens irem embora no mesmo táxi. Termina com uma narração em *off* do último parágrafo do texto, enfatizando que todos na repartição seriam infelizes para sempre, enquanto Raul e Saul caminham pela rua dando gargalhadas.

Assim como há a narração de Saul e, desse modo, o privilégio de seu ponto de vista em muitos momentos, em outros, há o narrador onisciente, o que constitui o fenômeno da paralepse acima descrito. A perspectiva onisciente evidencia-se no momento em que Raul sente falta de Saul no escritório, por exemplo, e quando há o ponto de vista da dona da pensão e suas lembranças acerca da tentativa de suicídio de Saul, visto que este não poderia ter acesso à memória e aos sentimentos alheios. Ainda, no epílogo do filme, a narração em *off*, a partir de uma voz feminina, demonstra mais uma vez tal processo narrativo comum na estrutura fílmica.

Alguns traços dos personagens do conto mantêm-se no filme: Raul toca violão e vive com seu passarinho Carlos Gardel, e Saul tem o hábito de desenhar, além de ter na parede de seu quarto na pensão uma reprodução de Van Gogh. A ambiguidade do conto também é mantida no filme, principalmente na cena em que Saul dorme no apartamento de Raul. Os dois estão deitados em silêncio, um na cama e o outro no colchão. Então Saul pergunta se Raul já gostou de homem. O corte na cena já nos leva à outra: a manhã do dia seguinte. Afinal, a pergunta foi realmente feita ou foi apenas sonhada? No entanto, a interpretação artificial e descuidada dos atores impede que acreditemos na carga dramática dos personagens. Em cenas que deveriam ser de maior tensão, tem-se vontade de rir com o choro forçado de Saul ou com a péssima entonação de Raul. Ainda, quanto à adição da tentativa de suicídio de Saul, a qual poderia ser mais explorada, infere-se que os motivos que o levaram a tal ato sejam a solidão e a depressão decorrente do isolamento.

O filme de Sérgio Amon mantém, de um modo geral, a perspectiva ambígua e incerta quanto ao relacionamento de Saul e Raul presente no conto, uma vez que não nos são apresentadas cenas explícitas de amor, por exemplo, contendo um beijo. Porém, conforme afirma Brito, “o mostrado tem muito mais força que o dito”, no sentido de que, no filme, percebemos visualmente um interesse mais evidente de Saul em Raul, ou seja, por mais que haja brumas, elas não são suficientes para transpor a atmosfera do conto. Claro que, se partimos desse ponto de vista, estamos buscando a “fidelidade” do filme em relação ao conto, e talvez estejamos mesmo, mas cabe ressaltar que, de um modo geral, conto e filme aproximam-se principalmente devido às

semelhanças no enredo. *Vagas estrelas da Ursa* e *Infâmia* são filmes mais próximos de “Aqueles dois” que a sua própria adaptação, não só porque Caio assim quis, mas também porque se identifica elementos de “estéticas irmãs” nas três obras. *Infâmia* dá o mote para o conto, e *Vagas estrelas da Ursa* concretiza em imagem a construção nebulosa e ambígua de “Aqueles dois”. O filme de Sérgio Amon, por sua vez, vale mais como uma possibilidade de leitura, até mesmo de crítica, que como um diálogo, pois acrescenta poucos elementos relevantes para a discussão. Toda adaptação fílmica de uma obra literária é fruto da leitura realizada pelo diretor e por sua equipe de trabalho; é uma interpretação possível, uma das possibilidades de transposição.

Está certo que comparar clássicos do cinema com uma produção gaúcha dos anos 1980 pode parecer injusto, mas não é necessário sermos um Visconti para perceber que somente o nome de Caio Fernando Abreu e de sua obra não é o suficiente para atribuir qualidades a produção nenhuma. Mesmo sendo o único filme brasileiro concorrente ao II Festival de Cinema Gay e Lésbico em São Francisco (EUA), em 1987, a obra de Sérgio Amon, além de integrar a fortuna crítica sobre a obra de Caio F., deixa-nos com a expectativa de que realizem uma nova adaptação para “Aqueles dois”, com atores que, ao menos, consigam chorar e comover, ao invés de provocarem risos.

3.9 *And in the end...*

Geralmente, estudam-se e discutem-se filmes que adaptam obras literárias. Porém um texto também pode adaptar um filme. Uma tradição milenar como a literatura renova-se e recria-se ao fazer do cinema o seu hipotexto, ao constituir-se de uma arte mais jovem. “Aqueles dois” pode ser analisado como uma adaptação de *Infâmia*, realizando adições, reduções e transformações na estrutura “original”. O filme de 1961, por sua vez, constitui-se de outro, de 1936, o qual é a primeira adaptação cinematográfica de *The children's hour*, peça inspirada em um fato ocorrido no século XIX. Uma peça, um filme, um conto que poderiam ter acontecido ou que aconteceram tantas vezes que acabaram se tornando ficção, literatura, cinema, arte. Tais relações demonstram que o leão nunca esteve tão bem alimentado.

O subtítulo de “Aqueles dois” (*História de aparente mediocridade e repressão*), juntamente com a epígrafe de Walt Whitman, a qual enfatiza a construção de uma amizade sem limites, indicam que tal mediocridade aparente deve ser transgredida e superada independentemente da sociedade repressora que julga os personagens. A partir de tantas menções ao cinema, à música, à arte de um modo geral, Caio Fernando Abreu demonstra que podemos e

devemos aprender com ela. A arte retrata e revisita tantos temas recorrentes no cotidiano que o mínimo que podemos fazer é apreender o que nos diz de modo a constituir um aprendizado não apenas teórico, mas prático, presente a cada dia de trabalho, de diálogo, de leitura e escrita.

4 MARIENBAD: A PASÁRGADA EUROPEIA

4.1 Paralelas

Caio Fernando Abreu explicita a relação entre “Bem longe de Marienbad” e *O ano passado em Marienbad* em crônica publicada pelo O Estado de São Paulo em 03 de abril de 1994 intitulada “Existe sempre alguma coisa ausente”, que consta na reunião de crônicas do autor, *Pequenas epifanias*:

Como a vida é tecelã imprevisível, e ponto dado aqui vezenquando só vai ser arrematado lá na frente. Três anos depois fui parar em Saint-Nazaire, cidadezinha no estuário do rio Loire, fronteira sul da Bretanha. Lá, escrevi uma novela chamada “Bem longe de Marienbad”, homenagem mais à canção de Barbara que ao filme de Resnais. (ABREU, 2006b, p. 101)

A canção da cantora francesa Barbara e de F. Wertheimer é citada no corpo do texto de Caio, uma vez que tal relação foi pretendida pelo autor. Contudo, comenta que sua homenagem não é tanto ao filme, e sim à música, esclarecendo que, mesmo que não tão nítido quanto o diálogo com a canção, existe relação entre a novela e o filme, principalmente no que diz respeito à contiguidade – o modo de narrar, os encadeamentos e enquadramentos – e à temática das obras. Ademais, na entrevista concedida no período em que esteve em Saint-Nazaire, Caio destaca o nome de Resnais como um dos cineastas que aprecia: “O silêncio é outra coisa marcante no cinema, muito importante. Por isso eu gosto de Bergman, de Visconti, de Alain Resnais. Como eles usam o silêncio.” É necessário, portanto, estabelecer uma relação em três níveis para contemplar integralmente o diálogo proposto pelo autor, enfocando a novela, a canção e o filme.

4.2 Filme literário/ literatura filmica

A *nouvelle vague* francesa acrescentou uma série de inovações e, conseqüentemente, de reflexões acerca da prática cinematográfica a partir de meados dos anos 1950. Mesmo que os autores e os diretores dessa escola não se atribuíssem tal nomenclatura, os filmes do período apresentam coesão e confluência estética e teórica, as quais permitem enquadrá-los como um movimento. Além disso, seus principais representantes²⁴ - como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Eric Rohmer - escreveram acerca de suas concepções sobre cinema e arte, ocupando

²⁴ Os cineastas mais relevantes desse movimento são Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer.

também o papel de críticos. A *nouvelle vague* operou uma renovação na linguagem cinematográfica a partir da visão de jovens roteiristas e diretores, renovação esta presente e necessária em todas as artes constantemente. Para o crítico francês Michel Marie, podemos considerá-la uma escola devido a algumas características.

(1) Um *corpus* de obras doutriniais e manifestos (os ensaios de Astruc, Truffaut, Bazin, Godard); (2) um projeto estético (que pode ser resumido) grosso modo como uma conjugação de reflexividade modernista e realismo baziniano); (3) uma teoria associada a uma estratégia (o *auterismo* como um meio de forjar um lugar para novos diretores); (4) um *corpus* de filmes exemplificando os critérios apontados nos manifestos; (5) uma constelação de artistas e artesãos (diretores, roteiristas, atores, editores, cenógrafos etc.); (6) um aparato de apoio periodista (liderado pelo *Cahiers Du Cinéma*) preparado para disseminar as visões e realizações do grupo; (7) a liderança de um teórico (Bazin); e (8) fortes adversários (os marxistas, a tradição de qualidade) que definem o grupo diacriticamente e fazem com que eles esclareçam seus posicionamentos. (STAM, 2008, p. 329-330)

André Bazin, mesmo não tendo podido acompanhar o pleno desenvolvimento da *nouvelle vague*, uma vez que falece em 1958, quando Truffaut e Chabrol elaboravam os primeiros filmes do movimento, foi um importante incentivador para as práticas críticas e cinematográficas dos novos artistas. Ligado à teoria realista do cinema, Bazin dedicou muitos de seus ensaios à análise do neo-realismo italiano, enfatizando que a constituição de um filme é muito maior que a sua mera ordenação episódica, ou seja, que o crítico, mais que analisar a pertinência e a qualidade do enredo de uma película, deve estar atento à fotografia, à decupagem, à seleção da realidade realizada pela obra e por seu realizador; em suma, Bazin foi um dos primeiros críticos a valorizar o estilo e a autoria no cinema. Além disso, é dele a criação do *Cahiers Du Cinéma*, juntamente com Jacques Doniol-Valcroze, em 1951, a mais influente publicação crítica da curta história do cinema, segundo o estudioso Dudley Andrew. François Truffaut expõe a importância e a intenção do *Cahiers* como um meio de crítica cinematográfica consistente no ensaio “Cinquenta anos do cinema francês”, de 1982.

É ainda contra essa atitude antipoética da crítica oficial que se erguerá, no início dos anos 50, o grupo dos *jeunes critiques*, que irá se exprimir nos *Cahiers Du Cinéma*. Afirmarão sua hostilidade a qualquer ideia de escola ou qualquer definição restritiva do cinema, rejeitarão (sob risco de cometerem, por sua vez, injustiças) o cinema de equipe em prol do cinema de autor, e dirão que um bom diretor não é obrigatoriamente um manipulador de massas ou um técnico virtuoso, mas apenas uma personalidade forte que se exprime pelo cinema. (TRUFFAUT, 2005, p. 51)

Desse modo, a linearidade narrativa, pautada na valorização dos acontecimentos do enredo, e que constituem a ideia de *imagem-movimento* de Gilles Deleuze, é sobreposta pela ênfase ao sujeito, aos aspectos psicológicos das personagens e, principalmente, às opções

estilísticas dos diretores, que não apenas contam uma história, mas participam ativamente dela ao submetê-la a seu olhar autoral. O processo de filmagem também se constitui como um processo de escrita através da *mise-en-scène*, conferindo a noção de autoria (majoritariamente empregada à literatura) à realização de um filme. O cinema, assim, torna-se escrita, torna-se autoria. Manter a coerência interna e a continuidade das ações passa a não mais ser um pressuposto cinematográfico, dando espaço, muitas vezes, para o desconforto natural perante a inovação de percebermos nossos “axiomas” e expectativas não serem fielmente respeitados.

O filósofo e crítico Gilles Deleuze, em suas reflexões acerca do processo fílmico, expõe a diferença entre o cinema representante da *imagem-movimento* e o cinema representante da *imagem-tempo*. A *nouvelle vague* consta em sua classificação, juntamente com o neo-realismo, como um dos movimentos representantes da *imagem-tempo*, opondo-se à tradição clássica (*imagem-movimento*).

É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem (Welles, Resnais). Em segundo lugar, ao mesmo tempo que o olho acede a uma função de vidência, os elementos da imagem, não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser “lida” não menos que vista, legível tanto quanto visível. (...) Cumpre-se o pressentimento de Hitchcock: uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar. E ela se torna questionante, respondente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante (...) (DELEUZE, 2005, p. 34)

Logo, a presença constante de uma “desdramatização”, de uma ruptura com os padrões vigentes na maioria dos filmes até então, como a já mencionada linearidade narrativa ou até mesmo a presença de artistas famosos e de grandes produções, como era (é) o caso do cinema norte-americano, cede lugar a outras noções, a uma outra noção de tempo, o tempo psicológico ou indefinido, já muito presente na literatura na época, mas não tanto nas obras cinematográficas. Tal modificação é expressa por François Truffaut em ensaio para o *Cahiers Du Cinéma* em 1960 através de elogio a Alain Resnais.

Caso se trate, como sugere René Clair, de “contar uma história em imagens”, consideremos que, uma vez contadas todas as histórias, a arte da direção cinematográfica não terá muito mais a evoluir. Se, ao contrário, trata-se de libertar o cinema da necessidade de contar uma história, então tem tudo a fazer, e Alain Resnais acaba de dar um grande passo adiante com *Hiroshima, meu amor*, filme sem episódios, rigorosamente poético e emocional. (TRUFFAUT, 2005, p. 18)

A importância das situações ótico-sonoras, como afirma Deleuze, liberta-se da ação, pois o que importa não é somente o conteúdo da imagem, mas sua forma, sua função. Assim como uma

obra literária é muito mais que seu enredo, a *nouvelle vague* evidenciou, na prática e na teoria, que o mesmo vale para o cinema.

No mesmo período em que surgiu o termo *nouvelle vague*, surgiu também a designação *nouveau roman* para classificar os novos romancistas franceses, dos quais um dos principais foi Alain Robbe-Grillet, que reuniu seus ensaios acerca de sua prática no livro *Por um novo romance*, respondendo aos críticos de sua obra. O autor, que iniciou a sua carreira cinematográfica como roteirista de Alain Resnais, aventurou-se também na direção de seus próprios filmes²⁵. Em “Tempo e descrição no romance atual”, texto de 1963, explica a sua ligação com o cinema e distancia-a da finalidade de “contar uma história”.

A atração indubitável que a criação cinematográfica exerce sobre muitos de nossos romancistas deve ser procurada noutro lugar. Não é a objetividade da câmera que os apaixona, mas sim suas possibilidades no domínio do subjetivo, do imaginário. Eles não concebem o cinema como um meio de expressão, mas sim de pesquisa, e aquilo que mais chama sua atenção é, naturalmente, o que mais escapava aos poderes da literatura: isto é, não tanto a imagem quanto a trilha sonora – o som das vozes, os ruídos, os sons locais, as músicas – e sobretudo a possibilidade de agir sobre dois sentidos ao mesmo tempo, a visão e a audição; finalmente, tanto na imagem como no som, a possibilidade de apresentar com toda a aparência da objetividade menos contestável aquilo que é apenas sonho ou lembrança; numa palavra, aquilo que é apenas imaginação. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 99- 100)

Robbe-Grillet destaca o interesse pelo trabalho reflexivo entre imagem e som, pelas situações ótico-sonoras. A visão do romancista é a mesma postulada pela *nouvelle vague* e identificada por Deleuze em seus estudos. Assim como os cineastas desse novo movimento fílmico tiveram de esclarecer e defender seus posicionamentos, o mesmo ocorreu com Robbe-Grillet, que justifica a aversão de muitos críticos a sua obra afirmando que toda a inovação na arte foi vista com estranhamento de imediato, mas que praticamente todas as obras que um dia foram consideradas inovadoras e recebidas com desconforto, posteriormente, tornaram-se canônicas, parte da história da literatura. As confluências entre a *nouvelle vague* e o *nouveau roman* irão resultar em uma nova definição, que une literatura e cinema: a de *cine-roman*.

O termo cine-roman (filme-romance) é um pouco impreciso, pois ele pode equivocadamente sugerir (1) o romanceamento de um filme ou (2) um romance ilustrado, quando, na verdade, o termo se refere a uma espécie de criação artística paralela, que assume duas formas simultâneas: prosa ficcional e filme. O texto é escrito para a tela – e, neste sentido, ele parece um roteiro de cinema – mas ele também possui uma existência literária autônoma. Para os teóricos do cine-roman, a relação filme-literatura não

²⁵ Robbe-Grillet dirigiu dez filmes após *O ano passado em Marienbad: L'Immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1966), *L'homme qui ment* (1968), *La Belle Captiva* (1983), *C'est Gradiva qui vous appelle* (2006), entre outros.

pressupõe nem mesmo a *suspeita* de subordinação ou hierarquia entre as duas artes. (STAM, 2008, p. 338)

O ano passado em Marienbad, escrito por Alain Robbe-Grillet e dirigido por Alain Resnais, portanto, é um dos exemplos do que chamamos de *cine-roman*. Ainda, a direção de Resnais unida ao texto de Marguerite Duras, em *Hiroshima, meu amor*, também é representante de tal concepção. Assim como o cinema utiliza tanto a iconicidade quanto a verbalidade da linguagem, o mesmo ocorre com a literatura que, através do contato com a arte fílmica, apreende movimentos relativos ao cinema, como este os apreendeu de textos literários como recurso para aprimorar seu desenvolvimento. Essa concepção, como esclarece Robert Stam, não é norteada por relações de hierarquia, mas por procedimentos de criação que podem ser paralelos e imiscuir-se uns nos outros, em uma relação de reciprocidade.

No caso do *cine-roman*, portanto, é errôneo até mesmo falarmos em “adaptação”, que Resnais muitas vezes comparou a “requeimar uma comida”. Estamos lidando com uma colaboração transartística de mídias que são entrecruzadas por dois artistas de sensibilidades e estéticas irmãs. É, portanto, menos uma questão de adaptação e mais uma co-criação dialógica, uma transferência sinérgica entre um escritor versado em cinema e um diretor que pensa literariamente. E se a adaptação convencional é como “requeimar uma comida”, então poderíamos dizer que o *cine-roman* é como inventar uma nova maneira de cozinhar. (op.cit., p. 338)

E é dessa “nova maneira de cozinhar”, no cinema e na literatura, que surgem as relações entre *O ano passado em Marienbad* e “Bem longe de Marienbad”.

4.3 A Marienbad literária e a Marienbad fílmica

Caio Fernando Abreu, em 1992, vai a Saint-Nazaire, na França, para participar da *Maison des Écrivains Étrangers*, programa da editora Arcane 17 que oferecia bolsas a escritores de todo o mundo por alguns meses para que escrevessem um livro cuja história fosse ambientada na cidade. “Bem longe de Marienbad” foi a narrativa que Caio deixou a Saint-Nazaire e que foi publicada na França em 1994 e no Brasil em 1996, somente após a morte do autor. O livro *Estranhos Estrangeiros* reúne quatro novelas que abordam de diversas formas a perspectiva de ser e de se sentir estrangeiro em um outro país ou no seu próprio, temática que também é abordada no filme de Resnais.

Em uma entrevista filmada enquanto o autor estava em Saint-Nazaire, ele expressa sua satisfação de ser reconhecido como escritor, como um indivíduo cujo ofício é escrever.

No Brasil temos tantos problemas, é um país quase miserável, e a atividade da escrita no Brasil é quase inútil. Eu vim para cá só para escrever durante dois meses. Tive medo de não conseguir escrever. Foi uma espécie de guerra pra mim, mas eu ganhei a guerra e consegui escrever um conto que é homenagem a Saint-Nazaire, é uma história que acontece aqui, pois o papel dessa cidade na minha vida ficou muito claro: foi aqui que senti pela primeira vez a certeza plena de ser um escritor. Vim para escrever e escrevi. E digo: muito obrigado, Saint-Nazaire!²⁶

Caio F. sempre trabalhou como jornalista para poder exercer a atividade da escrita literária, ou seja, como muitos escritores, teve de praticar outro exercício profissional por estar inserido em uma cultura que não vê ou não valoriza a escrita como profissão. Em entrevista realizada para o Instituto Estadual do Livro, afirma que “O escritor brasileiro é um escritor de fim de semana, feriados e horas vagas” (1988, p. 4), exatamente por ter de ocupar-se majoritariamente com atividades que não incluem a literatura. Desse modo, além de representar a satisfação pessoal do autor, a temporada em Saint-Nazaire e o texto dela resultante representam também o reconhecimento de sua obra e a concretização de um ideal para muitos escritores. “Bem longe de Marienbad” é, portanto, fruto da maturidade literária de Caio Fernando Abreu e de sua breve estada na Pasárgada dos escritores.

Em “Bem longe de Marienbad”, o personagem-narrador vai à França para encontrar K, que o estaria esperando na estação de trem. Após um período de afastamento, o personagem exprime sua ânsia pelo reencontro, que se revela incerto e difuso. A atmosfera de incerteza instaura-se no texto desde o princípio, a partir das quatro narrações da chegada do personagem, as quais apresentam variações de horário e de perspectiva do narrador na descrição da estação. Tais possibilidades ilustram a expectativa frustrada por não haver ninguém a sua espera.

São oito horas da noite, não há ninguém na estação. Não, não é exato. Para ser preciso o TGV chega pontualmente às 8h07 – e não há nada mais pontual que um TGV, exceto talvez aquele ônibus sueco de Kungshambra, faz tanto tempo, continuará assim? - , portanto não são bem oito horas da noite, mas um pouco mais, embora não muito. Se é que importa a hora em que tudo isto começa. (ABREU, 2006a, p. 25)

Durante a espera e durante a inquietação de estar em um lugar desconhecido, o personagem faz uma série de suposições, como a de encontrar K esperando-o com um cartaz com o seu nome escrito, mas logo retorna à realidade. “Não deve passar de oito horas e quinze minutos de uma noite de novembro quando, sozinho, na estação com minha mochila, olho em volta e não há ninguém à minha espera” (p. 26). Avista um velho manco que lhe acena com o boné, o que

²⁶ Depoimento retirado do filme CAIO F. do Programa Nacional de DST e Aids do Ministério da Saúde.

completa o clima *noir* e melancólico com que o personagem encara sua chegada. “São pouco mais de oito horas da noite. Estou completamente só entre os guichês fechados desta estação numa cidade do Norte.” (p. 26) Mas imaginar seu encontro com K faz o narrador seguir seu caminho e seu objetivo. No quarto relato de chegada do personagem, há menção à característica transitória da viagem deste estrangeiro.

São muito mais de oito horas da noite, talvez nove, meu relógio foi roubado numa aldeia africana ou numa metrópole da América do Sul. Não lembro, não sei. K não veio, não veio ninguém e ninguém mais poderia vir além dele. Fico tentado a dar a volta agora, em direção a Amsterdã, Katmandu ou Santiago de Compostela, mas sei que K está aqui, nesta cidade do Norte, e eu preciso encontrá-lo. Há um hotel na minha frente. Jogo a mochila nas costas e penso: sempre haverá um hotel ao alcance do olho e das pernas de alguém perdido, aqui ou em qualquer outro lugar do planeta, e isso sempre deve ser também uma espécie de solução, mesmo provisória. Como os próprios hotéis estão aí afinal para isso mesmo: o provisório. (ABREU, 2006a, p. 27)

A natureza provisória dos hotéis, observada pelo personagem, é uma das características do estrangeiro. Do mesmo modo como há aqueles que deixam a sua pátria para viver em outra, há aqueles que habitam transitoriamente diversos lugares, como é o caso do narrador, pois esta não é sua primeira busca por K e tampouco sua primeira viagem com esse objetivo. Segundo Kristeva (1994), o estrangeiro vive em um estado “transitório perpétuo”, que se constitui como uma felicidade paradoxal, uma vez que a necessidade de deslocamento, de busca por um “espaço de um infinito prometido” assola-o ciclicamente.

Em *O ano passado em Marienbad*, um homem encontra uma mulher em um luxuoso hotel e tenta lembrá-la, convencê-la de que eles haviam se conhecido e se apaixonado no ano anterior na mesma ocasião e que fugiriam juntos no próximo encontro, um ano depois. Ela, acompanhada pelo marido, a princípio não lembra e não compreende as palavras de seu “amante”, mas, depois de algum tempo, parece vacilar em sua convicção, participando do jogo que lhe é proposto. A atmosfera de incerteza constante está presente na novela de Caio e no filme de Resnais e é expressa de imediato em ambos. O personagem masculino adentra o salão de festas do hotel descrevendo-o várias vezes, de várias formas, mas com diferenças sutis, assim como a descrição da chegada na estação do personagem-narrador da novela.

VOZ DE X: Mais uma vez – ²⁷, caminho, mais uma vez, ao longo destes corredores, através destes salões, destas galerias, nesta construção – de outro século, este hotel

²⁷ O travessão representa uma ligeira parada na voz, mais importante que o indicado pelo sentido do texto.

imenso luxuoso, barroco – lúgubre, onde corredores intermináveis sucedem-se a corredores, - silenciosos, desertos, sobrecarregados de uma decoração sombria e fria, feita de lambris, de gesso, de painéis emoldurados, mármore, espelhos negros, quadros de cores escuras, colunas, tapeçarias pesadas – umbrais de portas esculpidos, fileiras de portas, de galerias – de corredores transversais que por sua vez desembocam em salões desertos, em salões sobrecarregados de uma ornamentação de outro século, de salas silenciosas... (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 20)

Por quatro páginas do roteiro de Alain Robbe-Grillet, o personagem descreve o hotel, e por quase seis minutos na película de Resnais. A descrição utilizada no filme é praticamente a mesma de um texto literário, pois apresenta de modo detalhado as imagens de acordo com a percepção do personagem, como se o espectador não as tivesse vendo e precisasse imaginá-las, contrariando, assim, um pressuposto convencional do cinema.

No romance, um narrador onisciente descreve-nos, a partir de palavras escritas, a trama e a profundidade de suas personagens, trazendo para o leitor as emoções mais íntimas não desvendadas pela ação e pelo diálogo. No cinema, o diretor utiliza imagens e sons, elementos do cinema, para descrever e revelar tais personagens. (TAMARU, 2006, p. 23)

Para descrever um cenário ou uma paisagem, por exemplo, o autor utiliza uma série de palavras, uma vez que a linguagem verbal é mais prolixa que a icônica. No cinema, uma tomada apenas pode abranger páginas e páginas de uma descrição. Segundo Brito (2006), assim como o cinema apreendeu vários elementos da literatura para adotar uma postura narrativa, a literatura obviamente também aprendeu com o cinema. “E cito, então, aquele caso extremo, que é o do francês Robbe-Grillet, ao tentar igualar a caneta do escritor a uma câmera, segundo ele, incapaz de fazer psicologia, limitando-se assim a objetivamente descrever, e nada mais”. (p. 9) Tal estratégia utilizada pelo roteirista e acatada pelo diretor vai ao encontro da estética da *nouvelle vague* e do *cine-roman*, a qual tinha como um de seus objetivos a literarização do cinema, ou seja, a produção de obras fílmicas literárias, em que o limite entre literatura e cinema fosse o mais tênue possível. Além disso, a escolha de Resnais por seus roteiristas, como Marguerite Duras, de *Hiroshima Mon Amour*, e Alain Robbe-Grillet, de *Marienbad*, dois escritores sem experiência cinematográfica, demonstra o cuidado do cineasta em colocar a teoria em prática.

Contudo, Brito aponta que a teoria de Robbe-Grillet não se concretiza em *O ano passado em Marienbad*, “por elaborar uma mistura de tempos, presente, passado e futuro, incompatível com um conceito de objetividade” (2006, p. 141). Ao assistirmos ao filme, deparamo-nos com sua estrutura labiríntica e sedutora, tematicamente subjetiva, mas esteticamente objetiva. A “objetividade cega” proposta pelo roteirista diz respeito ao modo de narrar, não ao que é narrado. Robbe-Grillet opõe-se à “situação de Deus” do narrador onisciente, balzaquiano, seguro e preciso ao relatar os pensamentos e sentimentos das personagens. E é exatamente o contrário disso que

encontramos na película: a dúvida quanto ao comportamento de X e A. “A posição literal de câmera”, que deveria ser assumida pelo leitor e pelo espectador, conforme o próprio Brito explicita como uma finalidade de Robbe-Grillet, é, sim, alcançada por *Marienbad*. Temos acesso somente ao que é visível: o comportamento ambíguo da bela mulher, por exemplo; seus sentimentos nos são silenciados.

No decorrer do filme, a atmosfera de imprecisão também é evidenciada pela disposição das cenas. “*Marienbad* é inteiramente composto de ‘falsas ligações’: um gesto esboçado num cenário, durante o dia, é completado em outro lugar, à noite; a estátua e a amurada estão mudando constantemente de lugar, o quarto muda de aspecto, as únicas ligações são as dos sentimentos. (PINGAUD; SAMSON, s/d,p. 88) Tais mudanças ocorrem de forma narrativa e descritiva no início do texto de Caio F., pois os detalhes modificados no relato da chegada no narrador à estação de trem apontam contextos possíveis, assim como na película francesa.

Cabe destacar ainda que Alain Resnais teve no romance *A invenção de Morel*, escrito por Adolfo Bioy Casares em 1940, a inspiração para o tema de *O ano passado em Marienbad*. Não há referência ao livro nos créditos do filme, o que demonstra que Resnais não teve como objetivo realizar uma adaptação, o que para ele equivaleria a “requestrar uma comida”. A partir da obra de Bioy Casares, o diretor criou “uma nova maneira de cozinhar”, estabelecendo um diálogo com a narrativa do escritor argentino, mas não se remetendo a ela diretamente. A cidade de Marienbad também é mencionada em *A invenção de Morel*, representando a ideia de *spa* do hotel do filme. No romance, um perseguido político refugiado em uma ilha se apaixona uma turista que está acompanhada pelo marido visitando o local. A mulher, Faustine, parece não vê-lo, pois ela é uma imagem gravada. Para tentar conquistá-la, o narrador faz-se gravar também.²⁸

Alain Robbe-Grillet, o qual não menciona em textos publicados a influência do texto de Bioy Casares, esclarece que o papel da descrição na literatura e, por extensão, no cinema, mudou, pois em suas obras já não é mais possível, por exemplo, “pular” as páginas de descrição já que agora ela não é apenas a moldura do quadro, mas constitui-se como obra em si.

Enquanto que as preocupações de ordem descritiva invadiam todo o romance, ao mesmo tempo perdiam seu sentido tradicional. Para elas, não se trata mais de definições preliminares. A descrição servia para situar as linhas gerais de um cenário depois para esclarecer alguns elementos mais particularmente reveladores; só fala agora de objetos insignificantes, ou daqueles que ela se dedica a tornar insignificantes. Pretendia reproduzir uma realidade existente; agora, ela afirma sua função criadora. Enfim, ela fazia com que as coisas fossem vistas, e agora parece destruí-las, como se seu apego em

²⁸ O romance *A invenção de Morel* é comumente mencionado em estudos sobre cinema, uma vez que a invenção da personagem é um gravador que reproduz elementos sensíveis da realidade.

discorrer sobre elas visasse apenas a embaralhar as linhas, a torná-las incompreensíveis, a fazer com que desapareçam totalmente. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 98-99)

A descrição, portanto, não tem como objetivo somente “fazer ver”, mas confundir o que é visto, causar incerteza a partir de seu movimento. Se, como tradição, ela representa a precisão do artista em apresentar objetos, pessoas ou situações, agora passa a ser o esclarecimento que visa à confusão e ao embaçamento. As descrições extensas do narrador da novela de Caio F. no início do texto não pretendem auxiliar o leitor a ver melhor o que se passa, mas ressaltar que há muitas maneiras possíveis de se ver, assim como há muitas possibilidades para o desenvolvimento da história. O movimento descritivo passa a ser central, e não mais uma moldura.

De fato, não é raro, nesses romances modernos, encontrar uma descrição que não parte de coisa alguma; ela não dá inicialmente uma visão de conjunto, parece nascer de um pequeno fragmento sem importância – algo que mais se assemelha a um ponto – a partir do qual ela inventa linhas, planos, toda uma arquitetura; e tem-se mais ainda a impressão de que ela inventa tudo isso quando de repente se contradiz, se repete, se retoma. Bifurca, etc. No entanto, começa-se a entrever alguma coisa, e acredita-se que esse algo vai se tornar mais nítido. Mas as linhas do desenho se acumulam, se sobrecarregam, se negam, se deslocam, se bem que a imagem seja posta em dúvida à medida em que construída. Alguns parágrafos ainda e, quando a descrição acaba, percebe-se que ela não deixou nada atrás de si: ela se completa num duplo movimento de criação e destruição, que é aliás encontrado em todo o livro em todos os níveis e em particular em sua estrutura global (...) (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 99)

Robbe-Grillet explicita o próprio movimento descritivo de seu filme, o qual se contradiz, se repete, se retoma e se bifurca, impedindo que se veja aquilo que está mostrando. A descrição do luxuoso hotel na lúgubre voz de X nos primeiros minutos de *O ano passado em Marienbad* introduz o espectador à sedutora e inebriante atmosfera do filme e passa a fazer parte dos próprios objetos que descreve ao deslocar-se das relações lógicas, sonoras e visuais que fazem parte das expectativas tradicionais e imiscuir-se às cenas. O movimento descritivo converte-se em objeto descrito, em forma e conteúdo.

No entanto, tais características e inovações também foram alvo de muitas críticas, principalmente devido ao rigor conceitual da obra. O famoso teórico e crítico Roland Barthes, no ensaio “Testemunho sobre Robbe-Grillet”, expressa que o movimento descritivo impresso por Robbe-Grillet à narrativa só afasta seus escritos do que denominamos “romance”, definindo-a como uma “composição verbal”.

(...) ao concordar em “fazer” um filme, ele, o escritor da pura visão verbal, assumindo integralmente a obra de Resnais (...), optou por reintegrar uma literatura de adjetivos, por mais belos que sejam: ele, que queria que as coisas *fossem*, sem atributos, sem apêndices, sem harmônicos, aí está a reconhecer-se um *universo* provido “de uma solidez um tanto cerimoniosa, de certa lentidão, de um senso teatral etc.”; ao contar *uma* história – de

amor, morte, sonho, adultério, pouco importa –, fez uma opção contra todas as outras histórias do mundo, possibilitando-nos assim preferir o mundo a *essa* história (...) (BARTHES, 2004, p. 154)

As palavras de Barthes demonstram que toda nova proposta está sujeita, em primeira instância, à rejeição, principalmente se sugere a quebra de pressupostos básicos e fundadores da concepção artística. Até porque, muitas vezes, aquilo que na teoria pode ser muito valioso, se encarado na prática, em um contexto real, pode não se concretizar, ou seja, pode não se mostrar acessível, mas hermético ao público. E este é um comentário recorrente quando nos referimos à *nouvelle vague* de um modo geral: assim como há opiniões elogiosas e entusiastas em relação aos filmes, há também opiniões divergentes que enfatizam o hermetismo de algumas obras conceituais. Porém, independente disso, é inegável a importância dessa escola literária para a história do cinema.

A partir dessa dupla concepção criativa, a de Robbe-Grillet e a de Resnais, faz-se necessário dar privilégio a ambas. Em publicação destinada a discutir e a elucidar a obra de Resnais e seu processo de criação, o crítico Pierre Samson aponta a característica do comprometimento com a constante mobilidade da viagem apresentada por seus principais personagens.

Quanto aos personagens, eles serão, evidentemente, viajantes que passam de um lugar para outro, caminhantes noturnos. A obra de Resnais poderia se chamar “o amor em visita”: ela sempre conta a história de um ser (de um estranho) que chega nalgum lugar (um outro lugar) e que se joga numa aventura através da qual ele se revela a si mesmo. (...) O estrangeiro de Marienbad persegue sem tréguas a jovem esposa, e a linguagem e o diálogo surgem no decorrer de suas inquietas perambulações. (PINGAUD; SAMSON, s/d, p. 176, 177)

Voltando ao texto literário, após deixar a estação e jantar em um hotel, o personagem de Caio sai pelas ruas de Saint-Nazaire em busca do endereço de K. O frio, a escuridão, a atmosfera sinistra do porto à noite aumentam ainda mais a expectativa do reencontro. Supondo o que K poderia pensar ao encontrá-lo, o personagem revela novamente a perspectiva nebulosa de sua viagem: “(...) sem saber ao certo se faço parte de um sonho que não estava sonhando ou de uma realidade que ele mesmo inventou, tão distraído que depois esqueceu ou teve preguiça de esperar que acontecesse” (ABREU, 2006a, p. 32). Tal pensamento também se aplica à confusa relação entre as personagens do filme, que vacilam entre o real e o imaginário na busca de sua história de amor, visto que a imaginação também pode tornar o desejo uma realidade. Segundo o filósofo e crítico Jean-Paul Sartre (1964), o ato de imaginar é um ato mágico que faz aparecer o objeto pensado, a coisa desejada, para assim nos apossarmos dele. O imaginário, pois, pode estar mais

próximo da realidade do indivíduo que o real factual. Resnais, na tentativa de definir *O ano passado em Marienbad*, em entrevista concedida a Bernard Pingaud, afirma: “Para mim, Marienbad descreve as hesitações, as angústias e também os grandes momentos de felicidade que acompanham toda paixão. Ficamo-nos a nos perguntar se não se está sonhando, imagina-se o melhor ou o pior. Eu estava assim em pleno realismo psicológico!” (PINGAUD, s/d, p. 156)

Assim, devido também a esse “realismo psicológico”, que os motivos da ida à França do narrador da novela de Caio Fernando Abreu são questionados pelo leitor, do mesmo modo que os motivos do personagem de Resnais, pois as respectivas procuras ganham caráter efêmero e onírico, da mesma forma como a existência de K, por exemplo, pois o narrador, ao encontrar finalmente o endereço, percebe que não há ninguém no apartamento. Mesmo assim, o personagem consegue entrar, a porta está aberta e tudo parece organizado e vazio, sem muitos vestígios da presença de alguém. Ao entrar em um dos quartos, reconhece a letra de K em algumas cartas e anotações, além de se interessar por recortes de jornais e por outros objetos a ele atribuídos.

Entre uma das anotações de K, está um trecho de Reinaldo Arenas²⁹, do livro *Méditations de Saint-Nazaire*. “*Aún no sé si este es el sitio donde yo pueda vivir. Talvez para un desterrado – como la palabra lo indica – no haya sitio en la tierra. Solo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podré contemplar, que acojan mi terror*” (ABREU, 2006a, p. 38). O trecho de Reinaldo Arenas revela, mesmo que indiretamente, a perspectiva de K sobre sua condição de estrangeiro, de homem sem raiz, sem lar e sem a possibilidade real de encontrá-lo. A marca intertextual expõe com profundidade e concisão os sentimentos dos personagens, sem que a narrativa explore ou desenvolva as palavras de Arenas, constituindo-se como uma “literatura de silêncio”, conforme nos afirma Caio Fernando Abreu. A ausência de comentários na novela quanto ao trecho mostra que não é preciso prolixidade para que desvelemos o interior do personagem-narrador e de K. Além disso, tal referência externa sintetiza a concepção de Kristeva de que, se nos tornamos estrangeiros em um outro país, é porque já o somos por dentro, ou seja, de que a impossibilidade de adaptação e de plena identificação e pertencimento é uma característica inerente ao ser humano. Porém tais características aplicam-se também ao homem cosmopolita, cuja cidadania global e difusa revela a distância de ideias patrióticas ou nacionalistas: “Ele é estrangeiro, é de parte alguma, de todo lugar, cidadão do mundo, cosmopolita” (KRISTEVA, 1994, p. 36)

²⁹ Reinaldo Arenas também participou do programa da Arcane 17, mas ficou apenas uma semana em Saint-Nazaire.

Michel Foucault (1999) acrescenta à discussão a ideia de que o homem é um ser sem origem, uma vez que, por mais que se busque sentidos e indícios, não é possível reconstituir uma identidade “humana” comum, “(...) o homem é aquele ‘que não tem pátria nem nada’, aquele cujo nascimento jamais é acessível porque jamais teve ‘lugar’” (p. 458). Desse modo, a busca por raízes e origens apresenta-se como uma necessidade primeva, ao mesmo tempo que infinita, pois nunca haverá um fim comum, apenas soluções individuais para questionamentos eternos. Os personagens da narrativa lidam com a consciência de sua condição humana de estrangeiro a partir da aceitação de tal busca eterna. Ambos sabem que a procura incessante um pelo outro e, assim, a procura pela fixação de raízes através do encontro afetivo são movimentos que alimentam a esperança de realização, ou seja, são formas de felicidade paradoxal. A epígrafe da novela, uma citação de Camille Claudel em carta a Rodin - mencionada por Caio também na crônica “Existe sempre alguma coisa ausente”, em que esclarece as relações intertextuais da obra – revela, de certo modo, um sentimento-pensamento comum a muitas pessoas, universal na medida em que todo ser humano é um “Don Juan”, por sempre buscar o que lhe falta. “Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente”, afirma Camille Claudel, Rodin, Caio Fernando Abreu, X, A, K, nosso narrador-viajante, quem escreve e quem lê.

Imerso nas anotações e recortes de K, o narrador-personagem encontra uma página solta, que explica o desencontro.

Este é o trigésimo dia. O ciclo está completo e não encontrei o Leopardo dos Mares. Já não sei ao certo se alguém me contou, se leram nas cartas, nas runas, mas estava certo de que ele estaria aqui e só por isso vim. Procurei-o no porto, nos cafés, na praia, pelas esquinas e barcos. Olhei tudo e todos muito atentamente. Sei que o identificaria por aquela tatuagem no braço esquerdo – um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes espumantes. E mesmo que fizesse frio e eu não pudesse ver seus braços, reconheceria de longe seus olhos de jade. E, se usasse óculos escuros, eu assobiaría aquela canção até que me escutasse. Sem ele, não vejo sentido em continuar nessa cidade. Que todos me perdoem, mas escrever agora é recolher vestígios do impossível. Para encontrá-lo, e isso é tudo o que me importa, eu parto. (ABREU, Op. cit., p. 41)

Ambos os personagens estão à procura um do outro, porém, para que o encontro realmente se concretize, é necessário que um deles se permita ser encontrado. Adiar o encontro é suspendê-lo à eternidade, às diversas possibilidades de caminhos e viagens. A procura que adia o encontro é um modo de prolongar a condição de estrangeiro, a condição de liberdade, mas também de solidão, pois segundo Kristeva: “O encontro equilibra o nomadismo” (1994, p. 18). Logo, a partida de K é um meio de não fixar raízes através do afeto, de entregar-se à liberdade solitária dos viajantes. Ser um “desterrado”, como afirma Reinaldo Arenas, pode significar a ausência de um lar, mas também a presença de outro: a estrada, o caminho, a chegada, a partida.

O silêncio, apontado por Caio F. como sendo uma das características marcantes de sua obra e do cinema de Resnais, evidencia-se na novela de *Estranhos estrangeiros*. A ausência de diálogos no texto bem como a ausência da descrição de um passado comum entre K e o narrador são marcas de um não-dito que expõem o leitor a dúvidas e suposições. Além disso, o silêncio também é resultante dos desencontros entre os personagens, uma vez que, segundo Lea Masina, “A barreira que separa e obstrui as trocas afetivas certamente é a mesma que transforma as personagens em nômades permanentes” (1998, p. 178). Silenciar, pois, representa a constante busca pela possibilidade do diálogo, da comunicação, que, se acontecesse, poderia revelar-se inócua, talvez decepcionante, ou simplesmente supérflua.

Em carta a Maria Adelaide Amaral, de 29 de dezembro de 1992, Caio Fernando Abreu conta à amiga que havia terminado o texto para a *Maison des Écrivains Étranger*, novela que se chamava “O leopardo dos mares”, com o subtítulo em francês de “*Journal d’une ville sinistrée*”. Porém, na versão final do texto, tal subtítulo foi retirado e o título modificado. A menção à *ville sinistrée* ficou restrita ao corpo do texto, bem como a menção ao Leopardo dos Mares. O apelido dado ao narrador por K, como título da novela, representaria a confirmação dos encontros e desencontros das personagens, sem estabelecer dúvidas quanto à veracidade e à confiabilidade das palavras do narrador. Ao optar por “Bem longe de Marienbad” como título do texto, o autor revela a incerteza e a inconstância das possibilidades de encontro entre os dois viajantes, perspectiva que “O leopardo dos mares” não conferiria.

O narrador da novela segue viagem, pois a estrada é sempre aberta. Ao observarmos um trem em marcha ou um avião no ar, apreendemos apenas um fragmento de seu percurso, que pode levar a inúmeras possibilidades e direções. O personagem segue viagem porque o movimento é o prelúdio do encontro, uma vez que não há um final concreto em sua trajetória. Ele aceita a partida de K como algo inevitável e coerente, continuando a sua busca. Em uma das anotações de K, ele encontra a breve frase: “Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro” (ABREU, 2006a, p. 43). E segue viagem, ainda esperando reencontrá-lo. No trem, é o narrador que se reencontra, agora sem um destino definido:

Lá fora, o vôo de um grande pássaro quase totalmente branco, talvez uma gaivota, corta minha imagem refletida na vidraça.

Desvio o rosto, não devo me deter tempo demais em meus próprios olhos. Aumento o som da canção, olho para fora enquanto o trem dispara sobre os trilhos. Preciso ficar sempre atento. Ainda não anoiteceu, e alguns dizem que há castelos pelo caminho. (Op. cit., p. 43)

Assim como os personagens de Resnais revelam-se a si mesmos ao viverem aventuras, amorosas ou não, na condição de estrangeiros, o personagem de Caio também se reencontra

consigo mesmo ao prosseguir viagem rumo a novos locais e a novas descobertas. A ausência de um desfecho conclusivo no texto, e também no filme, demonstra que a viagem, a estrada e a história estão sempre abertas. Assim como o caminho pode ser linear, ou paralelo a outra história, também pode ser transversal, unindo viajantes e lugares de passagem, onde a duração pode ser apenas uma metáfora.

“Bem longe de Marienbad” e *O ano passado em Marienbad* são obras transversais, ou seja, que se encontram em diversas pontos. Assim como o narrador de Caio F. encontra uma prova da presença de K no apartamento e uma explicação para a sua partida (a anotação que revela a busca pelo Leopardo dos Mares), o personagem da película também possui uma prova, segundo ele, de seu encontro com a dissimulada personagem interpretada por Delphine Seyrig: uma foto. Nela, a mulher encontra-se naquele mesmo jardim. Alegando que poderia ser uma foto qualquer, apreendida em um momento de desatenção na presente viagem, a personagem nega mais uma vez a realidade e a iminência da paixão, dando prosseguimento ao processo de persuasão e argumentação estabelecido por seu possível amante. O crítico Luiz Carlos Merten intitula seu artigo referente a esta obra de Resnais de “Uma história de persuasão e também de tempo perdido”.

Entre as muitas possibilidades de interpretações de *O ano passado em Marienbad*, há uma em que o diretor Alain Resnais e o escritor (roteirista) Alain Robbe-Grillet estão de acordo: trata-se de uma história de persuasão. Há um aspecto claro nessa interpretação: quando Robbe-Grillet quer resumir o filme, o faz sempre do ponto-de-vista do homem (Giorgio Albertazzi) que propõe à mulher (Delphine Seyrig) um passado. Resnais vê o filme como se esse passado fosse real e o homem desempenhasse o papel de um psicanalista, obrigando a mulher a assumir de volta o passado que, por qualquer motivo, recusa. “Foi nesse sentido que concebi a realização” (Resnais). (MERTEN, 2004, p. 123)

Simulacro da relação duvidosa entre os personagens é a peça de teatro apresentada no hotel onde transcorre a ação, ou a completa ausência dela, e que fornece uma pista de leitura para o espectador, pois é encenada a discussão de um casal a qual reproduz, de certo modo, a história do filme. A peça termina com a união dos amantes e com a frase: “Sou toda sua”. Esse desfecho, indicado nos primeiros minutos de filme, revela-nos, mais tarde, a pertinência do processo persuasivo estabelecido pelo personagem. Desse modo, o que parecia delírio ou invenção passa a ser verdade factual, mesmo com os diálogos e questionamentos abstratos de ambos. Frases como “Mas você parece não se lembrar” ou “Onde? Isso não importa.” têm como objetivo inserir o leitor/espectador no labirinto verbal e amoroso proposto pelo filme, em que, concomitantemente à busca por um final feliz, há a fuga de um possível desfecho, assim como na novela de Caio Fernando Abreu. E tal incerteza de desfecho é provocada pela estrutura do filme, e da novela, que

não permite que tenhamos confiança na verdade objetiva das coisas devido à presença de um ponto de vista de narração predominante (a do Leopardo dos Mares e a de X) e à suspensão da temporalidade cronológica. Assim como não sabemos *como* a história entre o narrador de “Bem longe de Marienbad” e K iniciou-se, ou melhor, *quando* iniciou-se, todo o resto nos é desconhecido, silenciado, imaginamos apenas, escrevemos o que não nos foi contado como leitores e espectadores, de modo a completar a história e, assim, fazemos parte dela influenciando em seu transcorrer, conforme afirma Robbe-Grillet acerca de *O ano passado em Marienbad*, “(...) assim como o único tempo que importa é o do filme, o único ‘personagem’ importante é o espectador; é em sua *cabeça* que se desenvolve toda a história, que é exatamente *imaginada* por ele” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 103).

Unindo a percepção de Robbe-Grillet à de Resnais, nota-se que ambos descrevem seu filme a partir da ausência de uma contextualização temporal e de um enredo episódico. Resnais afirma que “‘Queria criar um mecanismo diferente do utilizado no espetáculo tradicional, uma espécie de *contemplação*, de ida e vinda em torno de um tema. Queria fazer do filme algo assim como uma escultura, que se observa de um ângulo, depois de outro, uma escultura da qual nos aproximamos e afastamos’ (Resnais)” (MERTEN, 2004, p. 124) Ao contemplar-se uma escultura, não se busca a sua história anterior, o seu passado, mas os seus elementos estéticos, pertinentes à sua caracterização como obra de arte somente. Há a tendência, e a tradição, especialmente na literatura e no cinema, de buscar-se, ainda, um conceito ortodoxo de verossimilhança que seja completamente compatível às realidades e situações vividas pelo público cotidianamente, isto é, de buscar uma aplicação da arte à vida. Contudo, tal visão só é externada ao ver-se desafiada a partir da forma como é contada uma história, a partir do estilo da obra em si, pois, mesmo em filmes em que há incontáveis e fantásticas peripécias, completamente incompatíveis à realidade factual mas descritas através do viés tradicional, esse “incômodo” não acontece. A coerência interna, portanto, apenas é questionada quando há uma subversão das formas tradicionais de se contar uma história, as quais têm como elementos principais exatamente o tempo e o espaço, os aspectos transgredidos pelo roteiro e pela direção de *Marienbad*. Cada cena, cada tomada do filme é uma fotografia, muitas vezes desprovida de qualquer ação, caracterizada somente por sua natureza contemplativa: os hóspedes estáticos fazem parte da mobília, constituindo-se como estátuas ornamentais do hotel, por exemplo. Deleuze propõe, então, uma nova caracterização para o cinema de Resnais: “(...) ele (Resnais) inventa um cinema de filosofia, um cinema do pensamento, coisa inteiramente nova na história do cinema, inteiramente viva na história da filosofia, constituindo com seus colaboradores insubstituíveis um casamento raro entre a filosofia e o cinema.” (DELEUZE, 2005, p. 249-250)

Deleuze afirma ainda que no filme não é possível identificarmos o que é flash-back, e tal quebra das noções temporais é uma das características do escritor, roteirista e diretor Alain Robbe-Grillet.

Nele (Robbe-Grillet) nunca temos uma sucessão de presentes que passam, mas a simultaneidade de um presente de passado, de um presente de presente, de um presente de futuro, que tornam o tempo terrível, inexplicável. O encontro de *O ano passado em Marienbad*, o acidente de *L'immortelle*, a chave de *Trans-Europ Express*, a traição de *L'homme qui ment*: os três presentes implicados sempre se retratam, desmentem, apagam, substituem, recriam, bifurcam e retornam. É uma poderosa imagem-tempo, mas não vamos supor que ela suprima a narração. E sim, o que é bem mais importante, ela confere à narração um novo valor, já que a abstrai de qualquer ação sucessiva, na medida em que substitui por uma verdadeira imagem-tempo a imagem-movimento. Então a narração vai consistir em distribuir os diferentes presentes às diversas personagens, de modo que cada uma forme uma combinação plausível, possível em si mesma, mas que todas em conjunto sejam “incompossíveis”, e que o inexplicável seja por isso mesmo mantido, suscitado. (op.cit, p. 124-125)

Portanto, mesmo que X não faça parte do passado de A, ou que o narrador de Caio F. não seja o Leopardo dos Mares buscado por K, é a invenção de uma memória que une as personagens em uma história comum.

Em *O ano passado em Marienbad*, foi X que conheceu A (portanto A não se lembra ou mente), e é A quem não conhece X (portanto X se engana ou a engana). Finalmente, as três personagens correspondem aos três presentes diferentes, mas de maneira a “complicar” o inexplicável em vez de o esclarecer, de maneira a fazê-lo existir em vez de suprimi-lo: o que X vive em um presente de passado, A vive em um presente de futuro, de modo que a diferença segrega ou supõe um presente de presente (o terceiro, o marido), todos implicados uns nos outros. (op. cit, p. 124-125)

Robbe-Grillet, ao discutir sua obra, destaca somente o tempo diegético em *Marienbad*, afirmando que não há outro tempo ou outro espaço além daquele apresentado em 1h30min de película. Somente este tempo e este espaço que importam e que podem ter alguma relação de sentido.

O ano passado em Marienbad, por causa de seu título, por causa também das obras que Alain Resnais tinha antes realizado, foi inicialmente interpretado como uma dessas variações psicológicas sobre o amor perdido, o esquecimento, a lembrança. As perguntas que eram feitas mais facilmente eram: esse homem e essa mulher se encontraram de fato, amaram-se o ano passado em Marienbad? A jovem na verdade se lembra de tudo e apenas faz de conta que não reconhece o belo estrangeiro? Ou de fato ela se esqueceu de tudo que se passou entre eles? etc. É preciso dizer as coisas claramente: essas perguntas não têm sentido algum. O universo no qual se desenrola todo o filme é, de maneira característica, o de um presente eterno que torna impossível qualquer recurso a memória. É um mundo sem passado que se basta a si mesmo a cada instante e que se apaga gradativamente. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 102)

Mesmo que o filme, enquanto obra, desenvolva-se em um presente eterno, como uma fotografia que representa unicamente o momento em que foi concebida, a progressão temática de *Marienbad* só ocorre devido à possibilidade de construção de uma memória, de um passado. A questão não é descobrir se este passado é real e verdadeiro, mas em que consiste a sua aceitação ou a sua recusa. E a recusa de A a uma história anterior prolonga-se por praticamente todo o filme, como naturalmente recusamos aquilo que nos causa deslocamento ou estranhamento, mas a aceitação dessa memória ao final, a resposta afirmativa à pergunta “Nós já não nos conhecemos antes?”, reflete o movimento intrínseco à relação do público com a arte. Assim como A rejeita o passado proposto por X, também temos tendência a recusar ou rejeitar o que é novo simplesmente por não conhecê-lo, até que ele nos seduz de modo que não somente o aceitamos, mas gostamos de apreciá-lo, e acabamos nos acostumando com ele. Até o novo tornar-se história, tradição, e outro convite passar a nos seduzir. Desse modo, A aceita a história que X lhe propõe, pois recusá-la é ignorar uma necessidade de renovação, é ignorar que nada permanece inalterado até o fim. O “sim” de A é a afirmação e a aceitação dos novos pressupostos artísticos preconizados pela *nouvelle vague*, pelo *cine-roman*, os quais colocam a literatura e o cinema em um mesmo caminho, com passado, presente e futuro comuns. O desfecho de *O ano passado em Marienbad* é o reflexo da concretização de ideias inovadoras em pauta na arte nos anos 1950 e 1960.

A solução para a equação que envolve X, A, K e uma quarta incógnita (o narrador de “Bem longe de Marienbad”) é encontrada ao adicionarmos tais elementos à canção francesa mencionada no texto de Caio F., a qual funciona como uma chave de leitura, como a soma e a união das obras.

4.4 A trilha sonora do filme e da novela

A canção “Marienbad”³⁰, composta por François Wertheimer e pela famosa cantora francesa Barbara, e que está presente no disco *La Louve*, de 1973, retrata uma história de amor interrompida pelo passar do tempo. A situação descrita pelos versos é uma lembrança do eu-lírico e ambienta-se em um castelo com jardins, arabescos e estátuas, em Marienbad.

Marienbad
Sur le grand bassin du château de l'idole,
Un grand cygne noir portant rubis au col,
Dessinaït sur l'eau de folles arabesques,

³⁰ Disponível em <http://www.vagalume.com.br/barbara/marienbad.html>

Les gargouilles pleuraient de leurs rires grotesques,
Un Apollon solaire de porphyre et d'ébène,
Attendait Pygmalion, assis au pied d'un chêne,

Je me souviens de vous,
Et de vos yeux de jade,
Là-bas, à Marienbad,
Là-bas, à Marienbad,
Mais où donc êtes-vous ?
Où sont vos yeux de jade,
Si loin de Marienbad,
Si loin de Marienbad,

Je portais, en ces temps, l'étole d'engoulevent,
Qui chantait au soleil et dansaient dans les temps,
Vous aviez les allures d'un dieu de lune inca,
En ces fièvres, en ces lieux, en ces époques-là,
Et moi, pauvre vestale, au vent de vos envies,
Au cœur de vos dédales, je n'étais qu'Ophélie,

Je me souviens de vous,
Du temps de ces aubades,
Là-bas, à Marienbad,
Là-bas, à Marienbad,
Mais où donc êtes-vous ?
Vous chantez vos aubades,
Si loin de Marienbad,
Bien loin de Marienbad,

C'était un grand château, au parc lourd et sombre,
Tout propice aux esprits qui habitent les ombres,
Et les sorciers, je crois, y battaient leur sabbat,
Quels curieux sacrifices, en ces temps-là,
J'étais un peu sauvage, tu me voulais câline,
J'étais un peu sorcière, tu voulais Mélusine,

Je me souviens de toi
De tes soupirs malades,
Là-bas, à Marienbad,
A Marienbad,
Mais où donc êtes-vous ?
Où sont vos yeux de jade,
Si loin de Marienbad,
Bien loin de Marienbad,

Mais si vous m'appeliez, un de ces temps prochains,
Pour parler un instant aux croix de nos chemins,
J'ai changé, sachez-le, mais je suis comme avant,
Comme me font, me laissent, et me défont les temps,
J'ai gardé près de moi l'étole d'engoulevent,
Les grands gants de soie noire et l'anneau de diamant,

Je serai à votre heure,
Au grand château de jade,
Au cœur de vos dédales,
Là-bas à Marienbad,
Nous danserons encore
Dans ces folles parades,
L'œil dans tes yeux de jade,
Là-bas, à Marienbad,

Avec tes yeux de jade,
Nous danserons encore,
Là-bas, à Marienbad,
Là-bas, à Marienbad,
Mais me reviendras-tu ?
Au grand château de jade,
A Marienbad.³¹

A separação vivida pelas personagens da canção é a mesma vivida pelas personagens de “Bem longe de Marienbad”, de Caio Fernando Abreu. O próprio título da novela é um trecho da música, “Bien loin de Marienbad”, o que demonstra, como afirmou o próprio autor do texto, a homenagem aos versos de Barbara e F. Wertheimer e o diálogo entre as obras. Além disso, a indicação à canção consta no desfecho da narrativa.

Depois que o trem dobra a primeira curva e me sinto completamente à vontade, abro o envelope que trouxe comigo. Dentro, numa folha de papel arrancada de um bloco, igual àquela outra, K copiou algumas linhas que parecem versos de uma canção francesa que conheço muito bem. Tão bem e há tanto tempo que, enquanto leio, todo o resto me volta à memória, e cantarolo com facilidade:

Je me souviens de vous,
Et de vos yeux de jade,
Là-bas, à Marienbad,
Là-bas, à Marienbad,
Mais où donc êtes-vous ?
Où sont vos yeux de jade,
Si loin de Marienbad,
Si loin de Marienbad.
(ABREU, 2006a, p. 42-43)

³¹ Tradução da canção *Marienbad*: Sobre o grande lago do castelo do ídolo/ Um grande cisne negro, usando rubis no pescoço/ desenha sobre a água loucos arabescos/ Gárgulas choram seus risos grotescos/ Um Apolo solar de pórfiro e ébano espera/ Pigmaleão, sentado ao pé de um carvalho/ Eu me lembro de você/ e de seus olhos de jade/ Lá, em Marienbad/ Lá, em Marienbad/ Mas, então, onde está você?/ Onde estão seus olhos de jade./ Tão longe de Marienbad/ Tão longe de Marienbad/ Eu usava, naquele tempo, uma estola de plumas/ de um pássaro que cantava ao sol e dançava no tempo/ Você tinha a aparência de um deus inca da lua/ Naquelas exaltações, naqueles lugares, naquelas épocas/ E eu, pobre vestal, à disposição de suas vontades/No coração de seus labirintos, eu era apenas uma Ofélia/ Eu me lembro de você/ Do tempo dos alvoreceres/ Lá, em Marienbad/ Lá, em Marienbad/ Mas, então, onde está você?/Onde você canta seus alvoreceres?/ Tão longe de Marienbad./Bem longe de Marienbad/ Era um grande castelo, em um jardim soturno e sombrio/ Muito propício aos espíritos que habitam as sombras/ E as bruxas, eu creio, ali celebravam seus rituais/ Que curiosos sacrifícios, naquele tempo./ Eu era um pouco indomável, você queria que eu fosse dócil/ Eu era um pouco feiticeira, você queria que eu fosse Melusine/ Eu me lembro de ti/ Dos teus suspiros enfermos/ Lá, em Marienbad/ Em Marienbad/ Mas, então, onde está você?/ Onde estão seus olhos de jade?/ Tão longe de Marienbad./ Bem longe de Marienbad/ Mas se você me chamar, em um tempo futuro./ em um lugar onde nossos caminhos se cruzem, para conversar um instante/ Fique sabendo, eu mudei, porém eu sou como antes/ Do mesmo jeito que me fez, me tornou, e me desfez o tempo/ Guardo, junto a mim, a estola de plumas/ As grandes luvas de seda negra e o anel de diamante./ Irei ao seu encontro/ No grande castelo de jade/ No coração de seus labirintos/ Lá, em Marienbad, nós dançaremos ainda/ loucas danças/ Olhando os teus olhos de jade./ Lá, em Marienbad/ Com teus olhos de jade/ Nós dançaremos ainda./ Lá, em Marienbad./ Lá, Marienbad./ Mas tu regressarás para mim/ No grande castelo de jade./ Em Marienbad.

Na mesma folha de papel, com o trecho da canção, a frase “Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro” dá esperança e ânimo ao narrador em sua peregrinação por um reencontro com K. A estrofe da música transcrita na novela também expressa a procura de K pelo narrador e a sua necessidade de encontrá-lo mesmo sem saber onde ele está. Os olhos de jade referidos nos versos revelam-se também pertencentes ao próprio narrador.

Afasto o rosto do vidro da janela do trem que corre pelo meio dos campos até conseguir ver minha imagem refletida. Embora as formas sejam vagas, trêmulas, mais diluídas ainda pela luz do crepúsculo que tomba, posso ver meus dois olhos flutuando no espaço. E apesar das sombras sinuosas que se dobram dentro deles, feito enguias num aquário pequeno demais, confirmo que são muito verdes. Como se fossem de jade. (op.cit., p.43)

Além da menção aos “olhos de jade”, a última frase do texto de Caio F. faz referência à presença de castelos, como na canção, reforçando a possibilidade de reencontro em um tempo futuro, em que os caminhos das personagens possam se cruzar. “Desvio o rosto, não devo me deter tempo demais em meus próprios olhos. Aumento o som da canção, olho para fora enquanto o trem dispara sobre os trilhos. Preciso ficar sempre atento. Ainda não anoiteceu, e alguns dizem que há castelos pelo caminho.” (Op. cit., p. 43)

A canção, no texto, é o elemento que une o passado, o presente e o futuro das personagens. É ela que enfatiza a história comum entre K e o narrador, apontando uma perspectiva através da incerteza do tempo ainda por vir. O tempo, cronológico e psicológico, também por sua ausência, é um dos temas centrais do texto. “O tempo dos alvoreceres”, mencionado nos versos de Barbara e caracterizado por um período de paixão e de juventude, cede espaço ao tempo do regresso, do amadurecimento, pois as personagens são o que o tempo delas fez. Assim como a personagem do filme *O ano passado em Marienbad* dá o seu “sim” para a aceitação de um passado e também de um futuro, a canção e a novela fazem o mesmo, ressaltando em seus desfechos a crença no encontro.

“Marienbad” é uma chave de leitura para a novela, pois acrescenta reflexões para que compreendamos as relações textuais e a relação entre as personagens. Caio Fernando Abreu é um autor que costuma fornecer uma série de indicações extra-literárias que contribuem não só para a apreensão das obras em toda a sua complexidade, mas também para o enriquecimento cultural e humano do leitor que seguir suas pistas. Ainda, a canção direciona-nos ao universo clássico e mitológico europeu através da menção à lenda de Melusine, metade mulher e metade serpente em algumas representações, ou metade sereia, em outras; às gárgulas da arquitetura gótica francesa e à mitologia greco-romana, a partir das imagens de Apolo, de Pigmaleão e das vestais. Completando o quadro de referências, há a menção à Ofélia, personagem shakespeariana, perdida nos labirintos do amor e da loucura. O autor dispõe, também através da música citada, a qual nos

remete a outras indicações, de um vasto referencial cultural em sua obra, que engloba desde os clássicos à cultura popular, desde o inusitado ao lugar-comum, e tal ecletismo é uma das principais características da obra de Caio F.

Chegando à terceira Marienbad, a de Resnais e Robbe-Grillet, percebemos que é a mesma descrita na canção. Temos a mesma ambiência, o mesmo cenário em que ocorrem as paixões: um castelo ornamentado por jardins e estátuas de estilo clássico e gótico. Os versos descrevem fidedignamente o cenário em que se desenvolvem os encontros e desencontros entre X e A. Além disso, a menção ao figurino elegante e a loucas e fantasmagóricas danças completa o contexto comum entre as obras.



Figura 4: *C'était un grand château, au parc lourd et somber*³²
(Era um grande castelo, em um jardim soturno e sombrio)³³

³² Fonte Figura 10: <http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.jahsonic.com/Marienbad.jpg&imgrefurl>

³³ O clipe da música “The end”, da banda inglesa Blur, faz uma homenagem à estética de *O ano passado em Marienbad*.



Figura 5: *Je portais, en ces temps, l'étole d'engoulement, Qui chantait au soleil et dansaient dans les temp,* (Eu usava, naquele tempo, uma estola de plumas de um pássaro que cantava ao sol e dançava no tempo)³⁴



Figura 6: *Là-bas à Marienbad, Nous danserons encore* (Lá, em Marienbad, nós dançaremos ainda)³⁵

Os personagens do filme, X e A, poderiam ser os personagens inspiradores da canção, ou inversamente, a canção poderia ser a trilha sonora, a música-tema da história labiríntica da película. Porém, o eu-lírico da canção é feminino, o que destoa da abordagem dada ao romance por *O ano passado em Marienbad*, em que é a personagem masculina que busca o reencontro com a amante e tenta seduzi-la e convencê-la de seu amor. Ainda assim, há o mesmo paradoxo nas duas obras: o encontro ocorreu em Marienbad ou em Frederiksbad?, a ação do filme se passa em Marienbad ou em Frederiksbad?, o reencontro na canção ocorrerá lá, em Marienbad, ou bem

³⁴ Fonte Figura 11: <http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.jahsonic.com/DelphineSeyrig.jpg&imgrefurl>

³⁵ Fonte Figura 12: <http://analiseindiscreta.files.wordpress.com/2011/05/marienbad-1.jpg>

longe de Marienbad? A incerteza da localização geográfica e espacial reflete a incerteza da localização psicológica, afetiva das personagens, assim como no texto de Caio Fernando Abreu. O narrador da novela parte sem rumo certo, como A oscila sobre qual caminho seguir e o eu-lírico da canção questiona “Lá, em Marienbad/ Tão longe de Marienbad/ Bem longe de Marienbad”. Desse modo, as estruturas labirínticas da narrativa, do filme e da canção desorganizam a percepção do leitor/espectador/ouvinte ao reproduzir os conflitos subjetivos de seus protagonistas. O público vê-se, como as personagens, em busca de uma resolução, de uma saída, que também se apresenta em forma oscilação.

A seleção do trecho da canção por Caio Fernando Abreu para intitular seu texto demonstra uma perspectiva que distancia o encontro das personagens. “Bem longe de Marienbad” expressa o quão distantes K e o narrador estão um do outro, o quão longínqua pode estar a chegada ao paraíso, a Marienbad. Em uma narrativa de tantas sutilezas, a escolha do título da canção muda a direção da interpretação. “Lá, em Marienbad” (“Là-bas à Marienbad”), por exemplo, sugeriria uma possibilidade de reencontro muito mais efetiva, mais próxima. No entanto, o desfecho da novela revela-nos a tranquilidade perante a incerteza sentida pelo narrador, o que ameniza, senão apaga, a ideia dada pelo título, o qual passa a representar, então, uma voz dissonante à da personagem, por ter como improvável a chegada a Marienbad, ou seja, a real possibilidade de encontro. Embora o título do texto dê o toque de realidade à perspectiva romântica e sonhadora do narrador, é a voz deste a preponderante no texto e a que prevalece para a análise da obra. A voz realista, que intitula as palavras do amante de K, é longínqua tal como a possibilidade de encontro que descreve e surge como mais uma indagação em uma atmosfera de incertezas.

A resposta, por sua vez, para a pergunta que encerra a canção de Barbara, “Mas tu regressarás para mim/ No grande castelo de jade/ em Marienbad?”, é dada pelo filme de Resnais e Robbe-Grillet, “Onde? Isso não importa”, e sublimemente justificada pela novela de Caio F., “Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro”. O fato de as três obras imiscuírem-se demonstra, como afirma Robert Stam ao explicar a união artística de Resnais e Robbe-Grillet, a presença de sensibilidades e estéticas irmãs. A literatura, o cinema e a música complementam-se para a compreensão das peculiaridades das obras, as quais reforçam o reencontro como tema central de seus enredos, mas também o reencontro metaficcional, o reencontro destas três artes, em Marienbad.

Marienbad. Pequena cidade da República Tcheca repleta de montanhas, castelos e jardins suntuosos. Lugar de encontros, desencontros e reencontros. Local para viver e imaginar o amor. Ironicamente ideal e imaginário. Cenário da literatura, da música, do cinema, de todas as artes.

Pasárgada europeia capaz de unir artistas geograficamente afastados e seduzir o público através do mistério de deixar-se levar pela estrada e pela história.

4.5 Fin

A novela de Caio Fernando Abreu, o filme de Alain Resnais e o roteiro de Alain Robbe-Grillet unem-se a partir das perspectivas de estrangeiros que seus personagens apresentam, viajantes em lugares estranhos, lugares esses descritos de modo repetitivo e sinistro. Mas tais textos unem-se, principalmente, pela atmosfera onírica e incerta presente nas obras e que também se concretiza pelas descrições dos ambientes e das relações amorosas buscadas incessantemente através de estilos labirínticos e desorganizadores. A *nouvelle vague* de Resnais e o *cine-roman* de Robbe-Grillet romancearam o cinema do mesmo modo que o texto de Caio poderia transpor-se para a tela, um pouco anacronicamente, como um belo filme em preto-e-branco da *nouvelle vague* francesa, embalado pela canção de Barbara e F. Wertheimer. Assim, o diálogo transartístico revela-se possível e profícuo tanto através da revolução da linguagem fílmica operado pela vanguarda francesa, nesse caso, quanto pela renovação da linguagem literária que estabelece relações de reciprocidade com o cinema e a música ao incorporar essas outras tradições artísticas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caio F., em suas cartas, confirma a ideia de Marshall McLuhan de que nossos processos cognitivos alteram-se com o advento de um novo *medium* que exerce algum tipo de hegemonia, como foi, e talvez ainda seja, o caso do cinema. Refletindo sobre uma decepção amorosa, o escritor gaúcho afirma: “Assisto como a um filme onde só por acaso sou personagem” (ABREU, 2002, p. 155). Ainda, em outra correspondência, revela sentir-se “personagem de um filme chamado *Criaturas que o mundo esqueceu*.” (p. 230). A melancolia de alguns depoimentos encontra um contraponto no otimismo e na serenidade dos últimos anos de vida do autor, que tentou passar a ver a vida “como um musical dos anos 30”, ou uma comédia romântica dos anos 50 e 60:

Quanto ao meu fim, repito, sempre acreditei num *happy end*, num beijo de Doris Day e Rock Hudson, uma passagem serena, suave, como um solo de sax.³⁶

Assim como o cinema, muitas vezes, exercia o papel de elemento organizador da subjetividade de Caio Fernando Abreu, no sentido de ajudá-lo a compreender melhor a vida de um modo geral, também teve tal função organizadora em algumas obras do autor, que se inspirou em clássicos do cinema para escrever “Aqueles dois” e “Bem longe de Marienbad”. Se a relação entre *Infâmia* e o conto de *Morangos Mofados* permite que pensemos em uma adaptação literária de uma estrutura fílmica, devido principalmente às semelhanças temáticas entre o filme e o texto, tal processo não pode ser aplicado à composição da novela de *Estranhos estrangeiros*. “Bem longe de Marienbad”, como o próprio autor afirma, é uma homenagem à canção de Barbara; contudo, demonstra uma “estética irmã” à de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet em *O ano passado em Marienbad*, característica que pode ter sido intencionalmente atribuída ou concebida naturalmente, em razão do apreço de Caio à obra de Resnais.

Os reflexos do cinema na obra de Caio, nesses dois casos, podem ser sintetizados como: a) a realização de uma adaptação literária de um filme, este concebido a partir de uma peça teatral, de modo que, mais que receber uma homenagem, *Infâmia* concede o mote para “Aqueles dois”; b) o diálogo da estrutura narrativa entre a novela “Bem longe de Marienbad” e o filme *O ano*

³⁶ Depoimento retirado do filme CAIO F. do Programa Nacional de DST e Aids do Ministério da Saúde.

passado em Marienbad, uma vez que ambos se utilizam da fragmentação do tempo e das ações para propor uma nova forma de se contar uma história ou, pelo contrário, de omitir uma história, a fim de que cada leitor/espectador construa o passado e o futuro das personagens, as quais estão aparentemente distantes de um desfecho convencional.

É importante lembrar que ambos os filmes estabelecem relações dialógicas com a literatura em sua concepção. William Wyler, diretor de *Infâmia*, adaptou duas vezes para as telas a peça de Lillian Hellman; e Alain Resnais, embora não tenha adaptado propriamente *A invenção de Morel*, por ver neste processo elementos que talvez depreciassem os atributos da obra adaptada e diminuíssem a importância da adaptação, revela ter no livro de Adolfo Bioy Casares o mote para seu filme. Assim, mesmo que tais diálogos não fossem explorados teórica e criticamente, para seus autores a ligação entre as artes sempre foi clara e natural para o processo criativo.

“Aqueles dois”, *Infâmia*, “Bem longe de Marienbad” e *O ano passado em Marienbad* são obras que se retomam e se bifurcam, conforme Robbe-Grillet e Gilles Deleuze afirmaram ao identificar as novas propostas da *nouvelle vague*, materializadas no filme de Resnais e Robbe-Grillet. Além disso, são exemplos do imbricamento de discursos presente nas manifestações artísticas, o que faz com que se situem nos limiares das artes ao quebrarem as fronteiras da unidade e da coesão de cada uma das áreas. Se o filme de Wyler caracteriza-se ainda por uma estética da representação, mesmo contendo uma inovação temática, e o filme de Resnais pela literariedade assumida como perspectiva estética, isso demonstra o repertório cinematográfico de Caio Fernando Abreu, eclético ao apreciar a tradição e a vanguarda.

(...) talvez seja interessante lembrar que a consagrada distinção historiográfica e estilística entre o cinema de arte europeu e o cinema clássico americano não deixa de refletir, no fundo, a relação literatura-cinema: se aquele primeiro é fragmentado, imprevisível e aberto, é porque o seu modelo genericamente falando sempre foi o das vanguardas literárias que fizeram a cara do nosso século, ao passo que, se este segundo é linear, redundante e fechado, é porque o seu modelo continuou sendo, por muito tempo e talvez até hoje, o romance estruturalmente tradicional dos séculos passados. (BRITO, 2006, p. 139)

No entanto, parece exagero afirmar, por exemplo, que *Infâmia* seja um filme “redundante” e “fechado”, mesmo que estruturalmente, pois se abre ao diálogo com a literatura e evidencia uma discussão vista como tabu durante muito tempo, além de ressaltar a importância de se dizer não ao conservadorismo social.

A partir de sua paixão pelo cinema que, assim como em “Aqueles dois”, parece representar para o autor em alguns momentos uma Pasárgada, uma alternativa e uma resistência à burocracia, à solidão, à realidade desagradável de ver-se socialmente à deriva, Caio Fernando Abreu cria em sua obra “uma nova maneira de cozinhar”, uma nova maneira de escrever. Através da inserção do

cinema na narrativa – seja por meio de menções a filmes e artistas, da utilização de temas comuns às duas áreas ou da apropriação da estrutura fílmica para o texto literário – o escritor fundou um estilo e obteve reconhecimento da crítica e do público, o que fez com que muitas de suas obras fossem transpostas para as telas. O texto tornou-se imagem; a imagem, texto. Literatura e cinema seguem a se complementar a fim de enriquecer o contexto cultural e artístico, mas sobretudo a subjetividade e a criticidade daqueles que os apreciam e que sempre acreditam na possibilidade de chegar à sua Marienbad ao lerem um livro ou ao assistirem a um filme.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- _____. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.
- _____. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- _____. *Onde andaré Dulce Veiga?*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.
- _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b.
- _____. Um biógrafo da emoção. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1988. *Autores Gaúchos: Caio Fernando Abreu*, v. 19, p. 03-08, 1988. Entrevista concedida a Vera Aguiar, Charles Kieffer e a Roberto Antunes Fleck.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGRA, Elisabete Borges; CARVALHO, Eneida Dornellas. Cruzamentos e fronteiras no espaço do cênico e do literário. *Anais ABRALIC 2008*. Disponível em: < http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/ELISABETE_AGRA.pdf >. Acesso em: 13 maio 2011.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AQUELES DOIS. Produzido por: Porto Produções, Roda Filmes, Z Produtora. Escrito por: Caio Fernando Abreu, Sergio Amon, Pablo Vierci. Dirigido por: Sergio Amon. Intérpretes: Pedro Wayne, Beto Ruas, Suzana Saldanha et al. 1 DVD (75 MIN.), 1985, mono, colorido.
- ARENAS, Fernando. Estar entre o lixo e a esperança: Morangos mofados de Caio Fernando Abreu. In: *Brasil/ Brazil*. Ano 5, no 8, 1992, p. 53-67.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARBOSA, Nelson Luís. *Infinidamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009, 401 f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

BARTHES, Roland. Testemunho sobre Robbe-Grillet. In: _____. *Inéditos, volume 2: Crítica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAIO F. Programa Nacional de DST e Aids do Ministério da Saúde. 1 DVD (10 MIN.). Edição e finalização: João Pavese, Bangalô de Cinema. Pesquisa de imagens e locução: Paula Dip. Coordenação: Angela Donini, Léo Linconl, Dulce Ferraz. Florianópolis: junho de 2008.

CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entre-lugar de cartas e contos*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007, 236 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 1, p. 9-21, mar. 1991.

_____. Literatura comparada e teoria literária: intertextualidade e comunidades interliterárias. *Revista TB*, Rio de Janeiro, n. 114-115, p. 29-38, jul./dez. 1993.

CHAPLIN, Letícia da Costa. *De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010, 291 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

COELHO, Eulália Isabel. *Jogo do imaginário em Caio F.* Caxias do Sul: EDUCS, 2009.

CORRÊA MARQUES, Marcia Cristina Roque. *Epifanias compartilhadas: o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das crônicas*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009, 127 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

COSTA, Amanda Lacerda. *360 graus: uma literatura de epifanias – O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009, 169 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

COUTO, José Geraldo. O cinema moderno de Caio F. In: ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FERREIRA JÚNIOR, Nelson Eliezer. *Narrativas do exílio: nação e homoerotismo em três obras comparadas*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2008, 148 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A mídia literatura. In: _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUNNING, Tom. Weaving a narrative. Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films. In: *Quarterly Review of Film Studies*, Winter 1981.

HELLMAN, Lillian. *The children's hour*. Miami: BN Publishing, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

INFÂMIA (*The children's hour*). Produzido por: The Mirisch Corporation. Escrito por: John Michael Hayes. Baseado na obra de Lillian Hellman. Dirigido por: William Wyler. Intérpretes:

Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, James Garner et al. 1 DVD (107 MIN.), 1961, mono, preto e branco.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KOTHE, Flávio René. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. Tradução de Anna Maria Capovilla. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LIMA E SILVA, Márcia Ivana. Subjetividade e sociedade em Caio Fernando Abreu. In: PINO, Cláudia Amigo (org.). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. The children's hour. Disponível em: <http://www.bartleby.com/42/788.html>. Acesso em: 14 out 2011.

LOPES, Denilson. O entre-lugar das homoafetividades. Ipotesi. Revista de Estudos Literários do Departamento de Letras da UFJF. Juiz de Fora, n. 8, p. 37-48, 2001. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/5-O-entre-lugar-das-homoafetividades.pdf>> Acesso em: 14 jan 2012.

MARCATTI, Isabella. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós- Graduação, Universidade de São Paulo, 2000.

MASINA, Léa. Caio Fernando Abreu. In: SANTOS, Volnyr; SANTOS, Walmor (org.). *Antologia Crítica do Conto Gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1998.

MERTEN, Luiz Carlos. *Um sonho de cinema*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura: EDUNISC, 2004.

METZ, Christian (et al). *A análise das imagens*. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Vianna Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1973.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, Roland [et al.] *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

McLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: New American Library, 1964.

McLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin. *O meio são as mensagens*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MÜLLER, Adalberto. “Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade.” In: MACHADO Jr. (et al). *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.

NETO, José Mariano. Os afetos masculinos em Caio Fernando Abreu. *Fazendo gênero*. Vol 9, Ano 9, p. 1-7. Disponível em: < http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278077059_ARQUIVO_osafetosmasculinos.pdf >. Acesso em: 14 jan 2012.

O ANO PASSADO EM MARIENBAD (*L'année dernière à Marienbad*). Produzido por: Argos films. Escrito por: Alain Robbe-Grillet. Dirigido por: Alain Resnais. Intérpretes: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff. 1 DVD (94 MIN.), 1961, mono, preto e branco.

PAECH, Joaquim. *A institucionalização e a literarização do filme*. Tradução de Lara F. Kengeriski e Michael Korfmann. Revista Contingentia, Vol. 5, no 1, maio 2010, 99-114.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Da crítica genética à tradução literária: o caminho da (re)criação e da (re)escritura*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008, 317 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

PINGAUD, Bernard, SAMSON, Pierre. *Alain Resnais ou a criação no cinema*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Documentos, s/d.

PIRES, Andréia Alves. O estranho estrangeiro e a poética do vestígio em “Bem longe de Marienbad”. *Literatura em debate*. Volume 1, nº 1, 2007, p. 1-14. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n1_7-ESTRANHO ESTRANGEIRO.pdf>. Acesso em: 15 fev 2011.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das águas de Caio Fernando Abreu*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, 162 f. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ROBBE-GRILLET, Alain. *O ano passado em Marienbad*. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

ROLLO, André Corrêa. *Duas representações de família: Os Glass, de J. D. Salinger, e os Tenenbaum, de Wes Anderson e Owen Wilson*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006, 170 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética e outros campos do conhecimento. In: PINO, Cláudia Amigo (org.). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 1964.

SILVA, Mara Lúcia Barbosa. *Zona contaminada: O processo de criação dramaturgical em Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009, 301 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SOUZA, Fabiano Grendene de. *Caio Fernando Abreu e o cinema: o processo de adaptação de Morangos mofados*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010, 444 f. Tese (Doutorado) – Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marrie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TAMARU, Angela Harumi. *Descrição e movimento: imagens descritivas no cinema e na literatura*. São Paulo: Scortecci, 2006.

THESE THREE. Produzido por: The Samuel Goldwyn Company. Escrito por: Lillian Hellman. Dirigido por: William Wyler. Intérpretes: Miriam Hopkins, Merle Oberon, John McCrea et al. 1 DVD (93 MIN.), preto e branco.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VAGAS ESTRELAS DA URSA (*Vaghe stelle dell'Orsa*). Produzido por: Vides Cinematografica. Escrito por: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli e Luchino Visconti. Dirigido por: Luchino Visconti. Intérpretes: Claudia Cardinale, Michael Craig, Jean Sorel et al. 1 DVD (105 MIN.), 1965, mono, preto e branco.

