

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO

MARCEL VIEIRA BARRETO SILVA

ENTRE MIMESE E DIEGESE:
A CONSTRUÇÃO DA CENA NA ADAPTAÇÃO DE *CLOSER*

Niterói, RJ
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARCEL VIEIRA BARRETO SILVA

ENTRE MIMESE E DIEGESE:
A CONSTRUÇÃO DA CENA NA ADAPTAÇÃO DE *CLOSER*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação, Imagem e Informação.

ORIENTADOR: Prof. Dr. João Luiz Vieira

Niterói, RJ,
2007

MARCEL VIEIRA BARRETO SILVA

**ENTRE MIMESE E DIEGESE:
A CONSTRUÇÃO DA CENA NA ADAPTAÇÃO DE *CLOSER***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação, Imagem e Informação.

_____ em novembro de 2007

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Luiz Vieira – Orientador
UFF

Prof. Dr. Antonio Carlos Amâncio da Silva
UFF

Prof^a. Dr^a. Anelise Reich Corseuil
UFSC

Niterói, RJ,
2007

AGRADECIMENTOS

A meus pais, antes de tudo. Esta dissertação é o menor gesto que eu poderia fazer para retribuir o tanto de força e de amor que, à distância, eles depositam diariamente em mim.

Ao professor João Luiz Vieira, pela orientação atenciosa, sincera e correta.

Aos professores Tunico Amâncio e Anelise R. Corseuil, que aceitaram participar da banca e por quem eu guardo profunda admiração.

A meus irmãos, de quem a distância só me tornou mais próximo.

A meus tios e primos, que me acolheram da forma mais afetuosa possível.

A meus amigos de lá, que ainda ocupam parte substancial de minha atenção diária.

A meus amigos de cá, com quem aprendi mais do que esperava e menos do que supunha sobre a vida e todas as querelas relativas.

Aos demais professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF.

À minha avó Dulce (*in memoriam*) que ciceroneou minhas cavalgadas noturnas pelo reino da fantasia.

*Dan: Do you think love is simple? You think the heart is like a diagram?
Larry: Ever seen a human heart? It looks like a fist wrapped in blood.*

(Closer – Patrick Marber)

SUMÁRIO

Introdução.....	p. 10
1. Cinema, literatura e teatro em perspectiva.....	p. 17
1.1 Questões de adaptação cinematográfica.....	p. 25
1.2 A construção intertextual.....	p. 30
1.3 As relações transtextuais.....	p. 33
1.4 Caminhos metodológicos no estudo da adaptação.....	p. 35
1.4.1 Adaptação como produto e como processo: atitude discursiva e re-interpretação criativa.....	p. 36
1.4.2 O binômio cinema-literatura: tentativas de ampliação..	p. 38
1.4.3 Abordagens e categorias analíticas.....	p. 41
1.5 Principais aportes da teoria contemporânea da adaptação.....	p. 47
1.5.1 Adaptação como tradução.....	p. 47
1.5.2 Adaptação/apropriação.....	p. 48
1.5.3 Adaptação como dialogismo ou re-significação intertextual.....	p. 50
1.6 Adaptação fílmica e produção cultural.....	p. 52
2. A questão do ponto de vista.....	p. 55
2.1 A poética dos gêneros literários.....	p. 56
2.1.1 Mimese e diegese em Platão.....	p. 57
2.1.2 Aristóteles e a <i>Arte Poética</i>	p. 59
2.1.3 Significado substantivo e significado adjetivo.....	p. 60
2.2 Os limites entre mimese e diegese.....	p. 63
2.3 A evolução de um conceito.....	p. 68
2.4 Tipologias do foco narrativo.....	p. 74
2.4.1 Categorias e abordagens preliminares.....	p. 75

2.4.2	O ponto de vista na ficção.....	p. 77
2.4.3	Modo e voz da narrativa.....	p. 80
3.	Ponto de vista no cinema narrativo-representativo.....	p. 91
3.1	Inclinação, Filtro, Centro e Interesse.....	p. 93
3.2	Ocularização e auricularização.....	p. 97
3.3	A teoria da subjetividade e o <i>PPV</i>	p. 104
4.	Análise comparativa: <i>Closer</i> e os contornos da cena.....	p. 114
4.1	Tempo e espaço entre a peça e o filme.....	p. 115
4.2	A conflitante simetria entre os personagens.....	p. 131
4.3	Construção da cena e pulsão escópica: o olhar no cinema narrativo-representativo.....	p. 133
4.3.1	O olhar fotográfico na construção da cena.....	p. 136
4.3.2	<i>We're not allowed to touch</i>	p. 142
5.	Considerações finais.....	p. 154
6.	Bibliografia.....	p. 161

RESUMO

A idéia deste trabalho é analisar a adaptação cinematográfica da peça *Closer* (1997), de Patrick Marber, dirigida por Mike Nichols, em 2004. No texto dramático, um dos temas principais é a questão do olhar, ou seja, de como os personagens estão constantemente envolvidos em esquemas de possibilidade/impossibilidade de ver, ou de desejo de ver/ser visto. Nesse sentido, a peça cria situações em que os modos de envolvimento do público com a encenação se pautam por uma dialética entre os diálogos estabelecidos por esses esquemas e a imobilidade do olhar fixo na arquitetura cênica do palco italiano. Em outro extremo, *Closer*, o filme, transforma a questão do olhar na estrutura central de composição narrativa, ou seja, não apenas tematiza, mas também *formaliza* o olhar. Pois, tanto os esquemas de possibilidade/impossibilidade de ver são organizados a partir da mobilidade dos pontos de vista (da autoridade narrativa, dos personagens e da platéia), quanto o desejo de ver/ser visto se torna determinante da dinâmica da mise-en-scène, da montagem e da materialidade do olhar pela câmera.

Com isso em mente, procuraremos analisar de forma comparativa a adaptação cinematográfica de *Closer*, evidenciando a construção da cena nas duas obras: no texto dramático, a cena é um constructo visualmente fixo, mediado pelo diálogo dos personagens e pelas rubricas da movimentação dos atores no palco; no filme, a cena é, na verdade, um *jogo de olhares* sobre a cena, e se define, como tal, somente a partir da orquestração de pontos de vista criada pela narrativa fílmica.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação cinematográfica; Ponto de vista no cinema; *Closer*.

ABSTRACT

The idea of this work is to analyze the cinematographic adaptation of the play *Closer* (1997), by Patrick Marber, directed by Mike Nichols in 2004. In the dramatic text, one of the main themes is the question of the gaze, which means, how the characters are constantly involved in schemes of possibility/impossibility of seeing, or desire to see/be seen. In this sense, the play creates situations in which the modes of engagement between the public and the staging are ruled by a dialectics between the dialogues established by those schemes and the immobility of the fixed gaze in the scenic architecture of the Italian stage. On the other hand, the film *Closer* transforms the question of the gaze in the central structure of the narrative composition, which means, it does not only make the gaze its theme, but also its *form*. Because the schemes of possibility/impossibility of seeing are organized by the mobility of the points of view (from the narrative authority, the characters and the audience), and the desire to see/be seen becomes determinant of the dynamics of the *mise-en-scène*, the editing and the materiality of the gaze by the camera.

With this in mind, we will try to analyze in a comparative way, the cinematographic adaptation of *Closer*, putting in evidence the construction of the scene in these two works: in the dramatic text, the scene is a visually fixed construct, mediated by the dialogues of the characters and by the text indications of the movement of actors on stage; in the film, the scene is actually a *set of gazes* on the scene, and defines itself only from the orchestration of points of view created by the filmic narrative.

KEYWORDS: Cinematographic adaptation; Point of view in the cinema; Closer.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como foco uma análise da adaptação cinematográfica da peça *Closer*, de Patrick Marber, primeiramente encenada em Londres, no *Cottesloe Auditorium of the Royal National Theatre*, em maio de 1997, e levado ao cinema em 2004, com roteiro do próprio Marber e direção de Mike Nichols. Peça de enorme sucesso de público e de crítica, *Closer* foi a segunda produção de Patrick Marber, precedida apenas por *Dealer's Choice*, estreada dois anos antes. Após o sucesso londrino, *Closer* foi levada à Broadway, onde estreou em março de 1999, encenação que lhe valeu indicação ao *Tony Award* (principal premiação do teatro comercial norte-americano) para o prêmio de melhor peça. Recebeu ainda indicações ao *Outer Critics Circle Award* e ao *Drama Desk Award*, ambas por melhor peça, e recebeu os prêmios *Evening Standard Award*, por melhor comédia, *Critics Circle Award*, por melhor peça, e *Laurence Olivier Award*, por melhor peça estreada.

A partir de então, *Closer* passou a ser encenada ao redor do mundo, em diversas línguas. Em 2000, foi encenada em São Paulo, no Teatro Cultura Artística, com o título de *Mais Perto*. Nessa versão, dirigida por Hector Babenco, contava-se no elenco com os atores José Mayer, Guta Stresser, Marco Ricca e Renata Sorrah, que vira a peça em sua temporada londrina e resolvera encená-la no Brasil. Em agosto de 2007, estreou uma nova versão de *Closer* (agora apenas com o título original), no Teatro Augusta, também em São Paulo, dirigida por Florência Gil, e com Raquel Ripam, Daniel Faleiros, Amazyles de Almeida e Joca Andreazza no elenco.

A versão fílmica de *Closer* foi lançada em 2004, com direção de Mike Nichols, importante diretor berlinense, nascido em 1931 e naturalizado norte-americano em 1944, depois de sua família ter migrado para os Estados Unidos, fugindo do nazismo. Sempre foi

profundamente envolvido com o teatro, desde as suas primeiras aparições como comediante no *Compass Players*, companhia teatral de Chicago, até realizar o seu próprio *stand-up comedy show*, dirigido por Arthur Penn. Depois de incursões na televisão como comediante, dirigiu algumas peças teatrais na Broadway, incluindo *Luv*, de Murray Schisgal, em 1964, que ganhou diversos *Tony Award*, e de *The Odd Couple*, de Neil Simon, em 1965, um grande sucesso da Broadway, onde teve 966 apresentações e conquistou diversos prêmios.

A estréia de Mike Nichols no cinema evidencia também sua relação com o teatro: trata-se da adaptação da peça *Who's afraid of Virginia Woolf?*, de Edward Albee, encenada primeiramente em 1962 e levada ao cinema quatro anos mais tarde. Dos longas-metragens seguintes de Nichols (dezesseis no total), onze são adaptações cinematográficas, das quais se destacam *The Graduate* (1967), a partir de romance de Charles Webb, *Heartburn* (1986), de romance de Nora Ephron, *The Birdcage* (1996), a partir da peça de Jean Poiret¹, e, finalmente, *Closer*.

O interesse despertado pelo texto dramático de *Closer* reside na maneira como a questão do olhar constitui a estrutura de construção da subjetividade dos personagens, inseridos em um contexto de um constante fluxo informacional e imagético, que faz com que o olhar seja a matriz maior de envolvimento afetivo. Isso, de forma sumariada, é o conteúdo da peça e do filme, o fundo sobre cujo alicerce são construídos o enredo, a trama, os atos, ou seja, a forma particular de representação. Nosso intuito, então, será analisar comparativamente como essa questão do olhar é construída na peça e, em seguida, no filme, enfatizando os procedimentos estilísticos específicos de cada meio.

No entanto, conforme demonstraremos ao longo dessa dissertação, a adaptação cinematográfica não corresponde simplesmente a levar um livro para o cinema: nesse processo, estão envolvidos vários fatores de ordem estética, ideológica, social, cultural e política, que fazem do filme um emaranhado de *vozes* intertextuais² historicamente situadas e conflituosamente dissidentes. O interessante, no estudo da adaptação, não é apenas o mero escrutínio comparativo formal, de estruturas; em um movimento adiante, vale capitular essa análise comparativa para se entender os lugares de enunciação de cada obra,

¹ *The Birdcage* foi inicialmente filmado em 1978, na França, com o nome de *La cage aux folles*, dirigido por Édouard Molinaro.

² No capítulo I, discutiremos em minúcias a questão da intertextualidade.

os modos de envolvimento entre espectador e texto/filme, e os códigos de representação imbricados em cada qual.

Nesse ponto, a questão do ponto de vista se define como um artifício revelador da produção de sentido, questão essa que é, até certo modo, comum à literatura, ao teatro e ao cinema. Em relação a este último, um ponto de discussão fundamental no estudo da adaptação é a diferença entre *cena* e *sumário*. Como veremos mais detalhadamente no capítulo II, na *narração sumária* os fatos são narrados de maneira abrangente, porém reduzida no tempo, de forma a resumir uma distensão de acontecimentos; já na *apresentação cênica*, tem-se uma exposição mais detalhada da situação, com privilégio das unidades de tempo e de espaço³. Como bem resume Alfredo Carvalho (1981, p. 40), “cena é a narrativa dos fatos na sua seqüência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não. Sumário é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempo mais longos”.

Como tentaremos argumentar no decorrer dessa dissertação, no cinema *não* existe cena, tal como no teatro, mas *olhares* sobre a cena. O que define a construção da cena no cinema narrativo-representativo é a capacidade da câmera em administrar os pontos de vista, criando constantes fluxos de significado na mobilidade e no posicionamento dos olhares sobre o universo dramático representado. No caso de *Closer*, tentaremos analisar como a estrutura de envolvimento afetivo fundada no olhar, que constitui o conteúdo expressivo da peça e do filme, está intrinsecamente vinculada ao modo como é construída a cena, seus contornos de representação e posicionamentos narrativos.

As obras adaptadas (romance, conto, peça de teatro) têm em comum com o filme a característica de que contam uma história, ou seja, são narrativas. Na estrutura dessa narrativa cinematográfica, existe a fábula, que significa o plano dos conteúdos narrados, e que na narratologia se conhece por *história*, e existe a trama, que corresponde à forma como esses conteúdos são narrados (em teoria da narrativa, *discurso*). Essa distinção é importante porque, na adaptação, o cineasta pode se valer da fábula, deixando de lado a trama, ou mesmo procurar seguir a trama e desprezar a fábula.

³ Embora aparentemente semelhante, a compreensão narratológica da cena difere da idéia prática, pertencente à construção do roteiro. Neste, “uma cena é a unidade dramática ideal, baseada na continuidade temporal e espacial (...). Enfim, a cena é o movimento privilegiado do embate imediato dos personagens” (CANNITO & SARAIVA, 2004, p. 163-164).

Tanto a distinção entre cena e sumário, quanto entre fábula e trama, são elementos que servem para apontar, no processo de adaptação, o grau em que o filme se relaciona com a obra adaptada, seja para perceber o afastamento ou a aproximação do original, seja para entender a transposição de elementos de gênero, de estilo, de época, etc. Essa relação entre filme e obra adaptada pode se estabelecer, conforme aponta Francis Vanoye (apud Brito, 1995, p. 22-24) em três níveis ⁴: primeiramente, levando-se em conta a maior distância (tanto diegética quanto cronológica) do romance em relação ao cinema, haveria o processo de *redução*, isto é, eliminação de cenas, personagens, situações, etc., para diminuir o tamanho do filme que, mais por convenções técnicas, comerciais e espectatoriais, que por questões artísticas, deve caber em cerca de duas horas; ou ainda, como os adaptadores muitas vezes se põem a achar o equivalente filmico de passagens do romance, haveria o processo de *adição*, ou seja, o acréscimo de elementos novos ou a dilatação dos já existentes.

O segundo nível é de caráter estético, ainda que a técnica não o abandone. Nesse caso, procura-se analisar de que maneira as adaptações de romances clássicos podem resultar em filmes clássicos ou modernos, e as de romances modernos podem se converter em filmes modernos ou clássicos, num processo de re-significação, em que estão envolvidos parâmetros históricos e estéticos, dialeticamente⁵.

Finalmente, temos o processo da *apropriação*⁶, isto é, de acordo com Brito (1995, p. 23), “o processo de integração, de assimilação da obra, ou de algum aspecto da obra, adaptado ao ponto de vista, à visão, à estética, à ideologia próprias ao contexto das adaptações ou dos adaptadores”. Essa assimilação pode ser manifestada tanto no esforço de não-interferência (ou seja, na tentativa de transpor para o filme a maior quantidade possível de elementos do livro), quanto na deliberada ingerência, que recria fartamente os elementos originais. Além disso, esse tipo de apropriação ocorre em três níveis, quais sejam: o nível histórico e cultural, quando romance e filme partilham de épocas e culturas diferentes; o nível estético-social, quando romance e filme possuem propostas artísticas diversas; e, por

⁴ Como a maioria das teorias sobre adaptação, essa categorização privilegia o romance em detrimento de outras formas de representação, narrativas ou teatrais.

⁵ Os próprios conceitos de *clássico* e *moderno* já são passíveis de discussão. O importante aqui é analisar os embates dialéticos entre estilos e épocas distantes (do livro e do filme), e como eles se articulam na composição final do filme adaptado.

⁶ No capítulo I, discutiremos um novo entendimento do conceito de apropriação, tal como desenvolvido pela teoria da literatura comparada.

fim, em nível estético-individual, quando romance e filme simplesmente têm estilos diferentes.

Em relação à adaptação de peças teatrais para o cinema, pode-se dizer que ela, particularmente, é um fenômeno que possui as suas especificidades, se comparada à adaptação do romance. Ela se afigura não como transposição mimética das cenas e dos diálogos canonizados pelo texto teatral, mas como uma re-escritura, tendo a obra adaptada como ponto de partida, nunca de chegada. Dessa forma, o produto cinematográfico sempre se configura como uma outra obra, com aspectos particulares e específicos, que, nos casos bem sucedidos, lhe dão singularidade estética e sobrevivência.

O caráter mimético-representacional do teatro induz a se pensar na singularidade do cinema, que, junto a esse aspecto teatral, acrescenta a distensão espaço-temporal (típica do romance) a partir do mecanismo da montagem e da flexibilidade dos pontos de vista. Nesse processo geral de adaptação, resta aos cineastas, conforme assegura André Bazin (1991, p. 93), dois caminhos: “ou a diferença de nível e o prestígio artístico da obra original servem meramente de caução ao filme (...), ou os cineastas se esforçam honestamente pela equivalência integral, tentam ao menos não mais se inspirar no livro, não somente adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela”.

Ainda no âmbito das relações entre cinema e literatura – e cinema e teatro –, e retomando a discussão sobre a diferença entre cena e sumário, que estrutura um pensamento acerca de categorias comparativas, vale atentar ao que explica Ismail Xavier:

Essas distinções têm a ver com algo de formulação mais clássica – a oposição entre ‘modo épico’ da representação (a figura do narrador se põe claramente entre nós e os acontecimentos como mediador cuja voz nos resume o ocorrido) e o ‘modo dramático’ (somos colocados diante da cena, aparentemente sem mediações). (op. cit., p. 73)

Apesar de o cinema parecer mais próximo ao “modo dramático” (pois nele, o espectador é posto diante de uma ação representada por atores, com estrutura cênica e dialógica, tal como no teatro), a técnica da montagem como princípio de organização cinematográfica, bem como a construção cênica e a mobilidade dos pontos de vista, têm clara função sumariante, ou seja, épica. Portanto, o cinema narrativo-representativo – como é o argumento que defenderemos nessa dissertação –, tem como modo de representação um

sistema particular que transita entre a representacionalidade dramática (em termos gerais, mimese) e a instância narrativa épica (isto é, diegese), sistema esse sustentado pelas modalidades do olhar enquanto instância mediadora das relações espectatoriais. Os paradigmas desse argumento estão relacionados às formulações clássicas da poética dos gêneros, que organizam as espécies literárias a partir de seus procedimentos particulares de representação da realidade, compreendendo, assim, mimese como representação (nesse sentido, vinculada à noção de *mostrar*, de *tornar visível*) e diegese como narração (aqui, relativo à idéia de *contar*, de *desenvolver uma história*)⁷.

Como tentaremos argumentar no decorrer dessa dissertação, no cinema narrativo-representativo, diferentemente da literatura e do teatro, em que a narração e a representação ocupam lugares nítidos de atuação, *não* se constitui propriamente uma cena, mas um conjunto de *olhares* sobre a ação representada. O que define a construção da cena no cinema narrativo-representativo é a capacidade da câmera em administrar os pontos de vista, criando constantes fluxos de significado na mobilidade e no posicionamento dos olhares sobre o universo dramático representado. No caso de *Closer*, tentaremos analisar como a estrutura de envolvimento afetivo fundada no olhar, que constitui o conteúdo expressivo da peça e do filme, está intrinsecamente vinculada ao modo como é construída a cena, seus contornos de representação e posicionamentos narrativos.

Para alicerçar essa discussão, é imperioso que percorramos, metodologicamente, o seguinte caminho:

No primeiro capítulo, vamos pensar a relação entre cinema, literatura e teatro, apontando aproximações e distanciamentos quanto aos meios de representação e os modos de envolvimento espectral. Além disso, vamos refletir questões relativas à adaptação cinematográfica, enfatizando a forma como as teorias contemporâneas articulam pensamentos anteriores, como os conceitos de dialogismo e intertextualidade, para propor novos direcionamentos metodológicos, que implicam modos diferentes de abordar o texto-fonte e a obra fílmica. Nesse conjunto de pensamento, tentaremos apontar o problema dos modos de envolvimento – tal como descrito por Linda Hutcheon (2006) – como aspecto relevante na reflexão em torno da construção da cena e dos pontos de vista no cinema.

⁷ As discussões sobre a poética clássica, tanto em Platão quanto em Aristóteles, serão travadas no capítulo II.

No segundo capítulo, tentaremos aprofundar a discussão sobre o ponto de vista, a partir da poética clássica de Platão e Aristóteles, passando pela ideia de perspectiva nas artes plásticas, atravessando ainda todo um conjunto crítico que refletiu sobre o tema na literatura – com suas respectivas descrições taxionômicas, que denotam maneiras muito particulares de compreender o fenômeno. Essa revisão teórica é importante para traçar o desenvolvimento do conceito de ponto de vista, suas variações e taxionomias a partir de cada teórico.

Mais adiante, no terceiro capítulo, vamos discutir a assimilação da categoria do ponto de vista no cinema, apontando uma série de pensadores que, a partir da década de 1980, tentou compreender e reavaliar a questão do narrador no filme, e de sua capacidade de manipular os olhares sobre a cena e a inserção do espectador no desenvolvimento da narrativa. Essa é uma questão teórica chave para a interpretação de *Closer* da maneira como estamos propondo, pois é através das categorias relativas ao ponto de vista no cinema que podemos avaliar a construção da cena e a articulação dos modos de envolvimento.

Por fim, no quarto capítulo, pretendemos estudar o caso da adaptação cinematográfica da peça *Closer*. Mais uma vez, é importante ressaltar, metodologicamente, a escolha de *Closer* para essa análise comparativa, uma vez que a peça *tematiza* a questão do olhar nas relações afetivas entre os personagens. É necessário, no escopo dessa reflexão em torno do ponto de vista e da representação, portanto, apontar que o filme vai não apenas tematizar, mas, a partir exatamente de sua capacidade de administrar o olhar sobre a cena, vai *incorporar* o problema do ponto do vista como força motriz na criação do drama e na construção da cena. Assim, já que ocupa lugar destacado na compreensão dos fenômenos narrativos de literatura, teatro e cinema, o debate em torno do ponto de vista se torna, no caso de *Closer*, um aspecto central para a compreensão dos modos de envolvimento entre o espectador e a obra, sintetizando as subjetividades, as ações dramáticas e o drama afetivo dos personagens.

CAPÍTULO 1 – Cinema, literatura e teatro em perspectiva

A narrativa cinematográfica se sustenta numa permanente tensão entre mimese e diegese; isso porque, devido a seu caráter narrativo-representativo, um filme, ao mesmo tempo em que *mostra*, também *narra*. Essa constante dualidade entre a imitação e a narração é um dos elementos fundamentais do cinema clássico historicamente estabelecido. Contar uma história no cinema, portanto, é fazê-lo através de códigos representacionais (qualidade icônica da imagem fotográfica, encenações de atores, estrutura cênica) e de códigos narrativos (*mise-en-scène*, narrador fílmico, flexibilidade espaço-temporal da câmera). Nesse sentido, o que se convencionou chamar cinema *narrativo*, na verdade, é *narrativo-representativo*.

A omissão da representatividade como parte integrante da narrativa fílmica se justifica, fundamentalmente, devido à sua relação com o teatro. Como aponta Susan Sontag (apud KNOPF, 2005, p. 134), “a história do cinema é comumente tratada como a história de sua emancipação dos modelos teatrais”⁸. Na sua base histórica, a relação entre teatro e cinema nunca foi das mais tranquilas. A carga pejorativa, por exemplo, que a expressão “teatro filmado” ganhou na crítica cinematográfica dá um pouco conta da turbulência dessa relação: dizer de um filme que ele não passa de teatro filmado é apontar para uma falta de “especificidade cinematográfica”.

Apesar de a defesa da especificidade do cinema ter sido, em especial nas décadas de 1920 e 1930, uma estratégia para torná-lo uma arte autônoma, não se pode negar o quanto o cinema é devedor das outras formas de expressão, artísticas ou não, que o precederam. O cinema sintetiza, como um autêntico compósito, “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, 1995, p.12), além, é claro,

⁸ Original em inglês. Tradução livre: “The history of the cinema is often treated as the history of its emancipation from theatrical models”.

da representação fotográfica, da ambição realista de jornais e crônicas, e do esforço ilusionista dos prestidigitadores, dos teatros de revista e espetáculos de feira. Tais relações são importantes de serem estabelecidas, a fim de se entender o que o cinema – arte tão recente que ainda é – capitulou dos outros códigos de expressão, para, com isso, fundamentar a sua estrutura própria de representação.

Paulo Emílio Sales Gomes (2002, p.106), em texto que analisa a personagem cinematográfica, define o cinema como “teatro romanceado ou romance teatralizado”. Isso significa que o cinema se constitui enquanto linguagem nesse espaço intermediário e fluido entre a representação mimética do teatro e a narratividade diegética do romance. É no escopo dessa permanente tensão que o cinema narrativo-representativo fundou seus códigos de expressão. Para entender melhor a forma de sua linguagem, é pertinente apontar as relações que o cinema estabelece com o romance e com o teatro, evidenciando pontos de contato e de afastamento.

A principal relação que o cinema estabelece com a literatura romanesca se define pela existência, em ambos, de personagens que se movem no tempo e no espaço através da ação de uma entidade narrativa: o narrador. Vale lembrar também o uso de elementos do romance clássico-realista, como a figura de linguagem da elipse, na elaboração da montagem invisível, uma das estruturas significativas elementares da narrativa cinematográfica.

Mesmo com relações estruturais bastante perceptíveis entre romance e cinema, este último encontrou sua especificidade semiótica, entre outras razões, a partir do uso particular que fez do ponto de vista. Como assegura Gomes (op. cit, p. 107), “a estrutura do filme freqüentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens”. A câmera cinematográfica em muito se assemelha ao narrador heterodiegético do romance clássico do século dezenove, isto é, com ponto de vista onisciente. Contribuiu para a aceitação da onisciência da câmera o fato de que, como expressa João Batista de Brito (2001, p.64) “o mostrado tem muito mais força que o dito, no sentido em que, estimula a identificação com a diegese e apaga os elementos do discurso”.

Em termos de recepção, pode-se dizer que no romance, o dito, por sua própria natureza, parece sempre ser “dito por alguém”, mesmo quando o narrador é onisciente; já o

mostrado, por tender a apagar a voz do narrador e a diluir a construção cênica numa estrutura pretensamente autônoma, transmite a ilusão de ser uma realidade apresentada sem mediação, como se não estivéssemos assistindo a um espetáculo, mas testemunhando um fato.

Quando se trata de uma narração com ponto de vista delimitado, ou quando na narração onisciente são introduzidos pontos de vista de personagens, é ainda aí que se aguçam as diferenças entre o romance e o cinema. No romance realista, quando o ponto de vista é limitado, ao personagem que conta a história não é jamais permitido contar algum fato do qual não tenha conhecimento; isso porque, na literatura clássica-realista, a fidelidade ao ponto de vista (talvez por questões de verossimilhança) é bastante radical. No cinema, entretanto, a limitação do ponto de vista nunca foi considerada inquebrantável, podendo o narrador contar (nesse caso, mostrar) informações e eventos dos quais não participou, nem partilhou ciência. A esse fenômeno, a teoria da narrativa dá o nome de *paralepse*⁹.

Já em relação ao teatro, pode-se dizer que o cinema se aproxima dele porque possui personagens encarnados por atores que agem (mesmo que por intermédio da projeção cinematográfica) diante de uma platéia imóvel. Além disso, como assegura Ismail Xavier (1996, p. 247), “o cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve *mise-en-scène*”.

Mesmo que no início do século XX fosse imperioso para teóricos e críticos defender as especificidades do cinema (particularmente, a questão do olhar e da montagem), tendo em vista a sua inserção e a sua autonomia no quadro geral das artes, e que, com isso, as relações entre cinema e teatro fossem desprezadas, e mesmo, combatidas, tais relações estão intimamente ligadas à estrutura narrativa classicamente estabelecida, e não reconhecê-las é não entender a própria natureza do cinema. A representação teatral pressupõe o olhar vindo de um “lugar calculado”, de onde se observa o cenário e a ação representada. A construção do espaço levando em conta esse olhar é o que se conhece por *perspectiva*. Como aponta Xavier (op. cit., p. 249), “temos o lugar da ação, o recorte, o sujeito que observa e a admissão de que algo separa observador e observado, condição para a delimitação dos contornos da cena”.

⁹ Aprofundaremos essa discussão no capítulo II.

A perspectiva (do italiano, *prospettiva*) significa “ver através”. Nos termos da concepção do espaço representado, a perspectiva consiste numa maneira de reconhecer que tanto o objeto (o mundo figurado) quanto o sujeito (o observador ou espectador) são colocados juntos no plano da representação. Por exemplo, na pintura em perspectiva, pode-se ver não só um objeto representado, mas também se percebe que este objeto está sendo implicitamente observado por alguém. “O essencial nesse período da representação, é portanto a indefectível solidariedade entre o quadro e o espectador, e mais precisamente a *simetria* entre ambos, esse impossível cruzamento de olhares entre o espectador e o pintor” (AUMONT, 1983, p. 125-126).

Existem diversos sistemas de perspectiva, que variam através do tempo, e mesmo de artista para artista. A maioria desses sistemas é intuitiva, não chegando, assim, a serem formulados cientificamente. Os chamados sistemas científicos de perspectiva começaram a ser formulados na Renascença, podendo variar entre dois tipos: o linear e o sintético. A diferença entre eles consiste na orientação dos espaços representados a partir da quantidade de pontos de fuga da visão. No entanto, apesar de diferentes, esses dois sistemas pressupõem regras de organização que estruturam o espaço figurado sobre um ponto ótico de vantagem de um espectador implícito. Como a perspectiva, entretanto, não é uma fórmula incontestável para se pintar, muitos artistas fugiram das leis gerais do sistema científico tendo em vista a criação de sistemas particulares de pintura. Segundo David Bordwell (1985, p.05), “o que a perspectiva científica cria, então, é não somente uma cena imaginária, mas uma fixa, imaginária testemunha”¹⁰.

No que se refere à cenografia teatral, durante muitos séculos fora utilizada uma noção de perspectiva bastante limitada. No período Helenístico, as extremidades do espaço cênico apresentavam-se com profundidade; na Era Romana, com o palco e o proscênio tornando-se o lugar da ação dramática, o arquiteto teatral pôde calcular melhor as linhas de visão do espectador. Na Idade Média, com as peças sendo apresentadas essencialmente em palanques ou tablados, praticamente sem caracterização cênico-espacial, a perspectiva tornou-se ainda mais desnecessária. Essa concepção do espaço cênico foi predominante até os séculos XV e XVI, quando o conceito renascentista de perspectiva constituiu uma norma, e o recrudescimento do interesse pelo teatro clássico, além da reimpressão, em

¹⁰ Original em inglês. Tradução livre: “what scientific perspective creates, then, is not only an imaginary scene but a fixed, imaginary witness”.

1486, do tratado de Vitruvius (que versava sobre o uso, no teatro ateniense, de linhas que correspondem por lei natural à visão dos olhos), fizeram com que os teatros renascentistas fossem cenicamente organizados a partir da concepção de perspectiva. Com o desenvolvimento progressivo dessas técnicas de organização do espaço teatral, sua elaboração alcançou o afastamento do espectador em relação à ação dramática, criando a ilusão cênica da “quarta parede”.

Como a produção cênica do conceito de perspectiva foi concebida no período histórico das grandes monarquias, cujos teatros possuíam enormes palcos e grandiosas maquinarias, o ponto de vista a partir do qual o espaço cênico era organizado consistia na bancada ou poltrona do Duque ou do Cardeal; o ponto de vista dos outros espectadores era constantemente distorcido. Apesar de algumas alterações em sua estrutura organizacional (como a criação de dois pontos de fuga, no século XVII, ou a transformação, no século XVIII, do espaço cênico em um ambiente privado e domiciliar, com o teatro burguês), a utilização do palco em perspectiva, com sua pintura, moldura e o cálculo do ponto de vista da audiência, dominou o teatro ocidental de aproximadamente 1645 até o século XX.

O chamado “palco italiano” do teatro, desenvolvido por volta de 1530, que configura o espetáculo com a platéia sentada, de um lado, observando frontalmente a ação que se desenrola no palco, cuja arquitetura cênica se assemelha a uma moldura de quadro (é o que se conhece por efeito-janela, ou seja, o fato de o espectador observar a ação como uma janela aberta para o mundo), serviu de modelo para a elaboração das salas de projeção, onde a janela descerrada para o mundo é a sucessão de quadros, em movimento, da película fílmica. Bem como explica Ismail Xavier:

(...) a passagem do palco à tela define uma continuidade pela qual um século de teatro popular desemboca no cinema, mobilizando o mesmo tipo de público, trazendo os mesmos atrativos e mesmas histórias, trabalhadas com os mesmos critérios dramáticos, agora apoiados em nova técnica. (op. cit., p. 253)

Não obstante suas particularidades espectatoriais semelhantes, uma diferença substancial entre teatro e cinema é a presença mediadora do texto. O teatro a partir do texto, mesmo sendo teatro incompleto, pois inexistente a encenação, já é teatro, já é literatura. Na Poética clássica, Aristóteles já argumentava que “o efeito da tragédia subsiste ainda sem representação nem atores” (ARISTÓTELES, 1997, p. 26); isso implica que a finalidade da

tragédia (finalidade que, para Aristóteles, era a catarse dos sentimentos de pena e temor) ocorre tanto na leitura da peça, quanto em sua encenação. Mais adiante ele mesmo decreta que a obra dramática “tem viveza quer quando lida, quer quando encenada” (op. cit., p. 52).

Isso acarreta, em contrapartida, uma outra questão, pois, como aponta André Bazin (1991, p. 129) “quanto melhor for a qualidade de uma obra dramática, mais difícil será a dissociação entre dramático e teatral, cuja síntese é o texto”. No cinema, o roteiro não existe, por enquanto, como elemento estético autônomo, no mais das vezes podendo servir para a análise psicológica ou sociológica dos meios de produção cinematográfica.

Sobre essas conexões estabelecidas entre cinema e teatro, enfim, vale destacar três proposições de Bazin (op. cit., p. 156-163), que evidenciam a importância, e mesmo a necessidade, de articular as relações entre a tela e o palco, reciprocamente: de acordo com a primeira proposição, é imperioso aduzir que a aproximação do cinema ao teatro, ao contrário do que pensam os puristas, só tende a trazer benefícios, tanto em relação à “forma”, quanto em relação ao “conteúdo”. Soa iníquo pensar que o cinema não deve se envolver com as outras formas de representação, a fim de manter sua especificidade; pelo contrário, específico, em termos de cinema, é exatamente a multiplicidade de artifícios que ele toma das artes antecedentes para, com isso, estabelecer-se enquanto meio próprio de representação simbólica.

Em consonância com a segunda proposição, cabe indicar que o desenvolvimento do cinema influenciou – e ainda o faz, sem dúvida – a produção teatral, tanto por incrementar seu público, quanto nos termos da assimilação formal de estruturas cinematográficas. Nesse sentido, vale destacar a afirmação de Walter Benjamin (1996, p. 83), acerca do teatro épico e de sua conformação a partir dos artifícios estilísticos oriundos das novas técnicas de representação do início do século XX:

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus auto-falantes. O teatro épico fez o mesmo com o palco. (BENJAMIN, op. cit., p. 83)

Além disso, deve-se também ressaltar que o cinema, articulado com as instâncias múltiplas da organização econômica, costuma estimular, em relação ao teatro e à literatura, as edições dos livros adaptados, aumentando o número de leitores das obras originais. Já é costumeiro, por exemplo, o esforço mercadológico de relançar edições do livro adaptado, tendo na capa a fotografia dos protagonistas do filme, às vezes mesmo, aquela do pôster publicitário.

Por fim, a terceira proposição de Bazin expõe que o cinema, a partir de suas especificidades, instigaria tanto a sua evolução, quanto à do teatro, bipolarmente: a estrutura filmica reconhece a sua intimidade com as formas clássicas de representação, seja a tragédia ou a comédia; por outro lado, o teatro se apropria da estrutura filmica, de seus elementos contemporâneos e da renovação cinematográfica das formas clássicas.

Isso significa, a partir das proposições de Bazin, que o diálogo entre cinema e teatro, tanto em relação às formas quanto aos conteúdos, só tende a ser frutífero, para ambas as partes, no que concerne a seu desenvolvimento enquanto linguagem. No entanto, ao analisar a maneira pela qual as formas historicamente estabelecidas do cinema narrativo-representativo desenvolveram suas especificidades simbólicas, Bazin articula como principais categorias na análise comparativa (pensando-se aqui no caso da adaptação filmica de peças teatrais), a questão do realismo imposto pela imagem cinematográfica, e a estrutura narrativa definida pela mobilidade da câmera e pela decupagem ¹¹.

Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. Será também liberar o espectador de sua poltrona e valorizar, *pela mudança de plano*¹², a interpretação do ator (op. cit., p. 131).

Isso implica dois questionamentos: que “realidade” é essa que o palco materialmente não é capaz de representar, e que o cinema tão bem ofereceria? E porque o cinema “libera” o espectador de sua poltrona, através da mudança de plano, e o teatro não o

¹¹ Mais adiante em seu texto, Bazin deixa claro que tanto a artificialidade do palco teatral “é rigorosamente incompatível com o realismo congênito ao cinema” (op. cit., p. 131), quanto a unidade tempo-espacial no cinema é criada pela câmera, “graças à sua mobilidade” (Ibidem).

¹² Grifo nosso.

faz? Esses dois problemas, parece-nos, estão envolvidos na questão do ponto de vista: por sua capacidade de articular o olhar sobre a cena, criando ilusões de profundidade e materialidades espaciais, o cinema cria essa impressão de realidade (implicada também na imagem fotográfica) exatamente ao introduzir o espectador *dentro* da cena, às vezes (como no plano ponto-de-vista) dentro dos próprios personagens. O ponto de vista no cinema, conforme tentaremos demonstrar ao decorrer dessa dissertação, faz com que o espectador não simplesmente *assista* ao espetáculo, mas *partilhe* da subjetividade dos personagens e *adentre* nos contornos da cena.

Allardyce Nicoll, em livro seminal sobre a relação entre cinema e teatro, também considera que a principal diferença entre ambos está no plano do realismo: enquanto no teatro há ilusão dramática, no cinema há ilusão de realidade. Em argumento quiçá contestável, a questão comparativa diferencial, para Nicoll (1937, p. 170), reside também na representação dos atores: no teatro, os personagens seriam mais comumente apresentados com relativa simplicidade em sua configuração psicológica, enquanto que no cinema, grande complexidade psicológica pode ser alcançada sem a perda de simpatia. Dessa forma, é a relação entre realismo e representação, no caso de Nicoll, que constitui a base da comparação entre cinema e teatro.

O filme tem o poder de dar uma impressão de atualidade, e pode nos excitar por sua penetrante verdade da vida: mas ele pode, se desejarmos, chamar atenção ao mais estranho dos mundos visionários, e fazê-los também parecer reais. A floresta encantada de *Sonho de Uma Noite de Verão* sempre provará no palco de algo de sarrafo, de tela e de santo; uma floresta encantada num filme pode verdadeiramente parecer assombrada por mil medos e imagens sobrenaturais¹³ (op. cit., p. 177).

As aproximações e os afastamentos entre cinema e teatro, seja no aparte histórico que os compreende como formas historicamente situadas de representação artística, seja nos artificios estilísticos que ambas as linguagens partilham, indicam de maneira ampla os liames que relacionam essas duas artes como estruturas espetaculares específicas. Todavia, é quando cinema, literatura e teatro estão mais próximos, ou seja, no caso das adaptações

¹³ Original em inglês. Tradução livre: “The film has the power of giving an impression of actuality and it can thrill us by its penetrating truth to life: but it may, if we desire, call into existence the strangest of visionary worlds and make these too seem real. The enchanted forest of *A Midsummer Night’s Dream* will always on the stage prove a thing of lath and canvas and saint; an enchanted forest in the film might truly seem haunted by a thousand fears and supernatural imaginings”.

cinematográficas, que se pode vislumbrar mais claramente a diferença entre eles. Não só em relação ao cinema, mas levando em consideração as diversas artes, o que se percebe é que, conforme indica Bazin (op. cit., p. 84), “a adaptação, considerada mais ou menos como o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante na história da arte”. Seja no teatro, grego ou romano, seja na pintura ou na escultura, ou mesmo no romance, a adaptação é um fenômeno tão antigo quanto os próprios textos originais, e a noção de plágio, que atualmente parece tão comum e natural, só começa a surgir a partir do século XVIII, com a consolidação do individualismo burguês.

A grande influência nos primórdios do cinema foi antes a literatura popular, o romance de folhetim e o teatro mambembe, do que os chamados teatro e romance clássicos. É só quando o cinema ultrapassa o teatro como entretenimento popular e de massa, que certos realizadores vão se preocupar com a relação da linguagem cinematográfica com as formas e temas da literatura chamada canônica. Visto isso, pode-se dizer que o cinema, nos primórdios de sua linguagem, não continha uma pretensa pureza estética que a adaptação tenderia a furtar, mas, pelo contrário, é somente a partir de seus pressupostos sociológicos e históricos, que se pode analisar o cinema como uma arte que, desde o seu nascimento, já travava uma relação íntima e constante com as artes precedentes. Antes de nos aprofundarmos no estudo da adaptação, vale retomar o que apontou Bazin, sobre o inextrincável movimento que o cinema estabeleceu, desde seus primórdios, com as outras artes:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria portanto o resultado dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. (op. cit., p. 84)

1.1 Questões de adaptação cinematográfica

A adaptação cinematográfica é o processo através do qual uma obra (literária, televisiva, radiofônica, etc.) tem seus elementos considerados constitutivos transpostos para uma narrativa filmica. Esse processo, assim tão sucintamente definido, congrega, no

entanto, uma série de questões práticas e teóricas que devem ser consideradas, seja a tentativa de fidelidade em relação ao texto original (e aqui a palavra “tentativa” evidencia a motivação da empreitada, não a materialidade do resultado), seja a recriação deliberada de certos elementos em outros contextos, ou ainda questões teoricamente mais profundas, como tensões entre sistemas de representação, poéticas de gêneros e pontos de vista narrativos e ideológicos. A abordagem analítica de uma adaptação cinematográfica deve, portanto, partir do pressuposto de que o livro e o filme nele baseado são “dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura” (XAVIER, 2003, p. 61).

A noção de fidelidade (e, conseqüentemente, submissão) estilística do filme em relação ao livro que adapta – traço fundamental não só nos primeiros debates teóricos acerca da adaptação cinematográfica, como também do ponto de vista de boa parte da crítica e dos espectadores – tende a criar uma relação de primazia em relação às obras; isto é, impõe um valor pregresso, no texto-fonte, que o filme deveria capturar e adequar a seus códigos representativos. Esse paradigma da fidelidade ganhou atenção, principalmente, porque, como indica Robert Stam (2005, p. 03) “(a) algumas adaptações *realmente* falham em ‘realizar’ o que mais apreciamos nos romances fontes; (b) algumas adaptações *são*, em verdade, melhores que outras; e (c) algumas adaptações perdem ao menos alguns dos aspectos salientes de suas fontes”¹⁴.

O problema de admitir a aporia da fidelidade como categoria comparativa, em relação ao processo adaptatório, é esse efeito de primazia que se dá ao texto-fonte; em fato, vamos compreender a adaptação cinematográfica como um processo intertextual, anti-hierárquico, plural, híbrido, multicultural e canibalizante. Essa compreensão aponta para uma atitude metodológica fundamental em relação aos estudos de adaptação cinematográfica: a adaptação é uma relação entre dois sistemas simbólicos distintos. A obra dita “original”¹⁵ é escrita num determinado período, influenciada por uma série de códigos de representação e por um momento histórico delimitado, do mesmo modo que a adaptação

¹⁴ Original em inglês. Tradução livre: “(a) some adaptations *do* fail to ‘realize’ what we must appreciate in the source novels; (b) some adaptations *are* indeed better than others; and (c) some adaptations miss at least some of the salient features of their sources”.

filmica dessa obra. O diálogo se desenvolve não só entre o filme e o texto primevo, mas com uma série de outras referências, inclusive cinematográficas.

Além da diferença entre contexto de realização de livro e de filme adaptado, também as formas de cada um são diferentes, com meios próprios de representação, que contribuem para compreender a adaptação como uma relação intersemiótica:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio. A alteração de um meio verbal *single-track* como o romance, para um meio *multitrack* como o filme, que pode representar não só com palavras (escritas ou faladas) mas também com música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas em movimento, explica a improbabilidade, e eu diria mesmo a “indesejabilidade”, da adaptação literal. (STAM, 2005, p. 03-04) ¹⁶

A condição relacional da adaptação, no entanto, pode ser entendida a partir de várias perspectivas. Apropriação, assimilação, derivação, dialogismo, hibridização, intertextualidade, recriação, re-interpretação, tradução, transcodificação, transcrição, transformação, entre outros, são termos comumente associados à idéia de adaptação, os quais, em maior ou menor grau, referem-se a posicionamentos metodológicos particulares. As novas teorias da adaptação, todas imbuídas da tarefa de transcender o discurso da fidelidade, apontam caminhos para metodologias e abordagens mais abrangentes, no sentido de acompanhar outras variantes da relação entre cinema e literatura, inserindo o debate no conjunto mais amplo da produção cultural. Não adianta mais apenas catalogar as semelhanças e diferenças entre um filme e um livro (ou entre os códigos representacionais do cinema, do teatro e da literatura); o importante, na condição atual, é relacionar a análise textual comparativa (foco quase exclusivo dos trabalhos até então) a uma perspectiva mais abrangente que envolva tanto os meios de produção cinematográfica, mercado editorial e circuito de exibição – inserindo a leitura interpretativa das obras no movimento dos vários

¹⁵ Vamos preferir, no decorrer dessa dissertação, a noção de texto-fonte, tal como elaborada por André Gardies, em texto que discute as adaptações do romance *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain; nesse caso, o livro é o texto-fonte de, pelo menos, quatro filmes adaptados: o francês *Le Dernier Tournant* (1939), de Pierre Chenal, o italiano *Ossessione* (1942), de Luchino Visconti, e os americanos, com o mesmo título do livro, de Tay Garnett (1946) e de Bob Rafelson (1981). Atualmente, já são conhecidas mais duas versões, uma húngara *Szenvedély* (1998, de György Fehér) e uma malaia *Buai laju-laju* (2004, de U-Wei Haji Saari).

¹⁶ Original em inglês. Tradução literal: “An adaptation is automatically different and original due to the change of medium. The shift from a single-track verbal medium such as the novel to a multitrack medium like film, which can play not only with words (written or spoken) but also with music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood, and I would suggest even the undesirability, of literal adaptation”.

agentes produtores, realizadores e exibidores –, quanto apontando as relações estéticas através das quais as obras artísticas representam em cada meio (literário, teatral ou fílmico) uma realidade sócio-cultural dada.

Numa apreciação preliminar, podemos considerar quatro motivos principais que levam à adaptação de obras literárias para o cinema: o primeiro – e se falando, também, de maneira histórica – foi a necessidade de inserir o cinema no panteão das artes burguesas, em especial nas três primeiras décadas do século XX, que levou a adaptar os cânones literários, com destaque ao romance burguês do século XIX. A insistência em retornar aos cânones literários varia de época para época e, atualmente, ainda é muito presente na produção cinematográfica. Nesse sentido, estão implicados tanto um desejo de tornar visível as cenas e os personagens famosos da literatura, que existiam anteriormente como idéia imaginada na mente dos leitores, quanto uma possível “certeza” de sucesso, que os nomes Jane Austen ou William Shakespeare, por exemplo, agregados à imagem do filme, podem impulsionar.

O segundo motivo, de ordem essencialmente mercadológica, diz respeito ao sucesso comercial recente de obras contemporâneas, que impulsionam a venda de ingressos e, retroativamente, chamam atenção à edição do livro original. O circuito de produção e reprodução da cultura na atualidade envolve uma inter-relação entre as várias camadas da indústria cultural, multiplicando as possibilidades de lucro através da adaptação, nos diversos meios possíveis, dos objetos bem-sucedidos. Aqui, por exemplo, pode-se apontar o caso de *O auto da compadecida*, peça de Ariano Suassuna (1955), dirigida por Guel Arraes, primeiro para a televisão (1998), e depois adaptada para o cinema (2000), claramente no impulso do sucesso televisivo.

O terceiro motivo envolve um processo de reconfiguração histórica, seja através de alegoria, seja através de atualizações temporais, de cunho marcadamente político-ideológico; isto é, quando o texto adaptado é re-elaborado ideologicamente, acrescentando perspectivas ausentes ou enfatizando outras, a partir da necessidade histórica da atualidade fílmica. Um exemplo importante é a adaptação de *Eles não usam black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri (1958), dirigida por Leon Hirszman (1982): ao atualizar a época da peça (que se passa na década de 1950), mudando a ação do Rio de Janeiro para o interior de São Paulo na década de 1980, o diretor associa a história do filme aos movimentos

grevistas do ABC paulista, re-elaborando a perspectiva político-ideológica da peça, agora implicada na época de produção do filme. Podemos citar ainda o exemplo clássico de *Macunaíma*, filme de Joaquim Pedro de Andrade (1969), adaptado do romance homônimo de Mário de Andrade, em que as mudanças temporais do roteiro, bem como as construções visuais do filme, dialogam com o período histórico (recrudescimento da Ditadura Militar, com a publicação do AI-5, em fins de 1968) e com as tendências estéticas do Tropicalismo, em ascensão no momento¹⁷.

O quarto e último motivo que impulsiona uma adaptação concerne a um desafio de linguagem, na tentativa de transposição de estratégias teatrais ou literárias pouco usuais no cinema narrativo-representativo. Isso é particular, principalmente, nos casos em que as fontes originais também se afastam da narratividade, como o romance de James Joyce ou de William Faulkner, o teatro de Bertolt Brecht ou de Thornton Wilder, o gênero lírico ou mesmo as artes plásticas. Os esforços, aqui, se concentram em definir possíveis equivalentes de linguagem, ou em recriar, no meio cinematográfico, o sentido geral da fonte literária.

Esses quatro motivos não são estanques, mas se inter-relacionam no momento da produção, e mesmo envolvem outras motivações culturais, econômicas, políticas, sociais e estéticas. Metodologicamente, portanto, o importante é entender que a adaptação fílmica implica em vários liames de produção e de representação artística; desta feita, não adianta apenas comparar os produtos – nem muito menos valorar o filme a partir da fidelidade em relação ao original – mas compreender essas diversas dinâmicas que circunscrevem o processo adaptativo, destrinchando, com isso, a maneira pela qual o filme se relaciona com o texto-fonte.

Filmes e livros, uma vez que partilham de formas de representação próprias, compõem um movimento dialético de representação e espectadorialidade, definido pelo conflito permanente e irresoluto entre *mostrar* e *contar*, entre mimese e diegese. Antes, no entanto, de aprofundar a questão da dialética entre representação e narração no processo adaptativo, é necessário apresentar as perspectivas contemporâneas no estudo da adaptação

¹⁷ Sobre isso, vale destacar o livro JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema** – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema de autor. São Paulo: T^ª Queiroz, Editor, 1982. Além disso, é importante destacar a tese de doutorado de Leonardo Macario, defendida no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense: **Um outro Macunaíma**: a recriação da rapsódia na trajetória do cinema brasileiro, 2006 (orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira).

cinematográfica. Todas elas, em maior ou menor grau, estão relacionadas com o conceito de intertextualidade.

1.2 A construção intertextual

Por si mesma, a intertextualidade é um emaranhado de perspectivas historicamente marcadas, definida pelo uso que diversos teóricos fizeram do termo. Nesse sentido, representa formas específicas de compreender a produção textual, a recepção das obras, a natureza das relações entre o texto e as diversas vozes que o compõem, a identidade multifacetada dos autores e leitores, as realidades sócio-históricas, e, no escopo desses interesses, o processo geral em que estão imbricados os significados múltiplos que se organizam conflituosamente no interior de cada texto.

A origem do conceito de intertextualidade (ainda que não a sua definição precisa), repousa nas reflexões de Ferdinand de Saussure, em seu *Curso de Lingüística Geral*, em que enfatiza a natureza relacional das estruturas que compõem a linguagem, e, dessa forma, os textos. Significante e significado, no pensamento saussuriano, são estruturas lingüísticas em constante embate relacional no processo da comunicação. Dessa forma, o signo lingüístico não é uma estrutura estável e fixa, mas variável a partir das relações entre o eixo sintagmático (combinação das palavras na produção de uma fala) e o eixo paradigmático (seleção das várias palavras que fazem parte de um mesmo campo semântico). Assim, “o signo lingüístico é, depois de Saussure, uma unidade não-unitária, instável e relacional, entendimento esse que nos leva a uma vasta rede de relações, de similaridade e diferença, que constitui o sistema sincrônico da linguagem” (ALLEN, 2000, p. 11)¹⁸.

Apesar da consciência de Saussure da natureza instável e relacional do signo representar uma importante guinada na percepção dos textos não como estruturas sólidas, cujo significado seja cientificamente delimitado, e sim como um constructo de várias vozes conflitantes, é, no entanto, o pensamento do russo Mikhail Bakhtin que sustenta toda uma teorização subsequente em torno da idéia de intertextualidade. Bakhtin acredita que qualquer texto (e seja isso uma fala ou mesmo uma palavra) só pode ser entendido ao se

¹⁸ Original em inglês. Tradução livre: “The linguistic sign is, after Saussure, a non-unitary, non-stable, relational unit, the understanding of which leads us out into the vast network of relations, of similarity and difference, which constitutes the synchronic system of language”

levar em conta o contexto social de produção, os registros culturais e ideológicos que o compõem e os momentos específicos de enunciação e recepção; e nisso, ele se afasta de Saussure, para quem a língua é um sistema geral e abstrato, que independe da produção específica de seus falantes.

O aspecto mais crucial da linguagem, dessa perspectiva, é que toda linguagem responde a enunciados prévios e a padrões pré-existentes de sentido e avaliação, mas também promove e procura promover outras respostas. Não se pode entender um enunciado ou mesmo uma palavra escrita como se fosse singular no significado, desconectada de enunciados anteriores e futuros (ALLEN, op. cit., p. 19)¹⁹.

A pensar dessa maneira, todo texto passa a ser *dialógico*, na medida em que seu significado depende tanto de uma série de estruturas (de estilo, de gênero, de época) anteriores, que estão presentes no interior do texto, quanto da maneira como esse texto será recebido pelos leitores. É nesse sentido que o conceito de *dialogismo* sustenta sua intrínseca qualidade intertextual. Para Bakhtin, o dialogismo é um elemento constitutivo de todo texto. As diversas vozes que o compõem criam uma estrutura de camadas móveis, que se enfrentam na produção de significado, sintetizando conflitos discursivos que permeiam as relações sociais, ideológicas e estéticas. “As relações dialógicas podem permear dentro de um enunciado, ou mesmo dentro de uma palavra individual, desde que duas vozes colidam dentro dela dialogicamente” (BAKHTIN apud ALLEN, op. cit., p. 24-25)²⁰.

Foi a partir dessa compreensão do texto como uma colisão de diversas vozes no interior de cada enunciado, que Julia Kristeva estabeleceu o conceito de intertextualidade. O trabalho teórico e crítico de Kristeva está profundamente relacionado com o período histórico em que ela escreve (embora búlgara, ela produz seu pensamento na Paris dos anos 1960 e 1970), período esse marcado pela tentativa de repensar as noções fixas de verdade científica, do homem como ser unitário, da racionalidade positiva e, mais especificamente no campo da teoria literária, do significado único e constante de cada texto. É essa transformação de pensamento, caminhando para idéias mais multi-laminadas, dialógicas e

¹⁹ Original em inglês. Tradução livre: “The most crucial aspect of language, from this perspective, is that all language responds to previous utterances and to pre-existent patterns of meaning and evaluation, but also promotes and seeks to promote further responses. One cannot understand an utterance or even a written work as if it were singular in meaning, unconnected to previous and future utterances”.

²⁰ Original em inglês. Tradução livre: “Dialogic relationships can permeate inside the utterance, even inside the individual word, as long as two voices collide within it dialogically”.

relacionais de entendimento do mundo, que define a mudança do Estruturalismo (metodologicamente, fundamentado na lingüística saussuriana e no formalismo russo), para o Pós-estruturalismo (que chega ao ponto, como o faz Barthes, de preconizar a “morte do autor”).

A teoria intertextual de Kristeva está mais sistematicamente esboçada (ainda que em textos posteriores ela retome a noção), nos ensaios *Le texte-clos* (1968) e *Le mot, le dialogue, le roman* (1969). No primeiro, Kristeva está preocupada em entender a maneira pela qual um texto é construído a partir de uma série de discursos já existentes. Um texto, então, seria uma “permutação de textos, uma intertextualidade no espaço de um texto dado”, na qual “diversos enunciados, tirados de outros textos, intersectam e neutralizam uns aos outros” (KRISTEVA apud ALLEN, op. cit., p. 35)²¹. No segundo ensaio, Kristeva busca pensar a intertextualidade na forma literária que, desde as análises de Bakhtin em torno da poética de Dostoievski, é caracterizada como o palco primordial do exercício dialógico: o romance. A principal idéia desse ensaio é a compreensão, esboçada por Kristeva, do “mundo literário” como uma *interseção de superfícies textuais*, ou seja, um intenso e conflituoso emaranhado de textos que se entrecruzam na composição final de cada obra.

Intertextualidade cerca aquele aspecto do literário e de outros tipos de textos que luta contra e subverte a razão, a crença na unidade de sentido ou do sujeito humano, e que, dessa forma, é subversivo a todas as idéias da lógica e do inquestionável. (ALLEN, op. cit., p. 45)²²

Um outro termo para ampliar a noção de intertextualidade, elaborado pela própria Kristeva, é o de *transposição*. Nesse sentido, o intertexto é definido a partir da passagem de um sistema de signos a outro, que envolve uma “alteração da posição – a destruição de uma velha posição e a formação de uma nova” (KRISTEVA apud ALLEN, p. 53)²³. Essa nova terminologia proposta por Kristeva tem muita importância na compreensão da adaptação cinematográfica, uma vez que, além da transposição de signos de um sistema para outro, na

²¹ Original em inglês. Tradução livre: “permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text”, (...) “several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another”.

²² Original em inglês. Tradução livre: “Intertextuality encompasses that aspect of literary and other kinds of texts which struggles against and subverts reason, the believe in unity of meaning or of the human subject, and which is therefore subversive to all ideas of the logical and the unquestionable”

²³ Original em inglês. Tradução livre: “... altering of the thetic *position* - the destruction of the old position and the formation of a new one”.

adaptação estão implicadas, inevitavelmente, mudanças de significados e a inserção de uma série de outras “vozes” (históricas, sociais, ideológicas e estéticas, ou ainda relações com outros textos literários, teatrais, com a pintura, a música, a arquitetura, a dança e, sem esquecer-lo, o próprio cinema).

Embora o conceito de intertextualidade possa ser utilizado na análise das obras literárias de vários períodos, ele é geralmente aplicado no estudo da literatura modernista de fins do século XIX em diante: isso porque, “nos textos modernistas, esse aspecto da transposição começa a ser explorado auto-conscientemente” (ALLEN, op. cit., p. 55)²⁴. E o cinema, como contemporâneo dessas formas artísticas, também incorpora conscientemente (fazendo disso, muitas vezes, a base de sua construção simbólica) o intertexto como um *procedimento* estético particular. É como uma construção intertextual (em meio a uma série de outros artificios) que a adaptação cinematográfica se define e ganha importância no bojo das realizações fílmicas.

1.3 As relações transtextuais

Outra fonte relevante na teoria contemporânea da adaptação é a obra de Gérard Genette, para quem a intertextualidade faz parte de uma categoria mais ampla, que envolve todos os tipos de relações textuais: a transtextualidade, isto é, “tudo aquilo que se põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1982, p. 07)²⁵. De acordo com Genette, há cinco tipos de relações transtextuais, definidas a partir dos graus de presença de um texto em outro. Essa presença é estabelecida através da relação entre esses dois textos, na qual o segundo participa do primeiro de forma mais ou menos expressa.

A primeira relação transtextual seria a intertextualidade, compreendida de maneira um tanto diversa da que tratamos mais acima; aqui, a intertextualidade dá conta de uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, ou, mais especificamente, da presença efetiva de um texto em outro. De acordo com Genette, são três os principais tipos de relações intertextuais: primeiramente, a citação, que ocorre quando um texto é explicitamente introduzido no interior de outro, com o uso das aspas e a identificação

²⁴ Original em inglês. Tradução livre: “in Modernist texts this transpositional aspect begins to be self-consciously exploited”.

²⁵ Original em francês. Tradução livre: “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”.

declarada da autoria (é o que ocorre, sistematicamente, com os textos de nível acadêmico, em que um autor é citado, com aspas e identificação, a fim de se estabelecer um arcabouço conceitual que sustente as afirmações expressas); em segundo lugar, há o plágio, que se estabelece quando um texto é colocado em outro de forma literal, sem se explicitar a fonte (atualmente, há uma série de implicações jurídicas em torno da utilização não-declarada de um texto em outro); e, finalmente, a alusão, denotada quando um anunciado faz referência, geralmente simbólica ou metafórica, a um texto anterior (isso ocorre, basicamente, com os textos canônicos ou mitológicos, que fazem parte do imaginário coletivo: ao se escrever num texto *ser ou não ser: eis a questão*, não se imagina nisso um plágio de Shakespeare, mas uma alusão a um texto que se fez canônico na história da literatura ocidental).

A segunda relação transtextual definida por Genette é a paratextualidade, que se refere aos títulos, subtítulos e intertítulos, aos prefácios, posfácios, notas marginais, epigramas, ilustrações e a todos os outros tipos de sinais acessórios, com funções explicativas, que se agregam ao texto principal.

Metatextualidade é a terceira relação transtextual, e diz respeito aos textos que, implicitamente, comentam outro. É o que ocorre, comumente, nas críticas literárias ou cinematográficas, como em outras categorias de textos que funcionam para comentar ou criticar. De acordo com Genette, a metatextualidade “é a relação, mais comumente dita de ‘comentário’, que une um texto a outro de que se fala, sem necessariamente o citar (o convocar), ou mesmo, ao limite de não o nomear”²⁶ (op. cit., p. 10).

A quarta categoria transtextual é a arquiteitualidade, que trata de uma relação, quase sempre silenciosa, de propriedade puramente taxionômica, que faz aparecer nos títulos e na capa dos livros, indicativos de se tratar aquela obra de romance, poesia, conto, novela, etc. “A percepção genérica, diríamos, orienta e determina em grande medida ‘o horizonte de expectativa’ do leitor, e, dessa maneira, a recepção da obra”²⁷ (GENETTE, op. cit., p. 12).

Finalmente, temos a hipertextualidade, quinta espécie de envolvimento transtextual. Aqui, trata-se da relação que une um texto B (chamado de *hipertexto*) a um texto anterior A (dito *hipotexto*) num nível que não é aquele do comentário. Como esclarece Genette, está

²⁶ Original em francês. Tradução livre: “Est la relation, on dit le plus courant de 'commentaire', qui unit un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer”.

²⁷ Original em francês. Tradução livre: “La perception générique, on le sait, oriente e détermine dans une large mesure ‘l’horizon d’attente’ du lecteur, et donc la réception de l’oeuvre”.

pressuposto na hipertextualidade “uma noção geral de literatura em segundo grau (...) ou texto derivado de um outro texto pré-existente”²⁸ (op. cit., p. 11-12).

A teoria da adaptação, portanto, recorre a essa idéia de hipertextualidade para definir a relação de um hipotexto (obra literária) com seu hipertexto (filme adaptado). Tendo em mente essas categorias palimpsésticas, a teoria contemporânea da adaptação cinematográfica busca articular agora os processos que definem a relação hipertextual, ou seja, encontrar e entender as redes de significado imbricadas nesses processos. Isso significa que, uma vez definidos hipotexto e hipertexto, interessa agora analisar a maneira através da qual eles se relacionam, nos diversos liames de contato que os unem. Linda Hutcheon (2006, p. 33) aponta que, “como uma transposição criativa e interpretativa de uma ou várias obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extenso e, ao mesmo tempo, comumente uma transcodificação em um conjunto diferente de convenções”²⁹.

1.4 Caminhos metodológicos no estudo da adaptação

Tendo em vista essas avaliações preliminares, que dão conta das perspectivas teóricas que estão no alicerce epistemológico das teorias contemporâneas, carece agora esclarecer as trilhas metodológicas que irão guiar o nosso estudo específico, em que analisaremos, comparativamente, a peça *Closer* e sua adaptação cinematográfica. Tal esclarecimento é fundamental para estabelecer, de forma precisa e organizada, os limites precisos de nossa abordagem.

Para construir esse caminho metodológico em torno da adaptação, devemos considerar, basicamente, três procedimentos: primeiro, definir o campo de estudo, delimitando com precisão os objetos (fonte original e filme adaptado) e as relações estabelecidas entre eles; segundo, escolher o tipo de abordagem e as categorias de análise que devem instrumentar a perspectiva de estudo; e terceiro, tendo em mãos os objetos e as categorias, conduzir as análises a fim de entender as implicações do processo de adaptação

²⁸ Original em francês. Tradução livre: “Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (...), ou texte dérivé d’un autre texte préexistant”.

²⁹ Original em inglês. Tradução livre: “As a creative and interpretive transposition of a recognizable other work or works, adaptation is a kind of extended palimpsest and, at the same time, of a transcoding into a different set of conventions”.

no plano da representação simbólica, e de sua relação com as perspectivas sócio-culturais formalizadas no interior da obra filmica.

1.1.1 Adaptação como produto e como processo: atitude discursiva e re- interpretação criativa

A priori, existem duas formas de se conceber um filme: a partir de uma idéia “própria”, dita “original”, ou a partir de uma fonte anterior identificável. Não vamos nos ater aos filmes oriundos da primeira forma dessa divisão, uma vez que perspectivas pós-estruturalistas já buscaram apropriadamente repensar a noção de originalidade, definindo os objetos artísticos como intrincados em redes intertextuais de significados. O conjunto de filmes majoritário (mas não exclusivo) da segunda forma é composto por aqueles que declaradamente se explicitam como produto adaptado de uma fonte anterior, num processo comumente chamado de adaptação filmica. Eis o primeiro passo na definição do campo de estudo: a adaptação é antes de tudo uma atitude discursiva; os filmes adaptados abertamente *se declaram* como adaptações.³⁰

Essa atitude discursiva se manifesta na definição do filme como uma recriação, a partir de várias estratégias publicitárias e editoriais, que explicitam ser o filme “baseado na obra de...” ou “adaptado do livro de...”. No âmbito do estudo da adaptação, essa atitude discursiva indica alguns caminhos para se articular um pensamento sobre a adaptação no âmbito da produção cultural: por que se declarar enquanto adaptação? Quais as vantagens de se assumir como produto adaptado de uma fonte anterior? Dentro de que redes de produção, distribuição e exibição estão imbricados os filmes e os textos que os inspiraram? Quais as relações que texto-fonte e filme adaptado estabelecem com a realidade histórica a que se referem? Essas são questões que podem direcionar o estudo da adaptação como um processo cultural, uma vez que busca englobar as diversas variantes que estão envolvidas na produção e na recepção dos filmes e suas fontes³¹.

³⁰ Um exemplo de “submissão estratégica” (de validação, alinhamento, do cinema a artes já há muito consagradas) é a presença física do *livro* nos créditos de aberturas de centenas de filmes adaptados. Como exemplos clássicos, lembremos de *O Inocente*, de Luchino Visconti e de *Brinquedo Proibido*, de René Clément.

³¹ Como toda categorização, a questão da atitude discursiva rende controvérsias: há casos em que a omissão de se declarar enquanto adaptação implica numa relativização do esquema. Por exemplo, em *Ossessione* (1942), de Luchino Visconti, o texto-fonte (nesse caso, o romance *The Postman Always Rings Twice*, de

Uma dificuldade marcante na definição do campo de estudo da adaptação fílmica se refere ao fato de a mesma palavra (*adaptação*) se referir tanto ao *produto* quanto ao *processo*. Enquanto produto, a adaptação é um objeto formalmente definido, e como processo, ela está imbricada em outros aspectos. Dessa forma, uma diferenciação entre produto e processo é necessária para esclarecer as implicações de cada um e, com isso, estabelecer uma categorização metodológica mais precisa.

Enquanto produto, a adaptação é uma entidade formal, constituída de elementos estilísticos que se manifestam como uma recriação intertextual; ou seja, está visível na materialidade da obra final (em nosso caso, um filme), em que se pode perceber as relações estabelecidas com o texto-fonte. Além disso, a adaptação enquanto produto se define a partir da já comentada atitude discursiva de se averbar enquanto adaptação.

Assim, podemos aduzir que o produto adaptado (mais uma vez, o filme) é resultante de um *processo* de adaptação. Enquanto processo, a adaptação é caracterizada por dois aspectos, que se relacionam na composição final do produto. O primeiro aspecto concerne ao envolvimento entre *interpretação criativa e criação interpretativa*; isto é, trata do processo de apreender interpretativamente o texto-fonte e, no momento da criação discursiva, re-elaborá-lo a partir da sensibilidade e da criatividade particular dos adaptadores. “Qualquer que seja o filme, da perspectiva do adaptador, a adaptação é um ato de apropriação e recuperação, e isso é sempre um processo duplo de interpretação e então de criação de algo novo”³² (HUTCHEON, 2006, p. 20) Isso significa compreender a adaptação como um movimento bilateral: primeiramente, há a interpretação criativa do texto-fonte, para, em seguida, durante a escritura do roteiro e das filmagens, ocorrer a criação interpretativa, que re-avalia e transcreve o livro para uma estrutura de representação cinematográfica.

O outro aspecto envolvido no processo de adaptação se refere à *intertextualidade ‘palimpsestica’ da platéia*. Uma vez que um filme adaptado se define enquanto tal a partir de uma atitude discursiva, tal definição só se completa a partir do reconhecimento da platéia de que aquele filme recria uma obra anterior. Não basta haver a atitude (como numa

James M. Cain) não está explicitado no filme, mas está envolvido no entorno discursivo que compunha a produção. Nesse caso, fica uma questão: ao não se declarar o texto-fonte, qual o limite entre a criação intertextual e o plágio?

³² Original em inglês. Tradução livre: “Whatever the movie, from the adapter’s perspective, adaptation is an act of appropriating and salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new”.

história de Borges, um filme pode se declarar adaptado de um livro que nunca existiu); o processo só se realiza com o conhecimento da platéia. A adaptação enquanto processo, dessa forma, faz-se no caminho que separa a atitude criadora do adaptador e a recepção consciente da platéia.

Uma dupla definição da adaptação enquanto um produto (como uma transcodificação extensiva e particular) e enquanto um processo (como reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é um caminho a que se endereçar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. Uma ênfase no processo nos permite expandir o tradicional foco dos estudos de adaptação na especificidade dos meios e nos estudos comparatistas individuais para considerar as relações entre os modos de envolvimento: isto é, permite-nos pensar sobre como adaptações possibilitam as pessoas contar, mostrar ou interagir com histórias. (HUTCHEON, 2006, p. 22)³³

1.1.2 O binômio cinema-literatura: tentativas de ampliação

O estudo da adaptação, desde os primórdios, esteve quase inteiramente preocupado em estudar a relação entre literatura e cinema, e, em geral, em como o cinema recria os clássicos da literatura. Uma das razões pela qual o estudo de adaptação no cinema se tornou muito centrado na análise das transposições dos romances clássicos – em detrimento de uma série de outras fontes, como o teatro, a televisão, os quadrinhos, etc. – é porque grande parte dos programas de Cinema na Academia está ligada a departamentos de Literatura, onde, como explica James Naremore (2000, p. 01) “o tema da adaptação é comumente utilizado como uma maneira de ensinar, em outros meios, a literatura célebre”³⁴.

O primeiro estudo em grande escala feito sobre adaptação nos EUA foi o livro de George Bluestone, *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Estruturado de maneira essencialmente comparatista, o argumento central do livro reside na especificidade de cada meio; segundo Bluestone (1973, p. 01), “entre a percepção da imagem visual [cinema] e a concepção da imagem mental [literatura] está a diferença

³³ Original em inglês. Tradução livre: “An doubled definition of adaptation as a product (as extensive, particular transcoding) and as a process (as creative reinterpretation and palimpsestic intertextuality) is one way to address the various dimensions of the broader phenomenon of adaptation. An emphasis on the process allows us to expand the traditional focus of adaptation studies on medium-specificity and individual comparative studies in order to consider as well relations among the major modes of engagement: that is, it permits us to think about how adaptations allow people to tell, show, or interact with stories”

³⁴ Original em inglês. Tradução livre: “... the theme of adaptation is often used as a way of teaching celebrated literature by another means”.

enraizada entre os dois meios”³⁵. A importância do trabalho de Bluestone é incontestável, tanto por sua acuidade nas análises comparativas, quanto por ter aberto um importante campo no estudo interdisciplinar, e, principalmente, por ter questionado o discurso de fidelidade que alicerçava (e, em alguns casos, ainda hoje alicerça) a apreciação dos filmes adaptados. As críticas ao livro de Bluestone, no entanto, envolvem a definição do campo de estudo da adaptação: ela se centra apenas na literatura e numa forma específica, o romance clássico realista.

Neste livro, Bluestone argumenta que alguns filmes (seus exemplos são todos de Hollywood, incluindo *O Delator*, *Morro dos Ventos Uivantes* e *As Vinhas da Ira*) não diminuem sua fonte literária; ao invés, eles metamorfoseiam romances em outro meio que possui suas possibilidades formais e narratológicas próprias (...). Ao mesmo tempo, seu assunto de interesse e sua completa abordagem tendem a confirmar a prioridade intelectual e a superioridade formal dos romances canônicos, que provêm os filmes que ele discute com suas fontes, e com um valor padrão com o qual seu sucesso ou fracasso é mesurado (NAREMORE, 2000, p. 06)³⁶.

Nesse sentido, uma vez que os estudos de adaptação – desde Bluestone – têm se preocupado quase inteiramente na relação intertextual entre cinema e literatura, a definição do campo de estudo é um passo fundamental para a teoria contemporânea e, conseqüentemente, ao nosso trabalho específico. Conforme propõe Linda Hutcheon (op. cit., 09-15), a definição do campo de estudo da adaptação fílmica não deve focar apenas o binômio literatura-cinema, mas se ater também aos mais variados produtos culturais, como televisão, rádio, teatro, ópera, videogame, parques temáticos e experiências de realidade virtual. Essa abrangência de objetos exige também um método específico de abordá-los: transcender o comparatismo essencialista que enfatiza os meios e suas capacidades narrativas específicas, para chegar a um método que reflita sobre as variantes culturais, sociais, econômicas e políticas do processo de adaptação. “A maioria dos trabalhos feitos sobre adaptação tem sido desenvolvida acerca da transposição fílmica de

³⁵ Original em inglês. Tradução livre: “... between the percept of the visual image and the concept of the mental image lies the root difference between the two media”.

³⁶ Original em inglês. Tradução livre: “In this book Bluestone argues that certain movies (his examples are all from Hollywood, including *The Informer*, *Wuthering Heights*, and *The Grapes of Wrath*) do not debase their literary source; instead, they ‘metamorphose’ novels into another medium that has its own formal or narratological possibilities (...) At the same time, his subject matter and entire approach tend to confirm the intellectual priority and formal superiority of canonical novels, which provide the films he discusses with their sources and with a standard of value against which their success or failure is measured”

literatura, mas uma teorização mais ampla parece garantida, em face da ubiquidade e variedade do fenômeno”³⁷. (HUTCHEON, op. cit., p. XI)

Essa nova perspectiva de ampliar as fontes originais é um passo fundamental para se pensar numa nova teorização da adaptação, pois busca concernir a diversos produtos da cultura e, assim, analisar a adaptação como um processo cultural em que várias instâncias da produção simbólica estariam envolvidas (nesse sentido, é fundamental ressaltar a importância dos chamados Estudos Culturais na ampliação do *corpus* de pesquisa, enfocando manifestações das até então ditas “culturas populares”, e dirimindo, com isso, alguns discursos valorativos que segregavam na Academia os objetos artísticos em que se devia dar interesse).

O processo de adaptação resignifica estética e ideologicamente o texto-fonte, acrescentando pontos de vista, reforçando críticas ou mesmo as apagando, e a consciência do momento histórico em que cada obra foi criada é fundamental para ampliar a análise, a fim de não se restringir apenas à leitura textual. Dessa maneira, é para se entender a adaptação como um processo cultural (em que estão imbricados os momentos históricos e os códigos de representação de tanto texto-fonte como filme adaptado) que uma virada no campo de estudo é necessária.

Adaptações estão em todo lugar hoje em dia: na televisão e no cinema, no musical ou no drama, na internet, nos romances e nos livros cômicos, no mais próximo parque temático e jogo de videogame. (...) Todavia, adaptações não são novas ao nosso tempo; Shakespeare transferiu as culturas de suas histórias da página para o palco e as disponibilizou para platéias completamente novas. Ésquilo, Racine, Goethe e Da Ponte também recontaram histórias particulares em novas formas. Adaptações fazem tão parte da cultura do ocidente, que parecem afirmar a idéia de Walter Benjamin de que “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (HUTCHEON, p. 02)³⁸.

1.1.3 Abordagens e categorias analíticas

³⁷ Original em inglês. Tradução livre: “Most of the work done on adaptation has been carried out on cinematic transpositions of literature, but a broader theorizing seems warranted in the face of the phenomenon’s variety and ubiquity”.

³⁸ Original em inglês. Tradução livre: “Adaptations are everywhere today: on television and movie screen, on the musical and dramatic stage, on the Internet, in novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade. (...) Adaptations are not new to our time, however; Shakespeare transferred his culture’s stories from page to stage and made them available to a whole new audience. Aeschylus and Racine and Goethe and da Ponte also retold familiar stories in new forms. Adaptations are so much a part of Western culture that they appear to affirm Walter Benjamin’s insight that ‘storytelling is always the art of repeating stories’”

Uma vez discutido o campo de estudo, as teorias da adaptação fílmica devem apontar as abordagens que melhor funcionem na análise, elencando, ainda, as categorias e os conceitos que se possam manejar na observação das obras e dos processos. Dudley Andrew (apud NAREMORE, 2000) aponta três perspectivas que estruturaram o estudo da adaptação fílmica desde os seus primórdios.

A primeira perspectiva é o empréstimo (*borrowing*), que se define como o modo de adaptação mais comum na história da arte. Nesse caso, o artista emprega, com maior ou menor intensidade, o material de uma obra anterior, geralmente bem sucedida, como as adaptações gregas no teatro neoclássico francês, ou mesmo os filmes feitos a partir de Shakespeare ou Jane Austen. Para estudar esse tipo de adaptação, deve-se ater à origem de poder do texto-fonte (ou seja, àquilo que de alguma forma o torna clássico), e assim, averiguar a maneira através da qual o filme adaptado se apropria do poder e do prestígio de sua fonte literária.

Intersecção (*intersecting*) é a segunda perspectiva, e consiste no oposto do empréstimo, uma vez que a relação entre filme e livro adaptado se estabelece na tentativa de transmitir o original (forma e conteúdo) pelos olhos do cinema, num processo de refração, não de adaptação. O cinema moderno esteve intimamente ligado a esse tipo de adaptação (destaque para Pier Paolo Pasolini e suas adaptações de *Medea*, *Canturbury Tales* e *Decameron*). Como descreve Andrew (op. cit., p. 31), “Todos esses trabalhos temem e se negam a adaptar. Ao invés, eles apresentam a alteridade e a distinção do texto original, iniciando um intertexto dialético entre as formas estéticas de um período e as formas cinemáticas do nosso próprio período”³⁹.

Por fim, a derradeira perspectiva é a de fidelidade e transposição (*fidelity and transposition*), que ainda constitui o discurso mais frequente sobre adaptação, muito embora boa parte das teorias atuais não aborde essa perspectiva. Para ela, a adaptação estaria constantemente em busca de reproduzir através do cinema alguma qualidade essencial do texto-fonte. Esse discurso sobre fidelidade se estrutura em duas vertentes: a primeira é a tentativa deliberada do filme em recriar, nas condições visuais que lhe são próprias, os aspectos geográficos, sociológicos e culturais que definem o espaço do livro ou

³⁹ Original em inglês. Tradução livre: “All such works fear or refuse to adapt. Instead they present the otherness and distinctiveness of the original text, initiating a dialectical interplay between the aesthetic forms of one period and the cinematic forms of our own period”.

da peça, bem como a relação entre os personagens e as categorias narratológicas básicas, como narrador e ponto de vista; a segunda seria um esforço de fidelidade ao “espírito”, ao “tom” e ao “estilo” do texto primevo, tentando-se construir “equivalentes cinemáticos” para as estratégias estilísticas da obra em que se baseia o filme.

Embora essas perspectivas ainda sejam dominantes na articulação metodológica dos estudos comparativos, elas são, entretanto, basicamente subjetivas e de difícil acesso ao escrutínio científico. Termos tais como “espírito”, “tom” ou “estilo” de uma obra são lugares-comuns fáceis de pronunciar, mas dificilmente se pode localizá-los com precisão no texto. Além disso, os chamados “equivalentes cinemáticos”, que durante muito tempo foram matriz de análise na teoria da adaptação, parecem insuficientes para constituir uma categoria central do estudo comparativo, uma vez que a relação entre texto-fonte e produto fílmico se constitui, antes de tudo, a partir de re-interpretações e recriações.

Essas categorias propostas por Dudley Andrew são gerais e abrangentes, e apenas levantam uma categorização preliminar do fenômeno da adaptação. Por isso, é importante ampliar a discussão para categorias mais manejáveis na análise comparativa de fato, a fim de estabelecer mais claramente o conjunto metodológico de abordagens que devem nortear nossa pesquisa. Para tal, é importante atentar para Timothy Corrigan (1998, p. 79-89), que propõe sete categorias para balizar as análises de adaptação fílmica, tendo por esteio aspectos de ordem essencialmente narratológica. Cada exemplo de análise pode enfatizar uma dessas sete categorias, a partir de uma leitura em geral preliminar de livro e filme adaptado, a qual aponta o aspecto mais relevante no estudo comparativo.

A primeira categoria, *temas e motivos*, diz respeito à idéia central de um texto, sua significação geral. Ao se dar atenção a essa categoria, procura-se evidenciar a forma com que o filme manteve ou re-elaborou tematicamente o livro ou a peça, seja através da permanência de sentido do texto-fonte, seja pela reconfiguração alegórica ou sócio-histórica que, com isso, re-significa tematicamente a obra.

A segunda categoria é a dos *personagens*. Perceber a maneira como os personagens são descritos no texto, e a forma como eles são corporificados por atores no filme, pode apontar espaços de significação elaborados transculturalmente. Um príncipe Hamlet interpretado por um ator negro, ou um Raskólnikov representado por uma atriz, indicam transformações culturais de sentido, propondo reflexões para além do texto-fonte. Uma

questão que envolve essa categoria é a relação entre a imagem mental criada pelos leitores acerca de um personagem, e o ator ou atriz que o interpreta no cinema; muitas vezes, o fracasso ou o sucesso de um filme perante o público é explicado porque tal atriz não teria dado conta de Anna Karenina, ou porque aquele ator esteve perfeito nos gestos e nas expressões de Capitão Acab.

A terceira categoria proposta por Corrigan é a do *ponto de vista*. A capacidade de articular pontos de vista múltiplos, administrando o olhar que a platéia possui sobre a história do filme, como viemos discutindo, é um dos principais elementos que definem a estrutura narrativa do cinema. A literatura – principalmente, a de cunho narrativo, como o conto, a novela e o romance – também se caracteriza por essa possibilidade de manejar o foco da narração, transmitindo a vários personagens a capacidade de refratar a história contada; a diferença principal reside no olhar, isto é, na condição própria ao cinema de sintetizar a representação mimética da ação especular, com uma flexibilização espaço-temporal do universo diegético: como argumentamos na Introdução, a narrativa cinematográfica se desenvolve a partir de um movimento dialético entre a mimese e a diegese. Já o teatro, no entanto, define-se pela imobilidade do ponto-de-vista, pela ação que tende à concisão de tempo e espaço e pela ausência (fora casos fortemente marcados pelo teatro épico) de uma entidade narrativa que organiza o desenvolvimento e a exibição dos acontecimentos. Dessa forma, a questão do *ponto de vista* se torna fundamental para o nosso estudo; sem exageros, podemos dizer que o ponto de vista é uma das principais categorias no estudo comparativo, de cunho narratológico, entre cinema e literatura dramática ⁴⁰.

História/plot/narrativa, compreendidos como sinônimos, constituem a quarta categoria comparativa. Diferente do *tema*, que é uma idéia geral transmitida pela obra, a *história* está ligada à organização interna das cenas e dos acontecimentos, à forma como a obra é desenvolvida a fim de transmitir seus significados. Por exemplo, um dos *temas* de Édipo Rei (talvez o central) é o da inevitabilidade das ações humanas em relação a seu destino; a *história* de Édipo Rei, por outro lado, é a do rei de Tebas que, na tentativa de livrar a cidade de uma peste que a assola, acaba descobrindo que, sem saber, matara o pai e casara com a mãe, exatamente como previra o oráculo.

⁴⁰ No capítulo seguinte, desenvolveremos com mais acuidade a problemática do ponto de vista no cinema narrativo-representativo.

A quinta categoria é a da *mise-en-scène*. De acordo com a proposição de Corrigan (op. cit., p. 84), nessa categoria também estaria implicada a questão das locações e da representação visual dos espaços descritos na obra original. Além disso, consiste na composição imagética da cena, a partir dos espaços que articulam a narrativa, e como esses espaços podem representar metáforas das atitudes mentais dos personagens ou do sentido mais amplo da história. É nessa categoria que se dá atenção às atualizações de obras clássicas, como o *Romeu + Juliet* (1996), de Baz Luhrmann ou então o *Hamlet* (2000), de Michael Almereyda.

A penúltima categoria consiste em *outros elementos de estilo e estrutura*; aqui, estão imbricados os demais artifícios estilísticos do cinema narrativo que pretendem, de alguma forma, recriar efeitos de linguagem do texto-fonte. A montagem, a fotografia, o som são, nesse caso, aspectos que podem construir significados próprios. Corrigan (op. cit., p. 86-87) aponta ainda, dentro dessa categoria, alguns exemplos de técnicas estilísticas do cinema que podem implicar significação comparativa no processo de adaptação, como o tamanho da tela, a imagem em perspectiva, a velocidade do filme, a distância entre a câmera e o objeto filmado, o ângulo e o movimento da câmera, a utilização das cores e do branco e preto num filme, o vestuário, a cenografia, a iluminação, a trilha sonora, etc. O importante, quando se aborda essa categoria, é analisar o sentido desses artifícios dentro da economia narrativa da obra, tentando, dessa forma, apreender comparativamente o seu significado em relação ao texto-fonte.

A última categoria apresentada é a do *gênero*. Como Corrigan (op. cit., p. 89) aponta, “uma vez que o filme aparece historicamente depois da literatura, muitos tipos e gêneros filmicos vêm direta ou indiretamente de precedentes literários”⁴¹; isso implica na condição intertextual da maioria dos gêneros cinematográficos⁴². No estudo comparativo da adaptação, no entanto, a mudança ou a permanência do gênero do texto-fonte para o filme adaptado pode indicar a forma como um período particular (uma cinematografia ou mesmo um diretor) tende a representar o seu passado e os códigos de representação que o precederam. Na verdade, assim como as demais categorias apresentadas, o *gênero* é uma forma historicamente marcada de representação artística, e sua permanência ou mudança no

⁴¹ Original em inglês. Tradução livre: “Since film arrives historically later than literature, many of film’s genre and types come directly or indirectly from literary precedents”.

⁴² O filme *noir*, o drama e a comédia, só para ficar com alguns, são gêneros cinematográficos que, embora possuam aspectos e características particulares, são profundamente vinculados a fontes literárias.

processo de adaptação denota transformações não apenas de linguagem, mas exatamente desses códigos representacionais que definem, em menor ou maior grau, o momento e o lugar de produção do filme. De maneira geral, a análise dessas categorias implica numa tentativa de compreender a adaptação cinematográfica além do mero comparatismo formal, e aprofundar, o mais estruturalmente possível, o entendimento desse processo de transformação simbólica que ajuda a explicar uma obra específica, os traços estilísticos de um diretor ou mesmo um período particular na história dos filmes.

Conforme aponta Linda Hutcheon (op. cit., p. 23), essas categorias narratológicas ainda são um importante caminho para se trabalhar na análise da adaptação filmica. Embora elas não sejam um fim *per se* (ou seja, não basta apenas compará-las na transposição do livro para o filme), indicam significados intertextuais e transculturais no processo de adaptação. A par a relevância das categorias narratológicas, a mudança nos modos de envolvimento (*modes of engagement*) nos parece ser o ponto de partida para uma categorização metodológica em nosso trabalho, não por uma primazia subjetiva ou por acuidade na análise comparativa, mas porque todas as demais categorias derivam desses modos de envolvimento. São três esses modos: *contar* uma história, *mostrar* uma história e *interagir* com uma história. Conforme explica Hutcheon (op. cit., p. 12) “uma história ser mostrada não é o mesmo que ser contada – e nenhuma é o mesmo que participar da história ou interagir com ela, isto é, experimentar a história direta e cinesteticamente. Em cada modo, diferentes coisas são adaptadas e em diferentes maneiras”⁴³.

Ao se contar uma história (*the telling mode*), o envolvimento se processa na imaginação, na medida em que a narrativa transcende as palavras e o papel, e se completa, enquanto história, na cabeça do leitor. Nesse sentido, a história contada possui sempre a mediação de um narrador que, através das palavras, transmite ao leitor narrativas e imagens que se tornarão cognoscíveis em sua imaginação.

Por outro lado, quando se mostra uma história (*the showing mode*), transfere-se o envolvimento da imaginação para o plano da percepção direta. Esse modo, também chamado de performático, trabalha com as potencialidades do visual e do auditivo em não somente construir uma narrativa, mas também em criar associações emotivas e respostas

⁴³ Original em inglês. Tradução livre: “... being shown a story is not the same as being told it – and neither is the same as participating in it or interacting with it, that is, experiencing a story directly and kinesthetically. With each mode, different things get adapted and in different ways”

afetivas da platéia. Teatro, cinema e televisão são, de um modo geral, os lugares em que se pode vivenciar mais intensamente o modo performático ⁴⁴.

Finalmente, ao se interagir com uma história (*the interacting mode*), a platéia não apenas acompanha ou assiste uma história, mas de fato *entra* nesse mundo e *participa* ativamente de sua constituição. Esse é o modo mais novo e, dessa forma, aquele que mais carece de uma teorização aprofundada. Videogame e experiências com realidade virtual trabalham especificamente com o modo interativo (muito embora o contar e o mostrar a história estejam também muito presentes); nesses casos, ao espectador é dado o direito de agir e de construir, através de sua ação, o desenvolvimento da narrativa.

Tendo por esteio esses três modos de envolvimento, o estudo da adaptação pode abranger sua atenção aos contextos de produção e recepção das obras, tanto o texto-fonte quanto o produto adaptado, enfatizando outras variantes do processo de adaptação. Os contextos de produção e de realização, bem como questões de expressão estilística e representação da realidade são aspectos que a teoria da adaptação pouco abordou e que, dessa maneira, constituem olhares de interesse essenciais para uma reconfiguração teórico-metodológica da adaptação fílmica.

Os contextos de criação e recepção são materiais, públicos e econômicos, bem como são culturais, pessoais e estéticos. Isso explica porque, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças maiores no contexto da história – isto é, por exemplo, na ambientação nacional de um período histórico – podem mudar radicalmente o modo pelo qual a história transposta é interpretada, ideológica e literariamente. (...) Na mudança de culturas e, dessa forma, na mudança de linguagens, adaptações fazem alterações que revelam muito sobre o contexto de recepção e de produção (HUTCHEON, op. cit., p. 28)⁴⁵.

1.5 Principais aportes da teoria contemporânea da adaptação

⁴⁴ Como vimos na Introdução, embora o cinema seja comumente associado ao modo performático, ele se define, antes de tudo, a partir de uma permanente tensão entre a narração e a performance. Uma vez que utiliza códigos representacionais e códigos narrativos, o cinema, ao mesmo tempo em que *mostra* uma história, também a *narra*.

⁴⁵ Original em inglês. Tradução livre: “The contexts of creation and reception are material, public, and economic as much as they are cultural, personal, and aesthetic. This explains why, even in today’s globalized world, major shifts in a story’s context – that is, for example, in a national setting of time period – can change radically how the transposed story is interpreted, ideologically and literally. (...) In shifting cultures and therefore sometimes shifting languages, adaptations make alterations that reveal much about the larger context of reception and production”.

Ainda no âmbito da teoria contemporânea da adaptação, três abordagens são importantes de se destacar, pois têm apresentado novas perspectivas para além do discurso da fidelidade: adaptação como tradução, adaptação/apropriação, e adaptação como resignificação intertextual (ou dialogismo). Discutiremos cada uma delas separadamente, apontando os conceitos e categorias que instrumentam as abordagens para a crítica e para a análise da adaptação filmica.

1.5.1 Adaptação como tradução

A concepção de adaptação como tradução tem suas bases na lingüística e nas teorias literárias de tradução. Ela se relaciona intimamente com o conceito de tradução intersemiótica, fundado por Roman Jakobson, a fim de refletir sobre as nuances do processo tradutório. Na opinião de Jakobson (1987, 429), há três tipos de tradução de signos verbais: primeiramente, há a tradução intralingüística ou reformulação, que concerne à interpretação de signos verbais mediante outros signos do mesmo idioma; além disso, existe a tradução interlingüística ou tradução propriamente dita, que é uma interpretação de signos verbais por intermédio de outro idioma; por fim, há a tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na interpretação de signos verbais mediante sistemas de signos não verbais.

Como assegura Phyllis Zatlin (2005, p. 154), “a tradução de textos verbais é entendida como transposição interlingüística, intra-semiótica. A adaptação filmica pode ou não envolver tradução interlingüística, mas sempre deve ser julgada em termos de transposição intersemiótica”⁴⁶. No processo lingüístico, não existe tradução exata e fiel de língua para língua, uma vez que as palavras variam de sentido, de som e de estrutura, criando espaços de significação que não podem ser preenchidos por completo; da mesma forma, não se pode imaginar adaptação exata e fiel, porque tanto os meios de expressão, quanto os códigos lingüísticos podem variar.

Nesse sentido, a teoria da tradução costuma falar de *transcrição*: os espaços de significação criados de língua para língua são ocupados pelo papel criador de quem traduz.

⁴⁶ Original em inglês. Tradução livre: “Translation of verbal texts is regarded as interlinguistic, intrasemiotic transposition. Film adaptation may or may not involve interlinguistic translation but (...), should always be judged in terms of intersemiotic transposition”.

Assim, a tradução de um texto poético, por exemplo, não deve estar necessariamente preocupada em manter as entidades formais que o compõe, mas criar, no transporte de uma língua para outra, estratégias estilísticas que acrescentem novas possibilidades expressivas ao texto original.

O problema de se pensar adaptação como tradução, ainda que a noção de *transcrição* seja uma importante categoria para uma reflexão metodológica, concerne em que a maioria dos trabalhos dessa abordagem, como assegura Naremore (op. cit., p. 08), “tende a valorizar o cânone literário e essencializar a natureza do cinema”. Essa valorização do texto original sempre recorre ao debate sobre a fidelidade do texto traduzido (ou filme adaptado) em relação à fonte literária, deixando-se de lado uma compreensão mais intertextual e dialógica do processo. Nesse sentido, a idéia de tradução acaba insistindo na primazia da fonte literária, tomando o filme como um objetivo artístico menor, aquém da obra que o inspirou.

1.5.2 Adaptação/apropriação

Essa abordagem está intimamente ligada aos procedimentos de recriação e re-elaboração artística e, dessa forma, são variantes do conceito de *intertextualidade*, já discutido anteriormente. Assim, propõe abandonar a antiga divisão clássica dos gêneros literários, a fim de caracterizar a escritura textual como um processo fluido e relacional, que articula vários textos e influências na composição final de cada obra; dessa forma, consiste na qualidade essencialmente multilaminada, transcultural e pluralizada do texto literário (e, de forma mais ampla, da arte em geral).

À idéia de intertextualidade como “textos dentro do texto”, a teoria da adaptação procura acrescentar a noção de resignificação: isto é, na medida em que um filme adaptado é uma recriação de outro texto (ou textos), ele também resignifica sua fonte em um novo meio, um novo contexto, um novo código de representação e, antes de tudo, uma nova atitude discursiva.

Num outro extremo, a idéia de apropriação, embora semelhante à adaptação na sua capacidade de re-trabalhar textos anteriores, consiste na assimilação de alguns aspectos do

texto-fonte, e na conseqüente re-contextualização sócio-cultural e ideológica desses aspectos. Sobre adaptação/apropriação, muito bem explica Julie Sanders:

Uma adaptação assinala uma relação com o texto-fonte original (...). Por outro lado, apropriação freqüentemente aponta uma jornada mais decisivamente distante da fonte original, em direção a um produto cultural e um domínio totalmente novos. Pode ou não envolver uma mudança de gênero, e pode ainda requerer uma justaposição intelectual de (pelo menos) um texto contra outro que julgávamos ser centrais para a leitura e para a espetatorialidade das adaptações. No entanto, os textos apropriados não são *claramente assinalados* ou *reconhecíveis*⁴⁷ como no processo de adaptação (SANDERS, 2006, p.26)⁴⁸.

A idéia de apropriação está fundamentalmente relacionada (embora não apenas) ao que se convencionou chamar de literatura pós-moderna; nesse sentido, Sanders (op. cit, p. 26) estabelece duas categorias de apropriação: textos embutidos (*embedded texts*) e apropriações contínuas (*sustained appropriations*). Os textos embutidos são aqueles que, embora não se definam claramente como adaptações, re-elaboram um texto (ou textos) anteriores em novos contextos de representação. Um exemplo que Sanders discute em seu livro é o filme *Amor Sublime Amor* (*West Side Story*, 1961, de Robert Wise e Jerome Robbins). Embora seja também uma adaptação do musical homônimo de Arthur Laurents e Jerome Robbins, o filme se apropria da história de *Romeu e Julieta*⁴⁹, de William Shakespeare, e a re-encena em outro contexto e com outras estruturas (inclusive, um desfecho diferente).

As apropriações contínuas, por outro lado, são aquelas que tornam ainda mais subliminares as referências e os textos utilizados na sua escritura. Nesse sentido, discutem a questão dos direitos autorais, pois, uma vez que o autor não declara abertamente a fonte que o inspirou, o texto final deve transitar entre a homenagem e o plágio. Um caso recente de apropriação contínua é *Match Point* (2005, de Woody Allen), em que o enredo que se inter-

⁴⁷ Grifo nosso.

⁴⁸ Original em inglês. Tradução livre: “An adaptation signals a relationship with an informer sourcetext or original; (...) On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involves a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. But the appropriated text or texts are not always clearly signalled or acknowledged as in the adaptive process”.

⁴⁹ *Romeu e Julieta*, em fato, também é uma apropriação do mito celta de Tristão e Isolda. O processo de recriação, aqui, ultrapassa várias barreiras temporais e continua se atualizando em novos contextos, chegando até, por exemplo, dois filmes brasileiros recentes: *O casamento de Romeu e Julieta* (2005, de Bruno Barreto) – adaptado do conto *Palmeiras, um caso de amor*, de Mário Prata – e do recente *Maré, nossa história de amor*, de Lúcia Murat, ambos se apropriando do tema shakespeariano.

relaciona com *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoievski, com *Uma tragédia americana*, de Theodore Dreiser, e, em certo sentido, com outro filme do próprio Woody Allen, *Crimes e Pecados*. Como não há nenhuma atitude discursiva que denuncie os intertextos de *Match Point*, os espectadores que não conhecem as fontes anteriores podem passar despercebidos quanto a essas relações; no entanto, a leitura do filme não fica prejudicada pela ausência de repertório (ainda mais pelo fato da mídia geralmente já se encarregar de identificar todas as possíveis referências presentes no filme antes dele chegar ao público); uma de suas originalidades, inclusive, é essa articulação intertextual que alicerça a trama e que, ao se tornar clara, acrescenta significados ao filme em sua leitura autônoma. Dessa forma, o roteiro do filme continua sendo considerado “original”, embora essa noção deva ser relativizada.

1.5.3 Adaptação como dialogismo ou re-significação intertextual

A compreensão da adaptação como dialogismo surge ao reborde da crítica ao discurso de fidelidade. Segundo Robert Stam (2005, p. 04), “uma adaptação é menos a ressurreição de uma palavra original, que uma mudança no constante processo dialógico. Dialogismo intertextual, então, ajuda-nos a transcender a aporia da ‘fidelidade’”⁵⁰. Também devedora do conceito de intertextualidade – bem como do dialogismo bakhtiniano – essa abordagem está muito ligada à literatura pós-colonial, e envolve conceitos como os de transculturalização e de hibridização. Nesse sentido, trabalha com questões de representação da realidade, contextos de produção e realização, imagens transculturais dos povos representados e assimilação expressiva de outras fontes literárias além dos cânones ocidentais.

Ainda que a teoria da adaptação fílmica, desde seus primórdios, tenha oferecido sinônimos para definir o processo – tradução, leitura, atualização, transfiguração, re-escritura, transcodificação, etc. –, pensar em resignificação intertextual é, de certa forma, remeter à noção de *transmutação* ou *canibalização*, ou seja, na maneira como o filme incorpora e digere o texto-fonte para, em seguida, produzir algo estética e culturalmente novo. Uma vez que todo texto é um amálgama de outras referências (diretas ou indiretas,

⁵⁰ Original em inglês. Tradução livre: “An adaptation is thus less a resuscitation of an ordinary word than a turn in an ongoing dialogical process. Intertextual dialogism, then, helps us transcend the aporias of fidelity”.

conscientes ou não), a adaptação se configura como um procedimento estético *determinado* de apreender um texto-fonte e transmutá-lo em outros contextos expressivos.

Em termos históricos e genéricos, tanto o romance quanto o filme constantemente canibalizaram gêneros e mídias anteriores. O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais – ficções cortesãs, literatura de viagem, alegoria religiosa, coleções de piadas – em uma nova forma narrativa, repetidamente pilhando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romance poético, romance dramático, romance epistolar e assim por diante. O cinema, conseqüentemente, trouxe essa canibalização ao seu paroxismo⁵¹ (STAM, op. cit., p. 06-07).

Compreendendo a adaptação como um discurso historicamente situado, que se define pela canibalização de fontes anteriores, essa última abordagem (que Robert Stam por fim chama de *dialogismo intertextual*) abrange por excelência categorias interdisciplinares e transculturais. Além de insistir na narratologia para a análise fílmica, busca também discutir os espaços de contato e de repulsa entre as representações multiculturais, evidenciando a maneira como essas categorias narratológicas (narrador, ponto de vista, tempo, espaço, personagens, etc.) carregam representações ideológicas cuja leitura varia constantemente no espaço e no tempo. Reconstruir textos anteriores, através do processo de adaptação, é também uma atitude política que pode reforçar ou problematizar preconceitos e estereótipos em relação a outros povos, bem como reavaliar fatos históricos e representações conflitantes.

Depois dessa avaliação epistemológica das principais abordagens contemporâneas no estudo da adaptação cinematográfica, vamos delimitar, como metodologia para a análise de *Closer*, o aparte teórico desenvolvido por Robert Stam, na sua idéia de adaptação como *dialogismo intertextual*. No caso de *Closer*, procuraremos analisar precisamente os diálogos entre literatura, teatro e cinema na composição final do filme, evidenciando os procedimentos partilhados e as necessidades de adequação ao meio, própria da idéia de adaptação a uma nova forma.

1.6 Adaptação fílmica e produção cultural

⁵¹ Original em inglês. Tradução livre: “In historical and generic terms, both novel and film have consistently cannibalized antecedent genres and media. The novel began by orchestrating a polyphonic diversity of materials – courtly fictions, travel literature, religious allegory, jestbooks – into a new narrative form, repeatedly plundering or annexing neighboring arts, creating new hybrids like poetic novels, dramatic novels, epistolary novels, and so forth. The cinema subsequently brought this cannibalization to its paroxysm”.

Os aspectos até então abordados são de ordem metodológica e buscam, no geral, refletir sobre as perspectivas que envolvem o estudo da adaptação fílmica. Além de apontar novas abordagens que teorias contemporâneas vêm propondo, foram debatidas categorias que podem abrir caminhos interessantes para futuras análises de obras e períodos determinados. O estudo da adaptação ocupa um espaço difuso e flexível na teoria do cinema; uma vez que se define como essencialmente interdisciplinar, vários campos do saber estão envolvidos tanto metodológica quanto analiticamente. Nesse sentido, essa multiplicidade de perspectivas aponta para a inerente capacidade da adaptação de ser estudada por diversas abordagens, sem que estejam nem uma ou nem outra, reivindicando-a como objeto de estudo particular e intransferível.

Pensar em métodos que ampliem a discussão – como se fez até agora – é reconhecer a relevância que o processo de adaptação ocupa na configuração da cultura atual. Não é mais uma questão de literatura-cinema, apenas: ainda que o impulso adaptatório seja tão antigo quanto a própria representação artística, atualmente, pode-se dizer que a adaptação participa de maneira decisiva da cultura atual, tanto corroborando uma perspectiva mercadológica (a de insistir e recriar o que já fez sucesso), quanto indicando aspectos para se entender a realidade cultural e social dos diversos povos e de suas produções simbólicas.

Nesse sentido, a reflexão em torno de uma abordagem cultural da adaptação fílmica induz a alguns pensamentos: o fato de o cinema recriar fontes anteriores indica a forma como um determinado período se relaciona com o seu passado, e como esse passado participa (em maior ou menor nível) dos códigos de representação que o adaptam. Apenas catalogar diferenças e semelhanças entre obra original e filme adaptado (estratégia metodológica fundamental do comparatismo de outrora) não mais basta para se entender o processo de adaptação. Essa análise comparativa deve ser feita a fim de *indicar* os códigos de representação que compõem tanto o original quanto o adaptado, para, em seguida, interpretar-se as mudanças e as transmutações em relação aos períodos estilísticos e aos contextos históricos, econômicos, culturais e sociais. Pensando sobre uma abordagem sociológica da adaptação, Dudley Andrew aponta questões que podem direcionar o olhar para uma visão mais ampla da adaptação e, dessa forma, ajuda a discutir um método

abrangente para se entender o impulso adaptatório como um processo cultural, cujos modelos variam de época para época.

Como a adaptação serve para o cinema? Que condições existem no estilo fílmico e na cultura cinematográfica para garantir ou exigir o uso de protótipos literários? Embora o volume de adaptações possa ser calculado como relativamente constante na história do cinema, sua função particular em cada momento está longe de ser constante. As escolhas do modo de adaptação e dos protótipos sugerem uma grande idéia da percepção do cinema acerca de seu papel e suas aspirações de década para década. Mais ainda, as estratégias estilísticas desenvolvidas para alcançar equivalências proporcionais necessárias para construir histórias semelhantes não apenas são sintomáticas de um período estilístico, como podem crucialmente alterar esse estilo (ANDREW apud NAREMORE, op. cit., p. 35)⁵².

Uma reflexão metodológica mais ampla sobre a adaptação fílmica deve, portanto, estruturar-se em dois alicerces: primeiro, reavaliar o campo de estudo, transcendendo o binômio literatura-cinema (que fundou o campo, é bem verdade, e que quantitativamente ainda representa a maioria das obras), para abranger os outros produtos que podem servir de fonte, como o teatro, a televisão, o rádio, os quadrinhos, videogame, internet, etc.; segundo, compreender a adaptação como um processo cultural, sem, no entanto, restringir a análise aos procedimentos estéticos ou aos códigos de representação: os aspectos sociais, econômicos e políticos devem interagir dialeticamente, apontando os cruzamentos e os choques entre as várias dinâmicas de produção e recepção que, conjuntamente, compõem a produção cultural de uma sociedade e de uma época. O estudo do cinema, bem como o da adaptação, anseia constantemente entender a produção simbólica e a representação da realidade que estão no bojo de todas as manifestações cinematográficas. O fundamental, nesse caso, é abranger os caminhos do estudo da adaptação e escrutinar o emaranhado de conexões que compõe o amálgama intertextual em que os filmes estão imbricados. No caso das adaptações, vale investigar a série de deslocamentos de significados que definem o movimento entre o texto-fonte e o filme adaptado, tentando, com isso, evidenciar as diversas inter-relações estabelecidas e suas implicações no processo adaptatório.

⁵² Original em inglês. Tradução livre: “How does adaptation serve the cinema? What conditions exist in film style and film culture to warrant or demand the use of literary prototypes? Although the volume of adaptation may be calculated as relatively constant in the history of cinema, its particular function at any moment is far from constant. The choices of the mode of adaptation and of prototypes suggest a great deal about the cinema’s sense of its role and aspirations from decade to decade. Moreover, the stylistic strategies developed to achieve the proportional equivalences necessary to construct matching stories not only are symptomatic of a period’s style, but may crucially alter that style”.

No caso dessa dissertação, abordaremos a adaptação da peça *Closer* tentando enfocar a relação entre os modos de envolvimento, e como eles são mediados pela flexibilidade diegética do ponto de vista no cinema narrativo-representativo. Mostrar e contar uma história, nesse sentido, são modulados pela capacidade que a narrativa fílmica possui de transitar o olhar sobre a cena, criando relações de significados a partir do entrechoque de olhares (do narrador, dos personagens e do espectador), o que define, nesse tipo particular de cinema, uma série de intertextos baseados na criação do desejo voyeurista na representação do corpo imagético feminino, agora em novo contexto: sabendo-se olhado, o corpo se torna personagem direcionado a esse olhar, em um jogo de mostrar/esconder fundamentado na movimentação da câmera e na flexibilização dos pontos de vista.

Antes de aprofundar a leitura do *corpus*, carece-nos uma discussão profunda sobre a categoria do ponto de vista, desde as artes plásticas – onde surge como reflexão em torno da perspectiva – passando pela literatura, até chegar ao cinema, elencando as diversas tipologias que tentaram entender e categorizar o problema.

CAPÍTULO 2 – A questão do ponto de vista

No mundo dos objetos sensíveis, nomear algo significa torná-lo cognoscível e diferenciável, capaz de distingui-lo dos demais por suas especificidades intrínsecas. No plano do conhecimento científico, a categorização eficaz dos termos é um procedimento metodológico dos mais relevantes. Tanto o objeto de escrutínio (o *corpus* da pesquisa) quanto o instrumento utilizado para analisá-lo (nesse caso, os procedimentos metodológicos), devem estar devidamente delimitados, nomeados e classificados, para proporcionar o bom manuseio dos conceitos e, finalmente, a clareza nas interpretações.

Por isso, antes de abordar a questão do ponto de vista no cinema narrativo-representativo, é importante traçar a evolução histórica do conceito narratológico de ponto de vista, foco narrativo ou focalização, a partir, primeiramente, das formulações clássicas de Platão e Aristóteles sobre a poética dos gêneros, e, em seguida, através da maneira como cada teórico, com seu universo epistemológico particular, elaborou e re-elaborou os conceitos, aplicando-os diversamente em vários exemplos de narrativas literárias. Não se trata de estabelecer quem ou que perspectiva é a “certa”, até porque o conceito de ponto de vista, desde que foi estabelecido como categoria narratológica, foi e ainda é constantemente re-avaliado e reconstruído a partir da dinâmica mesma da manifestação artística, que nunca pára de inovar e apresentar desafios interpretativos para leitores e críticos.

Assim, interessa-nos apresentar a abordagem metodológica e a eficácia analítica implicadas em cada um dos termos. Ponto de vista, foco narrativo e focalização, embora aparentemente sinônimos, traduzem cada qual uma perspectiva particular: à noção de ponto de vista é associada uma idéia de visão, de um lugar de onde se assiste a um espetáculo (nesse sentido, é uma categoria importante para a análise fílmica); a idéia de foco narrativo se refere aos personagens, dentro da narrativa, por cujas perspectivas acompanhamos a história contada; e, finalmente, o conceito de focalização implica uma diferença ontológica fundamental, pois distingue claramente a *voz* que conta a história (o narrador) e o *modo* como essa história é contada, ou seja, através de que perspectiva (o focalizador). Portanto, é essencial avaliar as abordagens historicamente desenvolvidas para se compreender a dinâmica dessas categorias narrativas, como elas se entrecruzam e tecem entre si os mais variados níveis de significado.

Vai nos interessar, a partir do conjunto de reflexões que abordaremos, apreender a forma como o ponto de vista no cinema se define como a categoria mediadora das relações de dualidade entre a representação e a narração (entre mimese e diegese), e, dessa forma, deve ser considerado como categoria fundamental no estudo comparativo entre cinema e literatura e, mais especificamente, entre cinema e teatro.

Esta dualidade acaba por ser reabsorvida, de uma forma muito geral, no discurso sobre o filme, sob o pretexto implícito de que, sendo o filme, na sua concepção habitual, uma história contada através da imagem (e do som), se recenseiam suficientemente os fenômenos da representação reconduzindo-os à história, ou melhor, à narrativa (AUMONT, op. cit., p. 129)

2.1 A poética dos gêneros

As primeiras reflexões sobre uma categorização das obras literárias em gêneros têm origem no pensamento filosófico da Grécia Antiga, em especial a partir de Platão e Aristóteles. Embora variando de um para outro, a teoria dos gêneros proposta, a partir de então, procura discernir, entre os textos literários, três categorias: a épica, a dramática e a lírica. Cada qual diz respeito a uma forma específica de construção literária, em que estão implicadas, estruturalmente, maneiras particulares de se posicionar diante do mundo factível e das histórias narradas. Não são, contudo, categorias estanques, imóveis e

delimitadas, cuja materialidade é nítida e pura; consistem, antes de tudo, em formas historicamente construída de representação simbólica, que variam de época para época, em conformação com as transformações no conjunto social que pretendem representar. E aí reside a importância de se conhecer os aspectos constitutivos dos gêneros literários: a predominância de um, ou a ausência deliberada de outro podem indicar a maneira como a arte de um período busca representar e problematizar a realidade⁵³.

Antes de explanar mais profundamente sobre cada um dos gêneros literários, vale estabelecer as diferenças entre a perspectiva platônica e a aristotélica no que concerne à poética dos gêneros, delimitando as nuances de pensamento e as implicações dessas idéias na compreensão dos fenômenos literários.

2.1.1. Mimese e diegese em Platão

No livro III da *República*, o filósofo Sócrates conversa com Adimanto sobre o papel dos poetas na construção da *polis*. Em relação a isso, Platão procura avaliar se, para a república ideal que ele imagina, o poeta teria importância relevante, ou se seria dispensável. Assim, ele se põe, primeiro, a analisar as histórias contadas pelos poetas, para depois, examinar o estilo através do qual essas histórias são contadas. Quanto ao tema, as histórias podem ser, segundo Platão, narrativas de acontecimentos passados, presentes ou futuros. Tais histórias, no entanto, podem ser contadas “por meio de simples narrativa, através da imitação, ou por meio de ambas” (PLATÃO, 1990, p.115).

O primeiro modo de contar uma história é quando “o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse e não ele” (op. cit., p.116). Tal modo é o que se entende por simples narração, como nos ditirambos. Outro modo é quando o poeta fala seu discurso como se fosse outra pessoa, ou seja, quando “ele assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala enunciou” (op. cit., p.117). Nesse caso, a história é contada por meio de imitação, como acontece nas tragédias e nas comédias. O último modo é quando a história é contada por meio de ambas,

⁵³ Um exemplo sintomático disso é o teatro épico, cujos artificios estilísticos (presença de narrador no palco, quebra da ilusão cênica e da identificação dos personagens, diluição das unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação, etc.), construídos a partir da introdução de elementos épicos (e mesmo líricos) na estrutura do drama, consistem na busca de uma forma para representar a nova constituição social e os anseios revolucionários do proletariado, no início do século XX.

ou seja, tanto por narração quanto por imitação, tal como acontece, por exemplo, nas epopéias. Resumindo, portanto:

(...) em poesia e em prosa há uma espécie que é toda imitação, (...) que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferencial; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros. (op. cit., p.118)

Já no livro X da *República*, Platão discute a função da imitação (mimese) na construção da *polis*. Para conduzir seu pensamento, ele parte da premissa de que “estamos habituados a admitir uma certa idéia (sempre uma só) em relação a cada grupo de coisas particulares, a que pomos o mesmo nome” (op. cit., p.452). Assim, por exemplo, quando se pensa em cama ou em mesa, tem-se uma imagem ideal para objetos particulares; segundo Platão, essa imagem, apesar de pertencer ao mundo das idéias, é a real, pois foi produzida por Deus. Os artífices que produzem desses objetos particulares (uma cama ou uma mesa), os fazem tendo como parâmetro essa idéia primeira, apesar de nunca tentar executar essa idéia propriamente, visto que inalcançável. Para Platão, o artista, no entanto, é aquele que executa, através da imitação, tudo o que esses artífices são capazes de criar.

A imagem real da cama (ou seja, aquela que pertence ao mundo das idéias e que foi criada por Deus) é a única verdadeira e natural. O marceneiro que cria uma cama, a faz já a partir dessa idéia, nunca se aproximando dela plenamente; tal criação está, portanto, dois pontos afastada da realidade. Tanto Deus como o marceneiro são artífices, porque criam, seja no plano ideal, seja no plano material, camas. No entanto, a cama criada pelo artista (a pintada pelo pintor, por exemplo) não passa de um objeto aparente, sem existência real. Essa cama é uma imitação e o pintor é um imitador. Isso faz com que a imagem da cama representada na tela esteja três pontos afastada da realidade, pois o que ele pintou não foi o objeto real (1º ponto) criado por Deus e pertencente ao plano das idéias, mas o objeto material (2º ponto) criado pelo marceneiro. Vemos com isso que, de acordo com Platão (op. cit., p.457), “(...) a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição”. O resultado disso é que, para Platão, os artistas devem estar cuidadosamente afastados da *polis* ideal.

O interessante de se apreender dessa concepção platônica – e relacionando com o próprio cinema – é que a representação mimética, por mais realista que ela tenda a ser, continua a ser representação e, por isso, não deve ser tomada como verdade. No plano da mimese, portanto, estamos lidando não com a realidade, mas com uma representação da realidade: e é nessa representação que estão incluídos os vários códigos estéticos, culturais, políticos, sociais e ideológicos que alicerçam a criação artística.

2.1.2. Aristóteles e a *Arte Poética*

Quanto à classificação dos gêneros literários, Aristóteles segue uma classificação que, embora semelhante à de Platão, apresenta mudanças significativas. A proposta aristotélica é a de analisar, primeiro, a natureza e as espécies da poesia, e como as fábulas devem ser compostas para o bom êxito do poema; em seguida, deve-se examinar o número e a natureza das partes que a compõem. As artes imitativas, como a epopéia, o poema trágico ou cômico, os ditirambos, etc., se diferenciam entre si, segundo Aristóteles, de três maneiras: “imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma” (ARISTÓTELES, 1997, p.19).

A primeira diferença (meios de imitação) se refere, no caso das artes que se expressam por meio de palavras, à melodia, ao ritmo e ao metro, em caso de seus usos separados ou concomitantes. A segunda diferença (objetos de imitação) concerne aos tipos de personagens que se pretende imitar; nessa diferenciação, estão postas as imitações de seres inferiores (como na comédia) e de seres superiores (como na tragédia). “Uma terceira diferença nessas artes reside em como representam cada um desses objetos” (op. cit., p. 21). Isso diz respeito à maneira como as situações são apresentadas, seja por narração, seja por atuação. É aqui que repousa a conceituação aristotélica dos gêneros:

Com efeito, podem-se às vezes representar pelos mesmos meios os mesmos objetos, seja narrando, quer pela boca duma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo. (ARISTÓTELES, op. cit., p.21)

Simplificando, podemos dizer que a categorização aristotélica dos gêneros literários se estrutura da seguinte maneira: pode-se imitar a natureza por simples narrativa, ainda que

com a introdução de um terceiro, como está nas epopéias (esse seria o gênero épico); ou através da insinuação da própria pessoa, sem a intervenção de personagens, como está nos ditirambos (esse seria o gênero lírico); ou ainda apresentando a ação com o auxílio de personagens que agem e se expressam eles próprios, diante da platéia, como nas tragédias e nas comédias (esse seria o gênero dramático).

2.1.3. Significado substantivo e significado adjetivo

Sobre a classificação das obras literárias nesses três gêneros, vale salientar que “ela é, até certo ponto, artificial como toda conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde” (ROSENFELD, 2004, p.16). Ademais, vale lembrar, a poética dos gêneros nunca deve ser entendida como um conjunto de regras para produzir obras literárias puras, sejam elas líricas, épicas ou dramáticas. Até porque, em literatura, nem sempre a pureza é um valor positivo, nem a pureza dos gêneros existe em seu sentido absoluto.

Assim, a classificação dos gêneros literários é justificável, e mesmo necessária, devido a duas razões: primeiro, pela necessidade que tem toda ciência em estabelecer uma ordem, mesmo que ideal, na variedade dos fenômenos que pretende analisar; segundo, porque cada gênero, com suas características particulares, pressupõe diferentes tipos de imaginação e atitudes variadas em face do mundo.

Para se aprofundar no estudo específico da poética dos gêneros, é preciso distinguir, para melhor compreensão das obras em particular, os dois significados que as palavras lírico, épico e dramático podem apresentar. O primeiro significado, que estaria mais ligado à estrutura dos gêneros, é chamado de “substantivo”. Nesse caso, o gênero lírico pode ser chamado de A Lírica, o gênero épico de A Épica, e o gênero dramático de A Dramática.

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um ‘Eu’ – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, op. cit., p.17)

O segundo significado que os gêneros podem admitir, e que recebe o nome de “adjetivo”, diz respeito aos traços estilísticos que uma obra apresenta, em maior ou menor grau, qualquer que seja o seu gênero no sentido substantivo. De acordo com Rosenfeld (op. cit., p.18), isso significa que “toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros”. O significado adjetivo atribui, a cada gênero em particular, traços estilísticos fundamentais que visam à contribuição de tipos ideais, puros e, por isso, inexistentes, os quais, no entanto, não representam de forma alguma qualquer juízo de valor.

No que concerne a esse significado adjetivo, é importante relacionar quais os traços estilísticos fundamentais que compõem cada gênero. É a predominância desses traços estilísticos que vai apontar o gênero de uma obra. Apesar de, principalmente no século XX, os artistas terem procurado misturar o mais possível os gêneros literários (como, por exemplo, no teatro épico ou no romance lírico), na história da literatura, nenhuma obra possui traços estilísticos apenas do gênero a que pertence. Assim, em seu significado adjetivo, um poema nunca será apenas lírico, uma peça nunca será somente dramática, e um romance nunca será unicamente épico. Na tabela abaixo, de caráter puramente esquemático, podemos observar os traços estilísticos essenciais de cada gênero.

GÊNERO	TRAÇOS ESTILÍSTICOS FUNDAMENTAIS
Lírico	<ul style="list-style-type: none"> - Expressão de estados da alma, traduzidos por meio de orações; - Plasmação das vivências intensas do “Eu” em contato com o mundo; - Ausência de uma distensão temporal, existente na Épica e na Dramática, o que faz com que o tempo lírico seja o presente, mas não o presente objetivo da atualidade, e sim um presente “eterno”; - Uso do ritmo e da musicalidade dos versos e das palavras; - Extrema intensidade expressiva, o que pede, quase necessariamente, a brevidade do poema lírico; - Expressão monológica ao invés da comunicacional.
Épico	<ul style="list-style-type: none"> - Objetividade e distanciamento do narrador em relação aos personagens e ao mundo narrado;

	<ul style="list-style-type: none"> - Predominância da comunicação, em detrimento da expressão monológica; - Uso de linguagem e sintaxe, em geral, mais lógicas, sem preocupações melódico-rítmicas; - Presença de dois horizontes: o dos personagens, de menor abrangência, e o do narrador, de maior abrangência, visto que este já conhece o desenrolar da história; - O tempo épico é, principalmente, o pretérito.
Dramático	<ul style="list-style-type: none"> - Exigência de um desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem a interferência de um mediador (narrador); - A oposição entre sujeito e objeto (narrador X mundo narrado), que existe na Épica, é quebrada. No drama, o mundo narrado torna-se autônomo e completamente indiferente à interferência de qualquer sujeito, seja épico ou lírico; - O início da peça não pode ser arbitrário, e sim determinado pelas exigências internas da ação apresentada; - O fim da peça se constitui no encerramento dessa ação nitidamente definida; - Cada cena é a causa da próxima e o efeito da anterior; - A ação dramática, em sua concepção ideal e pura, se apresenta sempre pela “primeira vez”. Isso faz com que o tempo da dramática seja o presente imediato. Por isso, as famosas unidades de ação, de tempo e de espaço, das quais só a primeira foi considerada realmente importante por Aristóteles, fazem sentido na dramática ideal, já que qualquer quebra dessas unidades faz supor uma intervenção narrativa que intercala cenas episódicas, dispersas no tempo e no espaço, dentro da ação principal; - Na dramática, a função da linguagem é a apelativa.

Tabela 01

Tal sistematização de traços estilísticos – é importante novamente ressaltar – não pode ser encarada como um modelo a ser seguido para se escrever obras puras; tampouco, uma obra em particular jamais possuiu traços de apenas um gênero. Essa categorização é puramente metodológica, e busca entender os momentos da história da literatura em que, ou

os artistas procuraram criar obras o mais perto possível da pureza dos gêneros (como no drama raciniano), ou tentaram diluir e misturar o mais possível esses gêneros (como no romance joyceano).

Uma das principais diferenças entre a teoria dos gêneros de Platão e de Aristóteles, desse modo, diz respeito ao modo de se contar uma história. Enquanto Platão considerava que as maneiras de dizer podiam variar entre mimese, ou seja, imitação propriamente dita, e diegese, isto é, simples narrativa, Aristóteles acreditava que a diegese é uma das formas da mimese, o que significa que a narração é imitação. Se Aristóteles é o fundador da tradição mimética na representação narrativa, por outro lado, é a Platão que se associa a compreensão da narração como sendo uma atividade fundamentalmente lingüística. Como vimos, para Platão existem duas maneiras de contar uma história: a simples narração, na qual é o poeta mesmo quem está falando e não tenta supor que outro quem fala, como nas epopéias, e a imitação, na qual o poeta assume a voz de outras pessoas, como nas tragédias. O primeiro tipo de narração, segundo Platão, é chamado de diegese; o segundo tipo é conhecido por mimese.

Na avaliação conceitual sobre o ponto de vista, essas formulações clássicas concernentes à poética dos gêneros são fundamentais, uma vez que estão na base das formas historicamente situadas de representação. O dramático e o épico conduzem ao mimético e ao diegético, respectivamente. Enquanto aspectos gerais de conformação textual, implicados mutuamente em cada obra, mimese e diegese constituem maneiras particulares de representar artisticamente o mundo. Dessa maneira, são escolhas estilísticas que carregam sentidos próprios, e, com isso, traduzem as perspectivas simbólicas que norteiam os textos.

2.2 Os limites entre mimese e diegese

A diferença entre mimese e diegese não norteia unicamente a teorização dos gêneros literários, mas também orienta as duas vertentes teóricas fundamentais para o estudo da narrativa: a teoria mimética e a teoria diegética da narração. David Bordwell, em seu estudo sobre a narração no cinema clássico, classifica sumariamente essas duas perspectivas teóricas:

Teorias diegéticas concebem narração como consistindo tanto literária quanto analogicamente numa atividade verbal: um contar. Esse contar pode ser oral ou escrito (...) Teorias miméticas concebem narração como a apresentação de um espetáculo: um mostrar⁵⁴. (BORDWELL, op. cit., p.03)

A abordagem da teoria mimética reside no olhar, no ato de visão: o objeto está diante do espectador, que o assiste. A principal instância da mimese é a performance teatral, segundo a concepção aristotélica exposta na *Arte Poética*. A mimese em termos de narrativa literária está ligada ao fenômeno da descrição, enquanto a diegese se processa pela narração.

Toda narrativa comporta, com efeito, embora intimamente misturadas e em proporções muito variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e de outro lado representações de objetos e personagens, que são o fato daquilo que se denomina descrição. (GENETTE, 1973, 262)

A concepção da mimese enquanto representação figurativa de pessoas e objetos está profundamente vinculada, na história da arte ocidental, à questão da perspectiva. Desde o teatro grego do século V a.C., como já apontamos, colocava-se o problema principal que persegue a teoria mimética: como é o espaço da história a ser representada e onde está o espectador em relação a isso? Nos séculos XVI e XVII, vários escritores começaram a traçar paralelos entre as diversas artes, levando em conta uma classificação unificante. Tanto a poesia quanto a prosa (em especial a partir do desenvolvimento do romance) começaram a ser pensados em relação à mimese, ou seja, tinham como característica a imitação e a representação, tais como a pintura e o teatro. No fim do século XIX, coube ao romancista americano Henry James, a partir dos prefácios que escreveu para suas obras, o esboço de uma concepção mimética da narrativa. O que James desenvolveu foi uma comparação entre o romance e as artes pictóricas; para ele, o ponto de vista da narrativa é uma metáfora da perspectiva renascentista na pintura⁵⁵.

⁵⁴ Original em inglês. Tradução livre: “Diegetic theories conceive of narration as consisting either literally or analogically of verbal activity: a telling. This telling may be either oral or written. (...) Mimetic theories conceive of narration as the presentation of a spectacle: a showing”.

⁵⁵ Mais adiante, vamos aprofundar o estudo nas principais teorias relativas ao ponto de vista na literatura.

A partir dessa noção de perspectiva na escritura narrativa, críticos e teóricos anglo-americanos da primeira metade do século XX, como Percy Lubbock, Cleanth Brooks e Robert P. Warren desenvolveram as teorias miméticas da narração literária. Seus apartes consistiam em analisar (e, como no caso de Lubbock, valorizar) as formas de apagamento da voz narrativa, indicando como aspecto mais relevante do romance moderno, exatamente essa capacidade de silenciar as opiniões do narrador, deixando os personagens e as situações *mostrarem-se* a si mesmas, sem interferências externas. Nesse sentido, pensa-se a narrativa como um exercício mimético, em que as palavras do narrador estão ali apenas para apresentar as ações, sem comentá-las.

Quanto ao desenvolvimento das teorias mimética e diegética, é importante apontar alguns momentos e perspectivas que re-orientaram as abordagens, em especial, na sua utilização para compreender a narrativa cinematográfica. Nesse sentido, torna-se fundamental destacar o uso do termo *diegese*, pelo teórico Étienne Souriau, no artigo de 1951, *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*⁵⁶, em que o termo é apropriado para descrever a história contada de um filme, assim como as diversas formas de construções narrativas. “‘Diegese’ tornou-se o termo aceito para designar o mundo ficcional de uma história. Chamar ‘diegética’ uma tradição da teoria da narrativa significa destacar a concepção lingüística que a formulação de Platão sublinha”⁵⁷ (BORDWELL, op. cit., p.16).

Como explica Christian Metz, explorando um pouco mais as implicações do conceito de *diegese* na compreensão da narrativa cinematográfica:

A palavra provém do grego *diegesis*, significando *narração* e designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se do cinema, o termo forma revalorizado por Étienne Souriau; designa a instância *representada* do filme – a que um Mikel Dufrenne oporia à instância *expressa*, propriamente estética –, isto é, em suma, o conjunto da denotação filmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado (1977, p. 118).

⁵⁶ In: *Revue internationale de filmologie*, n°7-8, 1951, pp. 231-240.

⁵⁷ Original em inglês. Tradução livre: “‘Diegesis’ has come to be the accepted term for the fiction world of the story. Calling one tradition of narrative theory ‘diegetic’ brings out the linguistic conception underlying Plato’s formulation”.

A partir de outra perspectiva, os formalistas russos, entre eles Victor Chklovski, Yuri Lotman e Yuri Tynianov, sugeriam que a literatura seria, antes de tudo, uma questão de linguagem. Entre 1920 e 1930, Mikhail Bakhtin proclamava que o texto literário não passava de um conjunto de discursos historicamente entremeados, em múltiplas relações dialógicas. Para ele, uma obra literária como um romance, é, antes de tudo, polifonia, ou mesmo, cacofonia; ou seja, são diferentes registros historicamente datados que convergem para uma montagem de vozes ⁵⁸.

O desenvolvimento das teorias diegéticas tornou-se mais visível a partir da evolução crítica dos estudos estruturalistas, principalmente na Europa. “O estruturalismo literário floresceu na década de 1960 como uma tentativa de aplicar à crítica literária os métodos e interpretações do fundador da lingüística estrutural moderna, Ferdinand de Saussure” (EAGLETON, 2003, p.132). Pode-se distinguir, a partir de então, dois momentos: o primeiro, em que o teórico da linguagem Roland Barthes desenvolve – a partir do conceito saussuriano de que a lingüística seria a base de uma ciência mais geral, a semiologia – uma aplicação da teoria da significação de Saussure em sistemas não-lingüísticos, como a moda e a publicidade; o segundo, quando, em 1966, o mesmo Barthes publica “Análise Estrutural da Narrativa”, em que aponta para a mudança de ênfase dos estudos estruturalistas de significação para os estudos de enunciação, ou seja, que discutem os problemas de subjetividade na linguagem ⁵⁹.

No que concerne à teoria do cinema, os formalistas russos foram os primeiros a estabelecer mais detalhadamente analogias entre o filme e a linguagem. Os formalistas estipularam, a partir de categorias literárias como metáfora, epíteto, símile, entre outras, os seus respectivos equivalentes filmicos. “A estilística do cinema pode então se basear na sintaxe do filme, no modo como as tomadas se assemelham a ‘frases’ ou ‘sentenças’. Essas analogias foram tiradas, parcialmente, dos escritos de Eisenstein, Vertov, Kuleshov e Pudovkin” ⁶⁰ (BORDWELL, op. cit, p.17).

Apesar da contribuição dos formalistas em relação a um sistema de significação do cinema, foi na verdade o estruturalismo francês, do qual destacaremos novamente Christian

⁵⁸ No capítulo I, abordaremos a influência de Bakhtin na construção de uma teoria da intertextualidade.

⁵⁹ Esse já seria um momento de transição para o que se convencionou chamar de Pós-estruturalismo.

⁶⁰ No original: “Stylistics of the film would then be based upon film syntax, the way in which the shots were liked into ‘phrases’ and ‘sentences’. These analogies were taken up, in partial fashion, in the writings of Eisenstein, Vertov, Kuleshov, and Pudovkin”. [Tradução livre]

Metz, que empregou sistemática e criticamente a teoria lingüística para a análise dos filmes. Além disso, vários outros estudiosos procuraram estabelecer teorias da narração, sejam relacionadas à lingüística ou não. Entre eles, Émile Benveniste, que estabelece tanto a diferença entre enunciado e enunciação – o primeiro entendido como um texto cujas palavras se relacionam criando coerência, e o segundo entendido como o processo que cria o enunciado – quanto a diferença entre história e discurso – este significando o enunciado que carrega mais fortemente as marcas da enunciação, e aquela representando o enunciado que procura omitir as marcas de enunciação mais evidentes. Além de Benveniste, destaca-se Gérard Genette, cujo livro *Figures III*, no qual analisa a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, é um paradigma no estudo das categorias da narrativa.

As diferenças entre as teorias mimética e diegética da narrativa residem na dicotomia entre a representação e a narração, a primeira relacionada ao mostrar (*showing*) e a segunda, ao contar (*telling*). Na questão da poética dos gêneros, e de seus traços estilísticos, estão colocadas as categorias que apontam para a constituição, na linguagem cinematográfica, de uma permanente hesitação entre o dramático e o épico, entre cena e sumário, entre mimese e diegese. Outra forma, então, de apresentar essa distinção é entre mostrar e contar uma história. Conforme já abordamos no capítulo I, essa distinção diz respeito aos modos de envolvimento (*modes of engagement*) do espectador com a história.

Na literatura, como já vimos, apesar de a impressão ser a de que se está sempre narrando, ou seja, sumariando, a cena é criada pelo processo mental resultante da escrita que *imita* a fala dos personagens. Já no teatro e no cinema, a impressão é de que tudo está sendo mostrado, pois o caráter representacional da visualidade tende a obnubilar a instância narrativa. É importante lembrar que, diferente do teatro, no cinema a câmera tanto mostra quanto narra, isso porque, conforme aponta Xavier (2003, p. 74), “ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do *olhar*⁶¹ que, em seguida, estarão sujeitos a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena”.

Dessa maneira, uma questão primordial para se estudar, comparativamente, o processo de adaptação cinematográfica é a construção da cena a partir da mobilidade dos pontos de vista. Enquanto o teatro (através do palco) tem a capacidade de colocar diante do

⁶¹ Grifo nosso.

espectador um universo conciso espacialmente, com potencial mais simbólico, tornando a relação conflituosa da história mais latente, o cinema (através de sua distensão espaço-temporal e da flexibilização do olhar) tem o poder de diluir os personagens na experiência cotidiana, transformando a concisão espacial do teatro em coloquialismo estrutural no cinema. Assim, como assevera Ismail Xavier:

O palco, por sua estrutura, teria mais condições de se apresentar como um microcosmo, ordem completa do mundo; o cinema teria uma vocação mais empirista, de observação da experiência no que ela tem de inserção no espaço e no tempo comuns, em que é mais difícil demarcar as fronteiras do que é essencial e do que é acidental. (op. cit., p. 79)

2.3 A evolução de um conceito

Como já apontamos no capítulo I, o conceito de ponto de vista vem das artes plásticas, no Renascimento, referindo-se ao efeito estilístico da perspectiva: a cena é composta não apenas com o cenário e os personagens, mas com um *observador implícito*, que define a centralidade do olhar e do ser humano, identificado com aquele olhar, na concepção de mundo renascentista, em detrimento da divindade onipresente da Idade Média. Em termos de teoria literária, a categorização sobre ponto de vista tem seus primórdios, como já apontamos, nos prefácios que o romancista norte-americano Henry James escreveu para suas próprias obras. Segundo Lígia Chiapini Leite (1989, p.13), nesses prefácios “estão as principais idéias do escritor, a defesa de um ponto de vista único, a sua antipatia pelas interferências que comentam e julgam, pelas digressões que desviam o leitor da história”. Renegando, portanto, o narrador em primeira pessoa e a história que é interrompida para a interferência do narrador, James declarava sua preferência por uma narrativa que, em terceira pessoa, fosse contada do ponto de vista de um personagem particular, de preferência com sensibilidade aguçada para perceber os conflitos que ocorrem a seu redor.

A importância da influência de James é percebida, principalmente, na obra do teórico Percy Lubbock, que a coloca como caso exemplar de técnica de ficção. Analisando grandes romancistas da literatura ocidental (de Tolstói a Dickens), Lubbock procura

entender o funcionamento da instância narrativa desses romances, instância esta que consiste, para ele, na questão fundamental da estrutura romanesca. A principal prerrogativa é que o narrador não deve interferir no desenrolar da história. Para afirmar isso, Lubbock retoma os prefácios de Henry James, e estabelece uma diferença entre a narração panorâmica e a narração dramática: “num caso [modo panorâmico] o leitor olha para o narrador e ouve-o; no outro [modo dramático], volta-se para a história e observa-a” (LUBBOCK, 1976, p. 74).

Ao utilizar esse paradigma, dentro da análise feita dos grandes romances realistas, Lubbock se ampara na distinção entre contar (*telling*) e mostrar (*showing*). De fato, esse paralelo entre duas formas de apresentar a história – os já discutidos modos de envolvimento – está muito relacionado com o grau de interferência do narrador, ou seja, quanto mais este intervém na história, mais ele *conta* e menos *mostra*. A narração dramática é comumente conhecida, em síntese, como cena, enquanto a narração panorâmica recebe o nome de panorama. Segundo Alfredo Carvalho (op. cit., p.21), “na cena o autor nos apresenta fatos específicos, que ocorrem numa seqüência temporal; no panorama o autor abarca um período de tempo maior, que é resumido em certas indicações”. Por causa desse caráter de resumo, o panorama, em especial após o famoso ensaio de Norman Friedman, *O ponto de vista na ficção*, é mais comumente conhecido como sumário.

A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata surge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena. (FRIEDMAN, 2002)⁶²

Mesmo se configurando como técnicas de narração (e, dessa forma, modos de narrar) tanto a cena quanto o sumário representam a relação maior que se estabelece entre a mimese e a diegese. Na cena (ou seja, mimese), temos a representação ou a imitação de uma situação, lugar, personagem, diálogo, etc.; já no sumário (isto é, diegese), ocorre a narração de acontecimentos distendidos no tempo e no espaço. Além disso, como assegura

⁶² Capturado da internet. Sem paginação. FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". Seção Arquivo, n. 53, pp. 166-182, mar.-mai./02. Disponível na internet: <http://www.usp.br/revistausp/n53/> Capturado em: out/2004

Todorov (1973, p.240), “estes dois modos correspondem, em um nível mais concreto, às duas noções que já encontramos: o discurso e a história”.

Vejamos exemplos concretos dessa distinção: no início de *A morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstói, temos uma narração heterodiegética que constrói imageticamente os contornos de uma *cena*, que atinge seu ápice no diálogo direto dos personagens, apenas com uma interferência pontual, descritiva, do narrador.

No palácio da Justiça, que era um grande edifício, durante uma pausa no julgamento do processo movido contra a família Melvinski, os juízes e o promotor se reuniram no gabinete de Ivan Iegoróvitch Chebek e a conversação recaiu sobre a famosa questão Krassov. Fiódor Vassilievitch sustentava calorosamente a incompetência do tribunal, Ivan Iegoróvitch mantinha ponto de vista contrário e Piotr Ivanóvitch, que fugira à discussão, passava ligeiramente os olhos pelas páginas do jornal que acabavam de lhe trazer. De repente, disse:

- Meus senhores, morreu Ivan Ilitch!
- Como assim?
- Aqui está. Pode ler – respondeu, e pôs nas mãos de Fiódor Vassilievitch o jornal, que cheirava a tinta fresca. (TOLSTÓI, 2000, p. 19).

Um pouco adiante, antes de retomar a cena no gabinete do senhor Chebek, Tolstói escreve um *sumário* breve de quem seria Ivan Ilitch e qual a sua relação com aqueles juízes que liam seu necrológio no jornal.

Ivan Ilitch era colega dos cavalheiros ali presentes e muito estimado por todos. Há várias semanas encontrava-se enfermo e era voz corrente que não se restabeleceria. Não fora substituído, mas cogitava-se que a sua vaga pudesse ser preenchida por Alieksiev e que para o lugar deste fosse Vinikov ou Stabel. Assim sendo, ao tomarem conhecimento da morte do colega, o que primeiramente ocorreu a cada um foi a possibilidade própria ou dos amigos nas promoções e transferências que ela iria provocar (TOLSTÓI, op.cit., op. 19).

Tendo em mente essa divisão entre cena e sumário, Lubbock vai refletir sobre a leitura de um romance como a recepção espectral da vida, que os leitores (tornados espectadores ao imaginarem a história) apreendem na fruição contínua das páginas do livro. Nesse sentido, a idéia de ponto de vista ocupa lugar privilegiado em sua teoria, pois essa fruição espectral da história é sempre mediada pela voz do narrador e pelas perspectivas (pelos olhares) dos personagens.

Na representação fictícia da vida, o efeito da validade é tudo, e não se pode apelar para uma autoridade externa; e, por isso, haverá uma fraqueza inerente nela se não se justificarem a mente que conhece a história e os *olhos*⁶³ que a vêem. A qualquer momento, mente e olhos poderão ser contestados, e a única maneira de silenciar a contestação é tornar objetivos, de um modo qualquer, a mente e os olhos, transformando-os em fatos da história. Quando o ponto de vista é incluído no livro de um modo definitivo, quando pode ser reconhecido e verificado, todos os aspectos do livro são igualmente trabalhados e modelados. De outro modo, dará idéia de uma coisa que se pretende conservar apoiada a um muro, com um lado inacabado; e não existe muro em que se possa apoiar um romance (LUBBOCK, op. cit., p. 77-78).

O sistema teórico de Percy Lubbock, apesar de seu ineditismo crítico e de sua acuidade analítica, foi considerado normativo e dogmático, tendo sido, por isso, bastante criticado tanto pelos teóricos, quanto pelos próprios romancistas. A principal crítica apresentada contra Lubbock é sobre sua tese de que o narrador não deve intervir na história narrada – essa idéia de que não se pode apelar a uma “autoridade externa” –, nem alterar o ponto de vista no decorrer de um mesmo romance.

A partir de um pensamento mais taxionômico que normativo, os críticos literários Cleanth Brooks e Robert Penn Warren propõem uma diferenciação entre dois tipos de pontos de vista: o primeiro, descritivo, diz respeito a um “ponto físico a partir do qual o observador implícito ou específico olha para a coisa descrita”⁶⁴ (BROOKS & WARREN, 1961, p. 208). Nesse sentido, concerne aos momentos na narrativa em que uma descrição é conduzida não pela voz onisciente do narrador, mas *perspectivada* pelo olhar de um personagem na história. Vejamos, por exemplo, o trecho a seguir, retirado do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert:

Ao chegar à cozinha, a Sra. Bovary foi para perto da lareira. Com a ponta dos dedos segurou o vestido na altura do joelho e, erguendo-o assim até o tornozelo, estendeu para o lume, sobre a perna de carneiro que girava no espeto, o pé calçado em botinha preta. As chamas a iluminavam em cheio, penetrando com a sua luz crua o pano do vestido, os poros iguais da pele branca e até as pálpebras, que ela piscava de vez em quando. Estava toda corada, com o passar da brisa que penetrava pela porta entreaberta.
Do outro lado do fogão, um jovem loiro a *observava*⁶⁵ em silêncio. (FLAUBERT, 2002, p. 98).

⁶³ Grifo nosso.

⁶⁴ Original em inglês. Tradução livre: “a physical point from which the specified or implied observer looks at the thing described”.

⁶⁵ Grifo nosso.

Essa passagem indica com clareza a idéia de ponto de vista descritivo: o primeiro parágrafo é composto basicamente de uma descrição pormenorizada dos movimentos de Emma após sua chegada à cozinha, enquanto o segundo – de uma simplicidade incisiva – delimita o observador implícito à cena; isto significa que toda a descrição do primeiro parágrafo, aparentemente narrada pela voz onisciente do narrador, é na verdade a perspectiva do olhar do jovem loiro. A descrição feita pelo narrador do tornozelo de Emma e sua botinha preta, dos poros da pele branca e de suas pálpebras túbias, então, representa os lugares onde o observador implícito fixa a sua atenção, como uma câmera que caminha pela cena e administra o olhar que a platéia possui sobre os acontecimentos.

O segundo tipo de ponto de vista é o chamado narrativo ⁶⁶: aqui, ponto de vista diz respeito à voz narrativa, àquela instância que conta a história; concerne a “uma pessoa que sustenta alguma relação com a ação, seja como observador, seja como participante, e cuja inteligência serve ao leitor como uma espécie de guia para a ação” ⁶⁷ (BROOKS & WARREN, op. cit., p. 209). Envolve duas questões primordiais: Quem conta a história? E qual a sua relação com a história contada? Para responder a essas questões, Brooks e Warren dividem o ponto de vista narrativo em duas categorias, relacionadas com a divisão da voz gramatical: a primeira categoria, *ponto de vista em primeira pessoa*, ocorre quando um “eu” (singular ou plural) conta a história. Esse tipo específico de ponto de vista apresenta, ainda, uma subdivisão, que está relacionada com a participação desse narrador no desenrolar da história narrada.

Nesse caso, o narrador pode, primeiramente, contar uma história na qual ele participa ativamente da ação, sendo ou não o protagonista. Dessa forma, o narrador se torna um personagem cuja ação pode mudar os rumos da narrativa. É o caso, por exemplo, de Riobaldo, narrador-personagem de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, o qual relata uma história por ele vivida e cuja ação particular pertence ao desenvolvimento da narrativa.

Num outro extremo, há os caso em que o narrador, também com *ponto de vista em primeira pessoa*, conta uma ação da qual ele é apenas um observador ou uma testemunha,

⁶⁶ A diferenciação entre ponto de vista narrativo e descritivo, no caso do ponto de vista no cinema, é uma questão determinante na compreensão do problema, porque o narrador fílmico transita permanentemente entre a descrição e a narração do que é mostrado; tanto que, em outra terminologia, François Jost (1989) classifica de focalização (ponto de vista narrativo) e ocularização (ponto de vista descritivo).

⁶⁷ Original em inglês. Tradução livre: “a person who bears some relation to the action, either as observer or participant, and whose intelligence serves the reader as a kind of guide to the action”.

sem influência direta nos acontecimentos narrados. O exemplo mais canônico desse tipo de narrador é o Dr. Watson, das histórias de Sherlock Holmes, de Sir. Arthur Conan Doyle. Vejamos, no conto *A Ponte de Thor*, um exemplo de como Dr. Watson se posiciona de fora da história narrada, selecionando o que deve ser narrado e atuando, basicamente, como uma testemunha dos acontecimentos.

Algures, nas abóbadas do banco Cox & Cia., em Charing Cross, há uma caixa de estanho com documentos vários. Essa caixa, bastante estragada pelas viagens e pelo uso, traz pintado na tampa o meu nome – John H. Watson, Médico do Antigo Exército Indiano. Os inúmeros papéis de que está atochada são quase todos relatórios de casos ou problemas curiosos, nos quais, em várias ocasiões, Mr. Sherlock Holmes andou envolvido. Alguns, e por sinal não os menos interessantes, foram completos fracassos e como tais não merecem ser narrados, uma vez que não merecem nenhuma explicação final. Um problema sem solução pode interessar o estudante, mas dificilmente deixará de aborrecer o leitor casual. Entre estes contos não terminados está o de Mr. James Phillimore que, voltando à sua própria casa para buscar o guarda-chuva, nunca mais foi visto nesse mundo. (DOYLE, 1981, p. 144).

A segunda categoria geral proposta por Brooks e Warren é a do *ponto de vista em terceira pessoa*. “Nesse ponto de vista, a narrativa é dada por um autor escrevendo impessoalmente, isto é, como uma espécie de inteligência desencorpada, diante de quem os eventos são encenados”⁶⁸ (BROOKS & WARREN, op. cit., p. 209). Também aqui ocorre uma subdivisão em dois modos, que devem ser comentados, pois representa a divisão entre formas de narrar que se consolidou no Ocidente a partir da consolidação do romance realista e, conseqüentemente, de sua dissolução em fins do século XIX.

A primeira subdivisão se dá quando o narrador da história possui um *ponto de vista panorâmico*, ou seja, nos casos em que esse narrador pode relatar os eventos que lhe aprouver, podendo ainda entrar nas mentes dos personagens e relatar seus sentimentos e idéias. É o caso dos romances clássico-realistas, em que o narrador se assemelha a um deus, com poderes de atravessar o tempo, o espaço e as subjetividades dos personagens; aqui, o exemplo mais sintomático é certamente Honoré de Balzac, que, com sua *Comédia Humana*, construiu um mundo próprio – embora intimamente relacionado com a realidade francesa da primeira metade do século XIX – que narrava com as prerrogativas de onisciência de uma deidade.

⁶⁸ Original em inglês. Tradução livre: “In this point of view the narrative is given by an author writing impersonally, that is, as a kind of disembodied intelligence before whom the events are played out”.

O *ponto de vista com foco dividido*, segunda subdivisão do narrador em terceira pessoa, ocorre quando o narrador não distende sua atenção aos eventos e personagens em sua totalidade, mas permanece focado num personagem e em sua relação com a história. “Para usar uma figura de expressão, o personagem pode ser visto como uma espécie de prisma através do qual a ação é refratada”⁶⁹ (BROOKS & WARREN, op. cit., p. 211). Nesse caso, podemos retomar o exemplo de Henry James, que privilegiava um personagem em particular e, refratada por sua mente, transcorria a história narrada.

Essa noção de refração, a partir de um conceito apropriado da Física, indica a possibilidade de uma reconfiguração metodológica; é nesse sentido, que Brooks e Warren vão utilizar o termo *foco narrativo*.

Foco é o ‘ponto para onde convergem, ou de onde divergem, os eixos de ondas sonoras e luminosas que se refletem ou refratam’. Tanto no caso da refração como no da reflexão as ondas se modificam. (...) Assim, o termo *focus of narration*, que tem sido traduzido em português como foco narrativo, parece-nos excelente, pois, além de sugerir o ponto de partida da visão, indica a inevitável marca que deixa o narrador no material da sua narrativa. (CARVALHO, op. cit., p.02-03)

2.4 Tipologias do foco narrativo

Cada teórico, a partir de Lubbock, procurou categorizar o foco narrativo, assim como o narrador, tentando, com isso, estabelecer uma tipologia crítica. Vamos sintetizar agora algumas incursões relevantes no debate teórico, enfatizando, ainda, as categorizações taxionômicas propostas. O interessante, aqui, não é apenas o extenso discorrer das teorias, mas a compreensão, em larga escala já discutida, da ubiquidade de perspectivas em torno da questão, cada qual indicando direcionamentos metodológicos e universos epistemológicos particulares.

Dessa forma, vamos dividir o escalonamento tipológico sobre o foco narrativo na literatura em três partes: primeiramente, algumas perspectivas que, embora não participem da escolha metodológica que norteará a nossa análise fílmica, devem ser rapidamente mencionadas, para deixar o claro o conhecimento de tais abordagens; em seguida, o comentário sobre as categorias propostas por Norman Friedman para classificar os tipos de

⁶⁹ Original em inglês. Tradução livre: “To use a figure of speech, the character may be regarded as a kind of prism through which the action is refracted”.

narrador, que proporcionam um amplo panorama dos vários níveis de envolvimento da entidade narrativa com a história narrada; e, por fim, o destrinçar profundo da noção de focalização, tal como proposta por Gérard Genette, a qual esclarece, segundo cremos, a confusão entre a *voz* narrativa (que conta a história) e o *modo* narrativo (por que perspectiva a história é contada).

2.4.1 Categorias e abordagens preliminares

O crítico francês Jean Pouillon, procurando fugir da noção gramatical de *pessoa* – ou seja, no caso do ponto de vista em primeira ou terceira pessoa –, acresce à teoria do foco narrativo o conceito de *visões* que, retomado da fenomenologia, significa o ponto de observação da *voz* narrativa em relação à história contada. O sistema de classificação por ele proposto se divide em três categorias: primeiramente, há os casos de *visão com*, em que o narrador sabe apenas de si mesmo, como personagem; é através de seu ponto de vista particular, seja em primeira ou em terceira pessoa, que se conta a história. “A primeira e mais importante característica desse modo de compreensão é não nos defasar em relação ao personagem assim compreendido (...). Já que não nos defasamos em relação a ele, não é a ele que vemos e sim aos outros *com* ele” (POUILLON, 1974, p. 55).

O segundo caso aqui proposto é o de *visão por detrás*, em que o narrador possui um saber superior em relação à história e aos personagens. Nesse caso particular de foco narrativo, o narrador pode ainda fazer comentários e penetrar na mente dos personagens, sem, no entanto, se limitar apenas a um. Ocorre basicamente nos casos de onisciência narrativa, quando ao narrador é dada a capacidade de transitar por tempo, espaço e subjetividades de forma livre e não modulada.

O romancista está “por detrás”. Com isto pretendemos dizer duas coisas: por um lado, que ele não se encontra em seu personagem, mas sim distanciado dele; por outro lado, que a finalidade desse distanciamento é a compreensão imediata dos móveis mais íntimos que o fazem agir; graças a esta posição, ele vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem. Em suma: não é o herói que se mostra ao romancista, impondo-lhe a visão que dele deverá ter; o romancista é que escolhe a sua visão para ver o personagem (POUILLON, op. cit., p. 63).

Por último, temos o foco narrativo com *visão de fora*. Nesse caso, o narrador sabe menos até que os próprios personagens, limitando-se a descrever as ações sem penetrar em seus pensamentos ou emoções, nem tecer comentários sobre a história. É o caso comum dos narradores-testemunhas, dos quais já citamos o exemplo das *Histórias de Sherlock Holmes*, e a que pode, ainda, ser acrescido o exemplo de romances policiais mais modernos, como os de James M. Cain e Raymond Chandler, em que, ainda que não ocorra o narrador como testemunha, os personagens e os acontecimentos são narrados pela exterioridade, quase de forma unicamente descritiva. “O exterior dos personagens é apresentado de maneira a nos ir revelando progressivamente o seu caráter. O romancista se abstém mesmo de o mostrar explicitamente, de o comentar; limita-se a descrever a conduta” (POUILLON, op. cit., p. 75).

Em abordagem um tanto semelhante à de Pouillon, o teórico búlgaro Tzvetan Todorov propõe outra categorização, a partir da qual procura estabelecer três níveis de análise: o tempo da narrativa, que trata da apresentação e da ordenação dos fatos narrados, tendo por base a organização interna do texto e de suas intenções com o leitor; os aspectos da narrativa, que concerne aos diferentes tipos de percepção (ou seja, de ponto de vista) que a narrativa pode oferecer; e os modos da narrativa, que diz respeito à maneira pela qual o narrador conta ou apresenta (isto é, narra ou mostra) a história.

É aos diferentes tipos de percepção, reconhecíveis na narrativa, que nos referimos pelo termo de *aspectos* da narrativa (tomando esta palavra em uma acepção próxima de seu sentido etimológico, isto é, ‘olhar’). Mais precisamente, o aspecto reflete a relação entre um *ele* (na história) e um *eu* (no discurso), entre o personagem e o narrador (TODOROV, 1973, p. 236).

Levando em conta a narrativa enquanto discurso, o sistema teórico estabelecido por Todorov se refere ao foco narrativo, em relação aos aspectos da narrativa; dessa maneira, ele propõe que se pense num esquema com três tipos, muito semelhante ao de Pouillon: primeiramente, *narrador > personagem*, que se dá quando o narrador sabe mais que os personagens e, além disso, não parece se importar em justificar a origem dessa onisciência; essa categoria corresponde à visão por detrás, de Pouillon.

O segundo esquema, *narrador = personagem*, ocorre quando o narrador sabe tanto quanto os personagens, podendo ele se centrar no protagonista, ou em diversos

personagens; além disso, pode ser tanto em primeira quanto em terceira pessoa; nesse caso, é a visão com, de Pouillon. Por fim, tem-se a categoria, *narrador < personagem*: aqui, o narrador sabe menos que quaisquer personagens; não tendo condição de penetrar em suas consciências, o narrador se resigna a apresentar (descrever) a realidade exterior; é a visão de fora de Pouillon.

2.4.2 O ponto de vista na ficção

No já referido ensaio *O ponto de vista na ficção*, Norman Friedman procura estabelecer uma tipologia ampliada dos tipos de vozes narrativas e seus relativos pontos de vista. Tratando da distinção estabelecida entre os gêneros poéticos (e a miscelânea de gêneros que a arte do século XX perpetrou), Friedman aponta para o desaparecimento do autor/narrador nas narrativas modernas, concluindo que a questão do ponto de vista pode ser um instrumento chave de averiguação capaz de distinguir os diversos níveis de extinção autoral na narrativa.

Para avaliar os tipos de ponto de vista na narração, Friedman propõe que sejam feitas, em cada situação, as seguintes questões:

1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual ou de qual combinação destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando). (FRIEDMAN, op. cit., s/p)

As categorias do narrador propostas por Norman Friedman procuram elementos para responder a tais questões. Assim, esse sistema de classificação do ponto de vista, cujos tipos passam do narrador mais presente ao narrador menos presente, representa uma maneira de entender o grau de relação que existe entre a história que está sendo narrada e aquele que a conta. No *autor onisciente intruso*, primeiro tipo apontado por Friedman, há uma predominância da cena em relação ao sumário. Esse narrador possui, ainda, a liberdade

para contar à vontade, com visão por detrás, mas podendo mudar sem problema. Como canais de informação, vale-se das palavras, percepções e sentimentos do próprio narrador. Sua característica principal é a intrusão, ou seja, a inserção desinibida de comentários sobre a vida, os costumes, a sociedade, que podem ou não estar entrosados com a história. Esse é o tipo de narrador comum aos romances clássico-realistas, em que ele pode não apenas transitar por tempo, espaço e subjetividade dos personagens, mas também comentar e, mesmo, recriminar as ações narradas.

O *narrador onisciente neutro*, por outro lado, conta a história em terceira pessoa, e tende mais ao sumário, embora nos momentos de diálogo e ação, apareça a cena. A descrição dos personagens é feita pelo narrador, que os caracteriza e explica; já as questões de ângulo, distância e canais são as mesmas do *autor onisciente intruso*. Em contraposição a este, no entanto, o *onisciente neutro* não se intromete e comenta a história, mesmo que a sua presença, entre o leitor e a história, seja bastante clara. Como aponta Friedman (op. cit., s/p), “mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens”.

Mais adiante, tem-se o *narrador-testemunha*, que, sendo um “eu” interno à narrativa, que vive os acontecimentos como personagem secundário, apresenta a história em primeira pessoa. Nesse caso, o ângulo de visão é mais limitado, pois, como personagem secundário, narra a história da periferia dos acontecimentos. Assim, não pode saber nem o pensamento nem o sentimento dos outros personagens, restringindo-se, apenas, a lançar hipóteses ou se valer de documentos ou cartas porventura reveladores. A distância do leitor à história pode ser próxima ou não, pois o narrador-testemunha utiliza tanto o sumário quanto a cena.

A seguir, há o *narrador-protagonista*, em que, desaparecida a onisciência, a história passa a ser contada, em primeira pessoa, a partir do ponto de vista único do personagem central. Pode utilizar tanto a cena como o sumário, fazendo, dessa forma, com que a distância entre o leitor e a história seja próxima, distante ou mutável. O ângulo é central e fixo, apresentando os pensamentos e percepções limitados a esse personagem central. A mudança da instância narrativa de uma testemunha para um dos personagens centrais da história acarreta uma perda considerável de canais de informação e de pontos de vantagem, porque o narrador-testemunha tem a possibilidade de colher, entre diversos personagens,

variados pontos de vista da história, enquanto o narrador-protagonista conta apenas com o seu próprio ponto de vista. Portanto, esse tipo de narrador, como assegura Friedman (op. cit., s/p), “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo”.

Na *onisciência seletiva múltipla*, próxima categoria apresentada por Friedman, a história não é contada pelo narrador, que, propriamente, desapareceu, mas vem diretamente, através da mente e das impressões dos personagens. Aqui, a cena predomina quase que absolutamente, assim como o discurso indireto livre. O narrador com *onisciência multisseletiva* difere do narrador com *onisciência neutra* porque, segundo Leite (op. cit., p. 47), “agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente dos personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os ‘resume depois de terem ocorrido’”.

O tipo seguinte, denominado apenas *onisciência seletiva*, é bastante semelhante à anterior, esta categoria apresenta como diferencial o fato de que o ponto de vista da história contada, ao invés de recair em diversos personagens, prende-se só a um. Dessa forma, o ângulo de visão se torna central e fixo, com os canais de informação se limitando aos pensamentos e percepções do personagem central. Nesse caso, o domínio continua sendo da cena e do discurso indireto livre. A diferença entre a onisciência seletiva e o narrador-protagonista é que, neste, o narrador, enquanto personagem, conta a sua própria história, enquanto que naquela, a história é contada pelo ponto de vista, ou seja, pela perspectiva do personagem central.

Os dois tipos finais, menos comuns, representam momentos extremos de supressão da entidade narrativa no desenvolvido da história. Na penúltima categoria, *modo dramático*, uma vez eliminados autor e narrador, eliminam-se agora os estados mentais, limitando-se a história a informar o que os personagens falam ou fazem, como no teatro; breves anotações de cena amarram os diálogos. O ângulo, aqui, é frontal e fixo, sendo a distância entre leitor e história bastante pequena.

Por fim, o último tipo, denominado *câmera*, representa o grau máximo de exclusão do autor dentro da narrativa. Aqui, segundo aponta Leite (op. cit., p.62), “serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera,

arbitrária e mecanicamente”. O nome dessa categoria, no entanto, parece impróprio, pois a câmera cinematográfica, por exemplo, não capta momentos arbitrários de uma realidade autônoma, mas, tendo em vista o conjunto de escolhas que vão desde uma *mise-en-scène* e da montagem, por exemplo, denota a existência de uma marca autoral. Além disso, na narrativa cinematográfica, a presença de vários pontos de vista é uma de suas características mais específicas.

Essa classificação de Norman Friedman se afigura, sem dúvidas, como bastante competente, contando com uma minuciosa e precisa tipificação. Todavia, vamos destacar a categorização estabelecida por Gérard Genette, em sua obra *Figures III*. Tal ênfase se dá, principalmente, porque Genette diferencia narrador (quem *conta* a história), que estaria na categoria narrativa da *voz*, e focalizador (quem *vê* a história), que pertenceria à categoria do *modo*. Tal diferenciação é fundamental para entender como se manifesta a problemática do ponto de vista na narrativa. Em termos de teoria literária, portanto, a classificação de Genette nos parece a mais abrangente para a compreensão da instância narrativa, suas vozes e suas modalidades de expressão.

2.4.3 Modo e voz da narrativa

No capítulo *Discours du récit*, do livro *Figures III*, Gérard Genette procura estabelecer, a partir dos limites dos problemas da narrativa, uma categorização que organize a análise nos seguintes segmentos: *tempo* (que se divide em *ordem*, *duração* e *frequência*), *modo* (que se reparte em *distância* e *perspectiva*) e *voz*. Como sintetiza Terry Eagleton (op. cit., p.144-145):

A ‘ordem’ refere-se a ordem temporal da narrativa, como ela pode operar por prolepse (antecipação), analepse (retrovisão) ou anacronia, que se refere às discordâncias entre ‘história’ e ‘trama’. A ‘duração’ significa o modo como a narrativa pode elidir episódios, expandi-los, sumariá-los, fazer uma pequena pausa, e assim por diante. A ‘frequência’ envolve questões relacionadas com a possibilidade de um acontecimento ocorrer uma vez na história e ser narrado uma vez, ocorrer uma vez mas ser narrado várias vezes, acontecer várias vezes e ser narrado várias vezes, ou acontecer várias vezes e ser narrado uma vez. A categoria do ‘modo’ pode ser subdividida em ‘distância’ e ‘perspectiva’. A distância concerne às relações da narração com seus próprios materiais: é uma questão de recontar a história (diegese) ou representá-la (mimese), é a narrativa contada em linguagem direta, indireta ou ‘indireta livre’. A ‘perspectiva’ é o que tradicionalmente se poderia chamar de ‘ponto de vista’ (...). Finalmente, existe a

categoria da voz, que se relaciona com o próprio ato da narrativa, com o tipo de narrador e destinatário da narrativa, que estão implícitos. (EAGLETON, 2003, p.144-145)

Dentro dessas categorias de análise da narrativa, as que interessam a nosso trabalho são as do *modo* e da *voz*. Ambas estão ligadas ao conjunto de possíveis maneiras de se narrar, isto é, tratam dos aspectos de funcionamento interno da instância narrativa que tanto conta uma história, quanto o faz a partir da perspectiva de alguém, personagem ou não.

Segundo Genette (1972, p.183), o *modo* pode ser entendido como “nome dado às diferentes formas dos verbos empregadas em afirmar mais ou menos a coisa da qual se trata, e em afirmar (...) os diferentes pontos de vista através dos quais se considera a existência ou a ação”⁷⁰. Dentro dessa categoria, como já foi colocado, pode-se falar em *distância* (ou seja, a distinção básica entre narrar e mostrar) e em *perspectiva* (que trata da escolha de um ponto de vista pelo qual se vê a história). Vejamos, então, como funciona cada um desses aspectos.

Ao falar em *distância*, Genette se refere aos posicionamentos críticos de Platão e Aristóteles no que diz respeito à relação entre mimese e diegese. Para retomar brevemente, temos que Platão considerava possíveis três modos de se contar uma história: a narração pura (diegese), a imitação (mimese) e através de ambas. Nesse caso, a diegese e a mimese são fatos separados. Aristóteles, no entanto, acreditava que tanto a narração pura, quanto a imitação, fazem parte de um sistema maior que é a mimese.

A concepção aristotélica de mimese, mais especificamente em termos da narrativa, foi retomada na teorização do foco narrativo. No entanto, a utilização desse conceito na teoria da narrativa parece confusa, pois, em termos de narrativa literária, o que se entende por *mostrar* sempre vai fazer parte do *narrar*, isso porque, de acordo com Genette (op. cit., p.185) “a narração, oral ou escrita, é um fato de linguagem, e a linguagem significa sem imitar”⁷¹. Assim, para se entender os meandros da mimese dentro da narração, deve-se estabelecer uma diferença entre *narração de acontecimentos* e *narração de palavras*.

⁷⁰ Original em francês. Tradução livre: “nom donné aux différents formes du verbes employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s’agit, et pour exprimer (...) les différents points de vue auxquels on considère l’existence ou l’action”.

⁷¹ Original em francês. Tradução livre: “la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter”.

Na *narração de acontecimentos*, qualquer que seja o modo empregado, tem-se sempre narração, ou seja, quase que uma transcrição do que, aparentemente, seja não-verbal para verbal. Nesse tipo de narração, a mimese não será mais que ilusão de mimese, haja vista a interferência reguladora da linguagem na transição entre os acontecimentos e sua verbalização. Por outro lado, a *narração de palavras* se dá quando, ao invés de tornar discurso direto o diálogo dos personagens, o narrador o reproduz, de forma a imitar com exatidão, o que eles dizem. De forma geral, *narração de acontecimentos* e *de palavras* concernem, respectivamente, ao conjunto binário já comentado de *cena e sumário*.

No que concerne ao discurso dos personagens, que tanto pode ser pronunciado quanto monologado, Genette aponta três estados primordiais, que estão intimamente relacionados à estrutura frasal da narrativa. Em primeiro lugar, há o *discurso narrado ou contado*, que representa a maneira mais distante e, em geral, mais redutora, de se proferir o discurso. Nesse caso, o narrador, com suas próprias palavras, menciona o que disseram os personagens, de forma tangencial. Vejamos esse estilo no exemplo de *Bola de Sebo*, conto de Guy de Maupassant, denotado na referência à fala do conde:

Ninguém se chocou com a palavra, tão viva era a indignação. Cornudet quebrou a caneca ao pousá-la com violência sobre a mesa. Formou-se um clamor contra o velho soldado ignóbil, um sopro de cólera, uma união geral a favor da resistência, como se fosse reclamado de cada um parte do sacrifício exigido dela. *O conde declarou com desgosto que aquelas pessoas se comportavam como os antigos bárbaros.*⁷² As mulheres sobretudo testemunharam a Bola de Sebo comiseração enérgica e acariciadora. As religiosas, que só se mostravam às refeições, baixaram a cabeça e nada diziam (MAUPASSANT, 2005, p. 50)

O *discurso transposto, no estilo indireto* ocorre quando o narrador se torna de tal maneira sutil, que introduz as falas dos personagens à sua própria, transpondo-as e eliminando as marcas de diálogo do discurso direto. Esse estilo se consolidou historicamente a partir do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, com o que se convencionou chamar *discurso indireto livre*. No exemplo que segue, retirado do romance monumental de Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, podemos ver como à fala do narrador em terceira pessoa são introduzidas frases que, na verdade, concernem à voz interior de Hans Castorp.

⁷² Grifo nosso.

Também essa descoberta impressionou consideravelmente o jovem Hans Castorp, embora a mísera indiscrição do rapaz de Mannheim não o pudesse inquietar da mesma forma como as relações particulares entre Clawdia Chauchat e Dr. Behrens, esse homem que lhe era tão claramente superior em anos, em personalidade e na posição que ocupava na vida. *Clawdia absolutamente não se preocupava com o moço de Mannheim.*⁷³ Se fosse diferente, o fato não teria escapado à atenção aguçada de Hans Castorp (MANN, 2000, p. 288).

No caso acima, quando o narrador em terceira pessoa diz que “Clawdia absolutamente não se preocupava com o moço de Mannheim”, ele não expressa uma opinião sua, enquanto narrador; trata-se, na verdade, da perspectiva de Hans Castorp, introduzida à voz do narrador de maneira indireta e refratada. É como se o narrador atravessasse a mente do protagonista e, sem declarar abertamente, transpusesse o discurso de Hans, incorporando-o ao seu.

Finalmente, a última categoria acerca do discurso dos personagens, como propõe Genette, é o *discurso na forma mais mimética*. Esse estilo ocorre quando o narrador literalmente cede a voz a seus personagens, deixando-os falar por si mesmos. É também o que se convencionou chamar de discurso direto, como ocorre nos casos em que os diálogos são expressos a partir de travessões ou entre aspas. O caso mais célebre dessa forma de discurso é o conto *Os assassinos*, de Ernest Hemingway, quase inteiramente escrito apenas com diálogos na forma mais mimética.

No que concerne à *distância*, podemos ver novamente retomada a distinção básica entre contar e mostrar. Como estão repetindo desde a Introdução, essa distinção representa a relação maior entre a mimese e a diegese. Em definição bastante esclarecedora, Genette (op. cit., p.187) sentencia que “a quantidade de informação e a presença do informador são em razão inversa, a mimese se definindo por um máximo de informação e um mínimo de informador, a diegese pela maneira inversa”⁷⁴.

Posto dessa forma, Genette vai agora apontar para o principal problema das teorias do foco narrativo até então elaboradas: segundo ele, o problema está no fato de que há uma confusão entre quem *conta* a história e por que *perspectiva* a história é contada; essa diferença, que Genette emprega ao tratar de *modo* e de *voz* na narrativa literária, é

⁷³ Grifo nosso.

⁷⁴ Original em francês. Tradução livre: “la quantité d’information et la présence de l’informateur sont en raison inverse, la mimésis se définissant par un maximum d’information et un minimum d’informateur, la diégésis par le rapport inverse”.

fundamental para se compreender os limites e as interseções entre as instâncias que compõem o processo narrativo.

Recapitulando as principais categorizações acerca do ponto de vista na literatura, Genette prefere, para não confundir com as outras nomenclaturas até então apresentadas (como, por exemplo, “visão” para Pouillon e “ponto de vista” para Friedman), retomar a proposição de Brooks e Warren (*focus of narration*), para chamar de *focalização* (*focalisation*) a questão da perspectiva na literatura.

De acordo com Genette, o primeiro tipo de focalização é *narrativa não-focalizada*, ou *de focalização zero*, que representa o estilo em geral utilizado nas narrativas clássicas, com narrador onisciente. Isto significa que ao narrador fica impossibilitado qualquer artifício de refração da história pelos personagens. É apenas a sua voz, enquanto narrador, que apresenta e direciona a história.

O segundo estilo de focalização é a *narrativa de focalização interna*, em que, de forma simplificada, a narrativa apresenta ponto de vista e, dessa forma, passa a ser não apenas conduzida pelo narrador, mas perspectivada por um ou mais personagens. Genette aponta ainda três categorias dentro desse estilo, dependendo do nível de participação dos personagens na refração da história: *focalização interna fixa*, que se dá quando a perspectiva de apenas um personagem é utilizada; *focalização interna variável*, que ocorre quando o foco recai em vários personagens; e, por fim, *focalização interna múltipla*, implicada nos casos em que o mesmo evento ou acontecimento é narrado diversas vezes, por diversos pontos de vista, como no romance epistolar.

Finalmente, o terceiro e último tipo de focalização é a *narrativa de focalização externa*, resultante da narrativa em que os personagens “agem”, sem que estejamos a par de seus pensamentos e sentimentos; por isso, há um predomínio quase soberano da cena em relação ao sumário. Esse tipo de focalização é bastante comum nos romances policiais, como os de Dashiell Hammet.

A par esse esforço categorizante, vale salientar que, quando se analisa concretamente as obras, é muito difícil que um romance, por exemplo, tenha apenas um tipo de focalização. Assim, como é muito complicado falar de um ponto de vista único dentro de uma obra, é muito mais comum haver variações de perspectiva, que também podem ser chamadas de mudanças de focalização. A alteração dos focos, principalmente

quando inserida num determinado contexto, pode ser entendida como “uma infração momentânea ao código que rege o contexto, sem que a existência desse código seja, portanto, posta em questão”⁷⁵ (GENETTE, op. cit., p.211).

No entanto, como ocorre na gramática e na música com o conceito de alteração, as mudanças de focalização constituem infrações isoladas, não interferindo na coerência interna da obra, que permanece inalterada, nem na noção de *modo*, que, de resto, mantém-se pertinente. Dessa forma, Genette aponta dois tipos de mudança de focalização: o primeiro, chamado *paralipse*, ocorre quando o narrador dá menos informação do que em princípio é necessário, e menos coerente, para o desenrolar da narração. Nesse sentido, a *paralipse* é tida como uma elipse de informação, controlada, retida pelo narrador, a fim de criar suspense ou adiantar tempo e espaço narrativos. Um dos mestres no uso da paralipse foi Machado de Assis, que comumente a utilizava para reforçar efeitos de ironia.

O outro tipo de mudança de focalização é denominado *paralepse*, e concerne aos casos em que o narrador oferece informações – e, às vezes, mesmo segredos e confissões íntimas – que o código de focalização é capaz de autorizar⁷⁶. Enquanto categoria narratológica, a *paralepse* foi um importante instrumento para se entender *Em busca do tempo perdido*, o romance-vida de Marcel Proust, em que o narrador-protagonista – também chamado Marcel – possui a capacidade de narrar eventos em que não esteve, e mesmo de entrar na subjetividade dos outros personagens, como um narrador onisciente. No exemplo abaixo, fica claro tal efeito, quando o narrador-protagonista *entra* na intimidade do Sr. Swann e narra sobre suas lembranças solitárias.

Vinham dizer a Swann que a Sr^a. de Crécy estava na saleta. Ele ia a seu encontro e, quando abria a porta, no rosto rosado de Odette, logo que o vislumbrava – mudando-lhe o formato da boca, a mirada dos olhos, o modelo das faces –, vinha espalhar-se um sorriso. *Sozinho, Swann recordava aquele sorriso*⁷⁷, e outro que ela tivera no dia anterior, ainda outro com o qual o recebera em tal ou qual ocasião, o que lhe dera em resposta, no carro, quando ele lhe perguntava se estava sendo desagradável ao arranjar-lhe catléias (PROUST, 2002, p. 195).

⁷⁵ Original em francês. Tradução livre: “une infraction momentanée au code qui régit ce contexte, sans que l’existence de ce code soit pour autant mise en question”.

⁷⁶ O conceito de paralepse é determinante para a compreensão do funcionamento do narrador no cinema narrativo-representativo, porque, devido à qualidade icônica da imagem fotográfica e aos procedimentos narrativos que criam a ilusão de realidade, a câmera cinematográfica, por mais que esteja acompanhando “em primeira pessoa” um personagem, acaba quebrando os códigos de focalização e mostrando (ou informando) objetos, fatos, expressões e detalhes que o personagem não viu nem soube. Em vista disso, podemos falar de uma *paralepse estrutural*, que é parte integrante da narração fílmica.

⁷⁷ Grifo Nosso.

Ao contrário da categoria do *modo*, que trata de quem, e a que distância, vê a ação narrada, a categoria da *voz* diz respeito a quem conta a história, ou seja, quem a verbaliza. O termo instância narrativa, que corresponde à instância produtora do discurso narrativo (e que recebe, também, o nome de narração) tem sérios problemas para ser identificada propriamente no texto (o que lhe rende, em termos teóricos, pouca validação categórica). Isso se dá, principalmente, porque de um lado, há ainda muito arraigada a confusão teórica entre o narrador e o focalizador, e, por outro, pela confusão que também há entre o narrador e o autor da obra, entre o leitor (destinatário) da narrativa e o leitor real do livro.

Levadas em conta essas diferenças, na categoria da *voz* pode se distinguir três aspectos principais, quais sejam, o tempo da narrativa, os níveis narrativos e os tipos de narrador. Em cada qual estão implicadas as características da voz narrativa, suas especificidades semióticas e suas categorias particulares. Esclarecer teoricamente os limites do processo narrativo, como estamos fazendo nessa dissertação, denota a importância de se ter formalmente expresso, no plano da organização metodológica, o conjunto de procedimentos utilizados ao se contar uma história. Não quero, todavia, restringir a análise apenas ao escrutínio formal das estruturas simbólicas: esse é antes um primeiro passo na investigação estética. O importante, parece-nos, é utilizar esse conhecimento como ferramenta interpretativa para a compreensão dos fenômenos da linguagem artística (em nosso caso, literatura e cinema).

Assim, no que diz respeito ao tempo da narrativa, existem quatro tipos essenciais de narração literária, que se referem ao posicionamento temporal do narrador em relação aos fatos narrados: o primeiro tipo, *ulterior*, consiste na posição clássica da narração no passado, frequentemente, com grande distância (como na maioria das narrativas, em que o tempo verbal é o pretérito).

O segundo estilo temporal de narrativa é denominado *anterior*, e se refere à narração de caráter premonitório, em geral com o tempo verbal no futuro, ou no presente com sentido de futuro. Além deles, há ainda dois tipos temporais: *simultâneo*, em que a narração é conduzida no presente contemporâneo à ação; e *intercalado*, que ocorre nos casos em que vários tempos narrativos que se interpõem entre os momentos da ação narrada. A necessidade de se entender qual a distância temporal do narrador para os eventos

da história repousa na importância que o tempo ganhou para as narrativas modernas, tornando-se uma estrutura maleável e subjetiva.

Depois do tempo da narrativa, o próximo aspecto da *voz* apontado por Genette é o conjunto de *níveis narrativos*. Estes são as situações em que se processa a narração, levando sempre em conta a escritura fictícia, realizada pelo narrador. Não se trata, portanto, do momento em que o autor escreveu o livro, mais do tempo, *dentro* do universo narrativo, em que o narrador está contando esta história. Nesse sentido, Genette discrimina três níveis narrativos, caracterizados exatamente pela relação entre a atuação do narrador e o universo narrado.

O primeiro nível narrativo é chamado *extradiegético*, e alude ao processo de escritura do texto feita pelo autor fictício (não o autor real). Por exemplo, no romance *Pedro Páramo*, do escritor mexicano Juan Rulfo, o nível extradiegético é aquele em que se situa Juan Preciado, o narrador da história, quando principia a contar os fatos que o levaram a Comala em busca de seu pai. Mais adiante no livro, o leitor descobre que Juan Preciado está narrando de sua cova, depois de morto. É na qualidade de morto que o narrador se dispõe a relatar o que lhe ocorrera até então. O nível extradiegético, portanto, é o do narrador na tumba contando sua história.

O segundo nível proposto por Genette é denominado *intradiegético* ou, simplesmente, *diegético*: nesse caso, refere-se à série de eventos e acontecimentos narrados no interior do texto. Retomemos o exemplo de *Pedro Páramo*. Quando o narrador conta a história de sua mãe, a brutalidade de seu pai, e mesmo a saga dos outros habitantes daquele interior mexicano, ele está no nível *diegético*, num tempo passado, em que as coisas já ocorreram. É o substrato de sua narrativa, sua relação mais profunda com os fatos que segue narrando.

Por fim, existe ainda o nível *metadiegético*, menos freqüente que os anteriores, e que se dá quando, na própria narrativa, uma narração em segundo grau toma forma. É comum nos casos em que o narrador é um escritor de profissão e o que está narrando é, ao mesmo tempo, parte da narrativa presente e fruto de uma outra escritura, particular e delimitada. É o caso, por exemplo, do romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'anna, em que as críticas teatrais escritas por Antonio Martins funcionam como intersecção do

nível *metadieético* (as próprias críticas, anteriormente escritas) e o nível *extradieético* (o relato de seu envolvimento do a modelo Inês Brancatti).

Podemos ver, com isso, que “a passagem de um nível narrativo a outro não pode, em princípio, ser assegurada pela narração, ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de outra situação”⁷⁸ (GENETTE, op. cit., p.243). Nesse caso, pode acontecer uma mudança de nível narrativo, dentro da composição do texto, o que é denominado *metalepse*.

O último aspecto destacado por Genette em sua categorização da *voz* narrativa está relacionado aos tipos de narrador. Em sua classificação tipológica, Genette procura não utilizar o termo “pessoa”, como se diz, narrador em primeira ou em terceira pessoa. De fato, a escolha do escritor não é entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas, ou seja, contar a história por um de seus personagens, ou por um narrador estranho a essa história. Dessa maneira, Genette classifica, de forma clara e sucinta, os tipos de narrador em *heterodieético*, quando o narrador está ausente da história que é narrada (como nas narrativas clássico-realistas com narração onisciente), *homodieético*, nos casos em que o narrador está presente, de alguma forma, na história (aqui, ele participa, geralmente, como testemunha da história narrada), e, por fim, *autodieético*, que dá conta do narrador homodieético que é também o personagem principal da história (nos casos canônicos de narrador-protagonista).

Apesar de toda a problemática até então apresentada sobre a teoria da narrativa, de Platão a Genette, e, em especial, no que concerne à questão do foco narrativo, ser relativa à literatura, ela serve, com restrições, de referencial para a análise da narrativa cinematográfica. Isso devido a dois motivos: primeiro, porque nos filmes é difícil distinguir quem conta a história de quem vê a história e, em razão disso, a diferenciação conceitual precisa entre narrador e focalizador ajuda a melhor compreender e analisar os filmes; depois, em razão do predomínio da paralepse no cinema, a narrativa filmica, como assegura João Batista de Brito (2001, p.60), “se perfaz num limbo indefinido, e problemático, entre a convenção do romance do século dezanove e a crise da representação do romance do século vinte”. Mesmo sendo os estudos sobre o ponto de vista no cinema (particularmente, os

⁷⁸ Original em francês. Tradução livre: “le passage d’un niveau narratif à l’autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d’un discours, la connaissance d’une autre situation”.

existentes em língua portuguesa) ainda bastante incipientes, carecendo de uma categorização sistemática como as produzidas para a literatura, esse tema é de bastante relevância para uma arte que, recém-passado o seu primeiro centenário, continua constantemente a desenvolver formas novas da narração.

A denominação que cada autor atribui ao conceito de foco narrativo, focalização ou ponto de vista representa uma escolha metodológica que não pode ser relevada apesar da similitude dos termos. Mesmo sendo a denominação de *foco narrativo* um claro avanço nessa problemática etimológica, ainda assim apresenta problemas. Isso porque, apesar de dirimir grande parte das dúvidas que o nome *ponto de vista* carrega para o conceito, o termo *foco narrativo* ainda não denota, por si, a principal questão de sua existência enquanto categoria literária: isto é, não apresenta uma delimitação clara da diferença entre o narrador e o personagem por cujo foco a narração é encaminhada. A clareza dessa diferenciação é determinante para o entendimento eficaz dos procedimentos narrativos.

Desse modo, o conceito de *focalização*, tal como definido por Gérard Genette, constitui a mais bem acabada terminologia narratológica, em termos de teoria literária, exatamente porque não carrega as confusões terminológicas que o *ponto de vista* denota e, diferentemente de *foco narrativo*, define com clareza e precisão a diferença entre o narrador e o focalizador. Ou seja, o primeiro é aquele cuja voz conta a história, e o segundo, aquele a partir de cuja perspectiva a história é contada.

Chamar de *ponto de vista* significa compreender que a instância narrativa e a instância focalizadora se confundem, não podendo ser categoricamente separadas. Isso implica ainda numa possível confusão epistemológica, pois *ponto de vista* enquanto categoria literária difere de *ponto de vista* enquanto representação ideológica. Além disso, quando se trata de cinema, a noção de *ponto de vista* (a partir da característica visual do filme) se confunde também com o olhar da câmera, ou seja, o ponto onde está localizada a câmera no momento de captura da imagem. Diante disso tudo, a escolha do termo *ponto de vista* enquanto categoria narratológica da literatura parece muito problemática; no entanto, ela tem muita validade quando se trabalha com a construção do olhar no cinema clássico, pois a narrativa fílmica se constrói pela constante variação do ponto de onde a cena está sendo capturada, ou seja, a noção de *ponto de vista* no cinema resulta da própria estrutura narrativa, elaborada a partir da capacidade de manipular e administrar os olhares sobre a

cena. É nesse sentido que iremos desenvolver uma reflexão sobre o ponto de vista como categoria comparativa no estudo entre cinema e literatura, e, mais especificamente, cinema e teatro.

Algumas vezes, narrador e focalizador são a mesma “pessoa” diegética; noutras, sequer se parecem. Há casos, inclusive, em que a tensão entre narrador e focalizador é um dos aspectos mais relevantes de uma obra (retomando o já mencionado exemplo de *Em busca do tempo perdido*, romance de Marcel Proust, em que o narrador autodiegético – que, não por acaso, também se chama Marcel – várias vezes narra histórias e mesmo sentimentos de outros personagens, a partir das perspectivas deles). Dessa forma, a definição nítida e segura dos termos narratológicos (nesse caso, narrador e focalizador), é fundamental para que a análise das obras conduza a interpretações mais bem fundamentadas e consistentes.

CAPÍTULO 3 – Ponto de vista no cinema narrativo-representativo

Conforme estamos discutindo desde a Introdução, no cinema, a confusão entre quem conta a história e por que perspectiva ela é contada (entre narrador e focalizador, portanto), não apenas é muito mais aguda que na literatura, como na verdade é parte integrante de sua própria estrutura narrativa. Para Edward Branigan (1984, p. 03), ponto de vista é “a relação entre a narração, ou diferentes narrações, e a narrativa”⁷⁹. Ao pensarmos em relação ao cinema, no entanto, fica-nos uma pergunta: como se determina o ponto de vista nos filmes, se a qualidade icônica da imagem fotográfica, junto à permanente hesitação entre mimese (representação) e diegese (narração) comum à narrativa fílmica, tendem a diminuir o espaço entre a narração e a narrativa (ou entre enunciação e enunciado, discurso e história, sujeito e objeto, etc.)?

Embora Branigan (op. cit., p. 04) reconheça que essa distinção entre narração e narrativa seja meramente teórico-metodológica, ponto de vista ainda assim parece ser uma categoria fluida, que transita pelos meandros da narrativa fílmica de forma difusa e esparsa. Aumont (1983, p. 128) diz que o cinema é a arte “do ponto de vista instantâneo mas múltiplo”, o que sintetiza essa relação dual e hesitante entre representação mimética (“instantânea”) e a flexibilização diegética (“múltipla”). Além dessa dualidade estrutural, o ponto de vista no cinema pode ser resumido, preliminarmente, em uma série de quatro significados que se congregam no mesmo termo. O primeiro significado é o do ponto de vista como um ponto no espaço a partir de onde se olha (nesse sentido, tem suas bases na questão da perspectiva nas artes plásticas). “O cinema aprendeu muito cedo a multiplicá-lo, através da mudança e do encadeamento de planos, e a desmultiplicá-lo através do movimento do aparelho” (AUMONT, op. cit., p. 127).

⁷⁹ Original em inglês. Tradução livre: “... the relationship between narration, or different narrations, and narrative”.

Um segundo significado se relaciona diretamente com o primeiro, e concerne à capacidade de a imagem fílmica criar uma *visão* particular, definida pelo confronto entre o efeito de superfície e as ilusões de profundidade. O terceiro significado é a idéia de ponto de vista narrativo, que diz respeito a quem conta a história e por que perspectiva – nesse sentido, está relacionado com o conceito de *focalização*, da teoria literária.

Por fim, um quarto significado é o que Aumont (op. cit., p. 127-128) chama de “predicativo”, isto é, aquele criado pelo todo e que representa “uma atitude mental (intelectual, moral, política, etc.) que traduz o juízo do narrador sobre o acontecimento”. Esse conjunto de quatro significados, dentro da narrativa, cria um jogo dialógico e conflitante de perspectivas e olhares, que definem os espaços de representação e a relação entre a realidade fílmica e sua recepção espectral.

Na história do desenvolvimento da narrativa fílmica, a questão do ponto de vista ocupa lugar privilegiado. A transição de um ponto de vista único, no cinema dos primeiros tempos, para um ponto de vista múltiplo e articulado, representou o esforço no manejo das estruturas simbólicas a fim de criar novas possibilidades narrativas. No ponto de vista único, o espectador tende a *observar* a cena; no ponto de vista múltiplo, ele *participa* narrativamente da cena, por identificação, fluindo pelo espaço e pelo tempo, e partilhando da subjetividade dos personagens. “O ponto de vista e, sobretudo, os múltiplos jogos entre ponto de vista visual ou representativo e ponto de vista narrativo são parte constitutiva do cinema” (MAGNY, 2001, p. 63)⁸⁰.

Para entender melhor a natureza do ponto de vista no cinema narrativo-representativo, vale apresentar as principais perspectivas no aparte teórico e taxionômico, evidenciando como cada qual elabora uma abordagem própria, com categorias específicas para a compreensão do fenômeno. A partir da apresentação dessas teorias, cabe-nos apontar os conceitos que melhor funcionarão como instrumento de análise para a nossa investigação particular. Nesse sentido, é importante construir um método de análise da representação do olhar e da construção da cena entre cinema e literatura dramática, algo que nos ajudará no escrutínio da adaptação de *Closer* para o cinema.

3.1 Inclinação, Filtro, Centro e Interesse

⁸⁰ Original em francês. Tradução livre: “Le point de vue et surtout les multiple jeux entre point de vue visuel ou représentatif et point de vue narratif sont partie constitutive du cinéma”.

“A distinção básica [em termos de ponto de vista] é entre o lugar físico do qual alguma coisa é observada (uma ‘vista’ ou ‘olhada’) e a postura ou atitude mental do observador” (CHATMAN, 1990, p. 139) ⁸¹. Ciente dessa diferença fundamental que a idéia de ponto de vista carrega (e que remonta aos conceitos propostos por Brooks e Warren de ponto de vista descritivo e narrativo), Seymour Chatman aponta para uma terminologia que torne evidente essa distinção, reconhecendo a necessidade de termos diferentes para agentes narrativos diferentes, isto é, para o narrador e para o personagem.

Parece melhor distinguir entre as experiências mentais do narrador e do personagem dentro da história como dois *tipos* diferentes de experiências, mas torna-se difícil fazê-lo se nos referimos a ambos pelo mesmo termo, seja ‘ponto de vista’, ‘perspectiva’ ou ‘focalização’. (CHATMAN, op. cit., p. 142) ⁸².

Essa terminologia nova proposta por Chatman tem, num primeiro momento, dois termos básicos, que condensam as formas de representação visual transmitidas pelo narrador e pelo personagem. Nesse sentido, o primeiro termo proposto é denominado *inclinação*, que se refere ao conjunto de atitudes e nuances mentais do *narrador*, que pode capturar as perspectivas psicológicas, sociológicas e ideológicas do discurso. Esse narrador pode variar do neutro ao mais envolvido com o mundo diegético. O narrador neutro é o de estilo onisciente, quando a câmera tende a manter as unidades de tempo e espaço, sem se apegar a esse ou àquele personagem, os quais, em geral, são representados apenas em sua materialidade visual. Embora seja impossível estabelecer um “grau zero” de neutralidade narrativa – uma vez que o mero posicionamento da câmera já implica num ponto particular de onde a história é vista –, os casos de *inclinação* neutra estão na base de uma representação que se pretende “realista”, e que, como tal, carrega consigo uma série de implicações ideológicas e representacionais.

Num outro extremo, quando a *inclinação* do narrador pende para um maior envolvimento com o mundo diegético, ele possui mais flexibilidade para transitar por tempo e espaço, conduzindo a narrativa de maneira mais fragmentada, à qual se unem

⁸¹ Original em inglês. Tradução livre: “The basic distinction is between a physical place from which something is seen (a ‘vista’ or ‘lookout’), and a viewer’s mental attitude”.

⁸² Original em inglês. Tradução livre: “It seems better to distinguish between narrator’s and character’s mental experiences in the story world as two different *kinds* of experiences, but that’s hard to do if we refer to both by the same term, whether ‘point of view’, ‘perspective’, or ‘focalization’”.

outros artifícios de linguagem e de expressão, como luz, som, *mise-en-scène*, vestuário, atuação de atores, etc. São os casos de quebra da lógica narrativo-representativa do cinema clássico, em filmes como *Vivre sa vie* (1962) e *Pierrot le fou* (1965), só para ficar com alguns exemplos de Jean-Luc Godard.

O segundo termo básico proposto por Chatman é chamado de *filtro*, e está intimamente relacionado com a gama de experiências mentais vivenciadas pelos *personagens* na história, como percepções, cognições, atitudes, emoções, memórias, fantasias, sonhos, alucinações, etc. O surrealismo, enquanto uma maneira particular de percepção da realidade, é um caso sintomático do estabelecimento de estratégias para introduzir *dentro* da narrativa a subjetividade dos personagens (especialmente, as percepções oníricas e inconscientes). Em termos de cinema, o *filtro* ocorre quando os artifícios estilísticos de composição da imagem e de construção da cena são organizados de forma a sintetizar, visual e sonoramente, a subjetividade dos personagens. O filme de Darren Aronofsky, *π* (1998), é um exemplo contemporâneo desse efeito de filtragem: a fotografia em preto e branco, os movimentos angustiados e velozes de câmera, os constantes *close-up's* que desfiguram os rostos dos personagens, etc., sintetizam a subjetividade tumultuada do protagonista, seu ponto de vista perturbado, ansioso, em crise. Nesse caso, a própria narrativa, em si, é o personagem.

A teoria de Chatman, vale salientar, é extensamente perpassada pela idéia da existência, no texto, de um autor implícito (*implied author*): a idéia de autor implícito vem da obra teórica de Wayne Booth⁸³, e se refere a uma projeção do autor real no discurso do texto; não se trata das opiniões do autor real que se podem perceber na escrita, mas de uma entidade narrativa que *organiza e impulsiona* todas as demais, inclusive o narrador. Segundo Alfredo Carvalho (op. cit., p.31), o autor implícito é “o ‘segundo-ser’ do autor, o autor tal como ele se mostra na própria obra, distinguindo-se de como é na vida real. O autor implícito é a ‘imagem que ele cria de si próprio’”. Booth diz ainda que, por mais que aparentemente o autor pareça não interferir, ele nunca desaparece do texto, mas apenas se mascara constantemente, seja atrás de um personagem, ou de uma voz narrativa que o representa. É a tal mascaramento que Booth dá o nome de autor implícito. No entanto, vale

⁸³ Cf. BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1981.

salientar, categoricamente, que o autor implícito não é o escritor do texto, assim como Dostoievski o é de *Os Irmãos Karamazov*.

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história. (LEITE, op. cit., p.19)

Nesse sentido, a utilização dos termos inclinação e filtro parece a Chatman bastante adequada, pois eles evidenciam semanticamente a prevalência do autor implícito: inclinação (que, em certo ponto, ele considera chamar também de *ângulo*) indica dois pontos de um movimento, um mais alto (autor implícito) e um mais baixo (narrador); filtro, por outro lado, aponta a *seleção* – feita pelo autor implícito – das experiências mentais do personagem que são transpostas no discurso pelo narrador.

A esses dois tipos de experiências mentais (interesse e filtro), a que a idéia de ponto de vista costuma se referir, Chatman acrescenta mais dois termos, que tratam não exatamente de experiências mentais, mas de atitudes narrativas comumente associadas à noção de ponto de vista. O primeiro desses termos, denominado *centro*, ocorre quando a história é apresentada de tal forma que um determinado personagem é o centro de importância; “mas é um tanto diferente da filtragem, uma vez que podemos ou não ter acesso à consciência desse personagem central” (CHATMAN, op. cit., p. 147)⁸⁴. Nesse caso, o personagem principal torna-se o foco de atenção do narrador, que o segue e o representa. Vários são exemplos desse tipo de artifício, e, para ficarmos apenas com alguns clássicos, lembremos de *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, que torna o detetive Scottie Ferguson o centro de atenção da narrativa, acompanhando sua busca por Madeleine/Judy nos torvelinhos de sua vertigem; ou mesmo *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut, em que a trajetória do pequeno Antoine Doinel ocupa espaço central no desenvolvimento do filme.

O segundo termo é denominado *interesse* e está associado à idéia de identificação, ou seja, quando os artifícios estilísticos são organizados pelo autor implícito de forma a que

⁸⁴ Original em inglês. Tradução livre: “But this is quite different from filtration, since we may or may not be given access to that central character’s consciousness”.

o espectador crie *empatia* com o personagem. É diferente de *centro* porque, neste, o personagem central pode nem aparecer, mas ser o produto dos comentários de outros personagens, enquanto que no interesse a empatia surge exatamente da presentificação. O *interesse*, aqui, não se restringe ao protagonista, nem basta uma divisão binária (mocinho x vilão), para estabelecer os limites da empatia: quanto mais problematizado em termos de psicologia forem os personagens, mais complicado será o efeito empático sobre a platéia. Como não dizer que o *interesse* em Rocco, protagonista do clássico de Luchino Visconti, *Rocco e seus irmãos* (1960), não reside exatamente em sua força contraditória, que apanha do irmão e não revida, que abre mão de Nádia em favor desse irmão perturbado, que se abraça ao assassino de sua amada, como o idiota príncipe Michkin, do romance de Dostoievski?

A diferença entre as atitudes mentais do narrador e do personagem, embora pareça mais detectável na narrativa literária, também ocorre no cinema, ainda que sua estrutura narrativa tenda a apagar as marcas da enunciação; isto é, a linguagem do filme narrativo-representativo tem a capacidade de diluir a atividade do narrador no desenvolvimento do espetáculo. Isso acontece, basicamente, por três razões: a qualidade icônico-mimética da imagem fotográfica, que indica uma naturalização do que é mostrado; a ilusão cênica da quarta parede, ou seja, o estilo de apresentação do espetáculo cinematográfico (que ainda é influenciado pelo teatro burguês dos séculos XVIII e XIX) que cria a ilusão de um *outro mundo*⁸⁵ a que temos acesso; e por fim, a permanente tensão entre mimese (representação) e diegese (narração), na estrutura narrativa. No entanto, esse apagamento das marcas de enunciação – no filme narrativo, parece que o mundo diegético flui autonomamente – deve ser desconstruído e re-avaliado, porque na base dessa naturalização narrativa repousa a perpetuação de ideologias, estereótipos e discursos permissivos.

Os filmes de Hollywood [e todos os que possuem esse estilo de representação] são comumente caracterizados por um estilo “sem costuras”, em que a atualização esconde todas as marcas do artifício, favorece todo tempo e espaço diegético projetado, e motiva todas as transições de planos numa maneira totalmente desobstruída e “transparente”. O estilo “sem costuras” apresenta os eventos e personagens sob o aspecto do totalmente “natural” – um “natural” que, é claro, pesadamente suporta o *status quo* (CHATMAN, op. cit., p. 154)⁸⁶.

⁸⁵ Essa idéia do cinema como janela a um outro mundo é fundamental, por exemplo, para uma retórica da representação colonial, pois possibilita a espectadores longínquos o acesso a culturas distantes e ‘exóticas’.

3.2 Ocularização e auricularização

Re-escrevendo o conceito de focalização proposto por Genette para falar de ponto de vista na literatura, François Jost (1989) estabelece uma série de tipologias para o estudo da narrativa cinematográfica. Consciente da importância de uma teoria comparativa entre literatura e cinema, o autor desenvolve pontos de contato e pontos de separação entre os dois códigos representacionais. Para Jost, o importante é avaliar a relação entre as narrativas literária e fílmica, a fim de elaborar, dialeticamente, uma narratologia comparada; isto é, encontrar as estruturas que alicerçam ambos os códigos, sem deixar, todavia, de apontar as especificidades de cada sistema em particular.

No que concerne aos estudos cinematográficos, seríamos tentados a afirmar que a relativa maturidade dos *métodos* da teoria literária – mais que a proximidade entre filme e romance – dá importância às distinções que os estudos cinematográficos têm elaborado no decorrer do último decênio sob o impulso de Genette (JOST, op. cit., p. 12)⁸⁷.

Uma vez que para transmitir à platéia as percepções e sensações subjetivas de um personagem, o cinema trabalha tanto com o plano de expressão visual quanto com o sonoro, uma teorização do ponto de vista deve considerar esses dois registros. Nesse sentido, Jost propõe os conceitos de *ocularização* e *auricularização*: de maneira simples, o primeiro diz respeito ao ponto de vista, e o segundo, ao ponto de escuta. Enquanto a focalização representa o ponto de vista narrativo, *ocularização* e *auricularização* concernem ao “ponto de vista” descritivo, respectivamente, de imagem e de som. Cada qual apresenta, no entanto, uma série de complicações teórico-conceituais que devem ser esmiuçadas.

⁸⁶ Original em inglês. Tradução livre: “Hollywood films are usually characterized by a ‘seamless’ style in which the actualization hides all marks of artifice, accounts for all projected story space and time, and motivates all shots transitions in a totally unobtrusive or ‘transparent’ way. The seamless style presents events and characters under the aspect of the totally ‘natural’ – a ‘natural’ which, of course, heavily supports the status quo”.

⁸⁷ Original em francês. Tradução livre: “En ce qui concerne les études cinématographiques, on serait plutôt tenté d’affirmer que c’est la relative maturité des *méthodes* de la théorie littéraire – plus que la proximité du film et du roman – qui pousse à importer les distinctions que celle-ci a élaborées au cours de la dernière décennie sous l’impulsion de Genette”.

O conceito de ocularização diz respeito à relação entre o que a câmera mostra e aquilo que o personagem vê; “é próprio da ocularização transformar o lugar da câmera em uma posição perceptiva do personagem” (JOST, op. cit., p. 50)⁸⁸. Quando o que a câmera mostra e o que o personagem vê coincidem, trata-se de *ocularização interna*⁸⁹; de forma inversa, quando aquilo mostrado pela câmera em nada se refere ao que o personagem vê, tem-se *ocularização zero*. Assim como a narrativa, a ocularização só ganha sentido através da progressão espaço-temporal: não se pode ver num plano apenas (como uma foto em *still*) se há ocularização interna ou zero; apenas na combinação sucessiva de planos se pode avaliar a perspectiva que a imagem pretende abarcar.

A ocularização interna, além de ser um truque cinematográfico a partir do qual a câmera assume o olhar de determinado personagem, trata-se de uma maneira de transmitir, com elementos da narrativa fílmica, a percepção e a reação sentimental de um personagem e, com isso, fazer com que a platéia *partilhe* dessas sensações. No entanto, a ocularização interna não se restringe ao plano ponto-de-vista; de fato, ele é “uma noção técnica que desenvolve grande papel na decupagem, da mesma forma que ‘voice-over’, ‘close-up’ ou ‘fade-in’” (JOST, op. cit., p.22)⁹⁰.

Como subdivisão da ocularização interna, há ainda quatro tipos de relação entre a imagem apresentada pela câmera e a visão própria do personagem; aqui, estão envolvidos os efeitos de subjetivação do personagem, e o grau de envolvimento entre a construção narrativa e os artifícios de relacionados ao ponto de vista. O primeiro caso comentado por Jost é o de *ocularização interna primária*, que ocorre nos momentos em que algum artifício visual ou sonoro é marcado na imagem, *sem recorrer ao contexto*, a fim de identificar um personagem ausente do plano. Isto é, quando uma fala ou mesmo um jogo de espelhos indica que aquele *olhar* da câmera pertence, na verdade, a um personagem identificável.

Por outro lado, há os momentos de *ocularização interna secundária*, que se desenrolam quando a subjetividade de uma imagem é construída pela montagem, pelos cortes (como no plano-contraplano) ou pela linguagem verbal entrecortada (num diálogo,

⁸⁸ Original em francês. Tradução livre : “Le propre de l’ocularisation, c’est de transformer la place de la caméra en une position perceptivo du personnage”

⁸⁹ É semelhante ao conceito de plano ponto-de-vista, melhor definido por Edward Branigan, que veremos mais adiante neste capítulo.

⁹⁰ Original em francês. Tradução livre: “... une notion technique qui joue grand rôle dans le découpage, au même titre que ‘voice-over’, ‘close-up’, ou ‘fade-in’”.

por exemplo). Ou seja, ocorre quando a subjetividade do personagem, incluída na imagem, é definida por uma *contextualização* do ponto de vista.

Um outro aspecto importante de ser comentado, e que está não relacionado aos artifícios de subjetivação dos personagens, mas ao desenvolvimento da narrativa, refere-se aos casos de *ocularização espectral*. Tal efeito acontece nos momentos da narrativa em que o espectador não partilha do ponto de vista de nenhum personagem e tira vantagem cognitiva disso. Esse artifício é muito comum nos filmes policiais, quando deixam o espectador em suspense ao *ver* que algo ameaça um personagem, sem que este partilhe do ponto de vista do espectador.

O quarto e último tipo de ponto de vista descritivo-visual, tal como proposto por Jost, é o de *ocularização* modalizada. Esse caso ocorre naquelas imagens em que “a evolução do grau de realidade do *visto* é causada menos pelo personagem (...), do que por um ‘grande produtor de imagens’, que assinala ao espectador, por uma marca de enunciação, uma mudança de nível no mundo diegético” (JOST, op. cit., p. 32) ⁹¹. Essa transição do grau de percepção implicada na imagem é muito comum nos momentos de mudança entre realidade e sonho, por exemplo.

Além da *ocularização* – que concerne à relação entre a imagem e a percepção de um personagem – o estudo do ponto de vista no cinema deve apontar categorias de análise do som, porque também através dele o espectador pode *vivenciar* a subjetividade de um personagem, seu ponto de *escuta*. É importante, antes de tudo, apontar os elementos da relação entre o som e a imagem no momento em que ambos são apresentados: a partir de então se pode avaliar o envolvimento do som com a percepção subjetiva do personagem. Como categoriza Jost (op. cit., p. 48-49), são sete os tipos de dependência/independência mútua entre som e imagem, implicados no envolvimento audiovisual de representação simbólica. O primeiro caso é o de *ocorrência-ligada concreta*, que ocorre quando o contexto visual do som inclui a representação da fonte sonora, como no ruído de um disparo e na representação visual de uma espingarda atirando. Aqui, está inserido o contorno de uma representação “realista”, em que a união som-imagem pode também ser remetida de forma cognoscível ao mundo factual.

⁹¹ Original em francês. Tradução livre: “... l'évaluation du degré de réalité du *vu* est moins le fait du personnage (...) que celui d'un 'grand imagier' qui signale au spectateur par une marque d'énonciation, un changement de niveau dans le monde diégétique”.

Por outro lado, nos casos em que ocorre *ocorrência-ligada musical*, segunda categoria da relação audiovisual, um som musical substitui (por similitude ou não) um ruído originalmente pertencente ao contexto visual: por exemplo, quando uma nota de violino em lugar do barulho de uma serra-elétrica. É uma forma de criar metáforas na composição narrativa, de caráter abertamente não-realista.

As duas categorias seguintes são similares na sua livre utilização de som extradiegéticos em discordância com o signo visual que o remeteria. É o caso, primeiramente, da *ocorrência-livre concreta*, que se dá quando um ruído claramente denotado aparece num contexto em que não lhe corresponde nenhum enunciado icônico adequado. O cinema moderno utilizou bastante esse recurso, como forma de criar alegorias de expressão: é o caso dos ruídos de metralhadora saindo da efusão discursiva de Porfírio Diaz, em *Terra em transe* (1968), de Glauber Rocha.

Na categoria seguinte, denominada *ocorrência-livre musical*, o som também não estabelece relação direta com a imagem em que surge. Aqui, no entanto, é um som musical que está inteiramente abstrato ao ambiente do filme. Esse é o caso, quantitativamente mais comum no cinema narrativo-representativo, da trilha sonora não-diegética, que pontua e comenta os momentos da ação.

Os três tipos finais de relação audiovisual são menos corriqueiros, e, quando ocorrem, constituem apenas momentos de transição no desenvolvimento da narrativa. O primeiro caso é o da *ocorrência-desligada*, que surge quando um som em *ocorrência-ligada* continua num outro contexto em que não mais lhe corresponde nenhum enunciado icônico. Por exemplo: a imagem mostra um rapaz ouvindo som num carro, corta, e surge a imagem de uma casa com outros personagens; quando a música do carro do rapaz continua tocando na casa depois do corte, temos um efeito de *ocorrência desligada*.

O penúltimo tipo é denominado *ocorrência captada*, e ocorre quando um som ou um ruído se ligam *a posteriori* a algum contexto visual. Usemos o exemplo acima, agora de maneira inversa: primeiramente, surge a imagem da casa com os outros personagens e uma música extradiegética pontuando a ação, corta, aparece a imagem do rapaz no carro, que desliga o aparelho de som do veículo e a música, inicialmente extradiegética, é cortada. Simplificando, portanto, temos que na *ocorrência captada*, o som extradiegético num plano torna-se diegético no seguinte, depois do corte.

E, finalmente, temos o caso da *ocorrência pontual*, em que os tratamentos sonoros têm a função de contribuir com a temporalidade da ação, com o ritmo dos enunciados visuais ou com a montagem. Nesse caso, os ruídos e sons têm função puramente narrativa, a fim de conduzir as ações de maneira rítmica, como nos momentos em que a velocidade dos cortes dos planos é concatenada com uma trilha sonora com a mesma velocidade e o mesmo ritmo.

Tendo em vista essas relações funcionais que o envolvimento audiovisual desenvolve na narrativa, carece agora apontar a forma como a percepção da subjetividade de um personagem, num filme, pode ser transmitida através dos efeitos sonoros. *Ocularização*, como já comentado, é o nome dado ao fenômeno a partir do qual os artifícios estilísticos da imagem cinematográfica transmitem ao espectador a subjetividade de um personagem. Quando essa subjetividade é transmitida através do som, dá-se o nome de *auricularização*. De acordo com Jost, existem quatro tipos de relação entre som e percepção subjetiva. Esses tipos não são estanques e estão intimamente relacionados no desenvolvimento contínuo da narrativa.

O primeiro tipo é chamado de *auricularização interna primária*, e ocorre quando o som não se liga diretamente aos códigos do realismo e, explicitado pelo contexto, parte de algum personagem em *ocularização interna primária*. É o caso, por exemplo, da voz interior de um personagem quando a câmera ocupa o lugar físico de seu olhar (como no plano ponto-de-vista). O exemplo mais perceptível de *auricularização interna primária* é o monólogo interior criado pelo *voice-over*, que busca, com isso, representar exatamente o que o personagem está pensando.

Num outro extremo, existem os casos de *auricularização interna secundária*, que tomam forma nos momentos em que a subjetividade auditiva de um personagem é construída pela montagem e pelo visual. Aqui, a ligação entre o efeito sonoro e uma instância pró-filmica se torna possível. Isso significa que a subjetividade do personagem é construída por um som *dentro* da diegese, a partir de uma construção visual, geralmente, metafórica ou alegórica. Lembremos, por exemplo, do final de *A estrada da vida* (1954), de Federico Fellini, em que o brutamontes circense Zámpano ouve uma mulher solfejando a música que Gelsomina tocava no trompete: aquele som diegético dá o estalo para a memória involuntária (no melhor sentido proustiano) e o conjunto filmico criado pela

montagem e pela atuação de Anthony Quinn, junta-se ao som para representar a subjetividade desolada do personagem.

O caso seguinte é o de *auricularização interna modalizada*, que ocorre quando um tratamento no material sonoro (alargamento, descontinuidade, surgimentos e desaparecimentos progressivos de ruídos, etc.), assim como o diálogo, demarca o ressurgimento de uma *ocorrência-ligada concreta*. Esse procedimento está diretamente relacionado a um estilo de representação mais fragmentada, através da qual a perspectiva do personagem ou da história é transmitida pela relação entre o tratamento não-realista dos efeitos sonoros e sua inserção num contexto diegético da narração. É muito comum na transição entre as cenas, a fim de criar encadeamentos entre os acontecimentos.

E, finalmente, existe o caso da *auricularização zero*, que se processa nos momentos em que a trilha sonora é submissa à distância aparente do personagem, de forma que o som não se relaciona com nenhuma instância diegética, mas, mesmo assim, transmite a perspectiva interna do personagem. É o caso geral em que a trilha sonora extradiegética sintetiza a perspectiva ou o envolvimento afetivo dos personagens (no caso de *Closer*, a música-tema de Damien Rice desenvolve plenamente esse papel)⁹².

Na tentativa de sintetizar sua teoria, Jost (op. cit., p. 60) propõe um esquema visual para apresentar todas as relações entre som e imagem, juntamente com os tipos de *auricularização* a que cada qual concerne:

⁹² No próximo capítulo, examinaremos mais profundamente esse e outros efeitos de subjetivação no filme criados pelo som e pelos ruídos.

Classificação narratológica das combinações audiovisuais

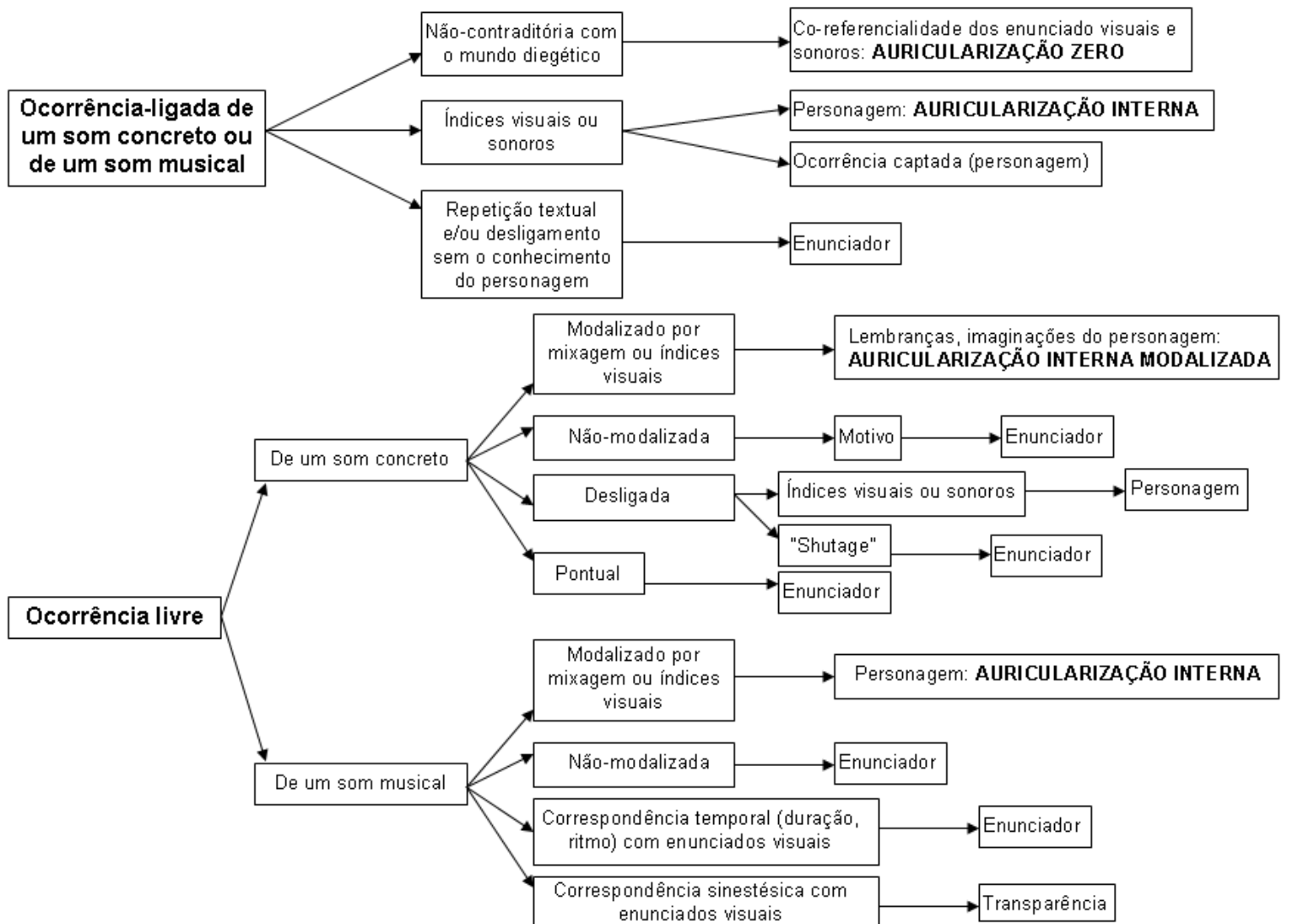


Tabela 2

O importante de se apreender desse emaranhado de conceitos e categorias é não apenas o catálogo taxionômico das relações de imagem e som com a subjetividade dos personagens, mas a capacidade de reconhecer, *dentro de cada contexto diegético*, as variantes das diversas representações simbólicas. As combinações de imagem e som ganham sentido apenas quando relacionadas com a estrutura narrativa em que estão inseridas. A análise fílmica, portanto, não deve apenas seccionar planos e trilhas sonoras, separá-los de seu contexto de representação e apontar a *ocularização* dessa imagem ou a *auricularização* daquele som. De outra feita, deve utilizar o entendimento das partes como

caminho para uma leitura hermenêutica do todo. O sentido narratológico de uma imagem ou de um som não está nunca separado de seu sentido discursivo e ideológico.

3.3 A teoria da subjetividade e o *PPV*

De acordo com Edward Branigan (op. cit., p. 01), o ponto de vista, enquanto categoria narratológica, deve ser entendido a partir de sua manifestação dentro de outras quatro categorias, em que congrega particularidades que devem ser nuançadas. Primeiramente, há o ponto de vista do *autor*, que se refere às opiniões particulares expressas por um escritor de livro ou diretor de filme, bem como suas questões ideológicas e político-partidárias. De maneira diversa, existe o ponto de vista do *narrador*, que é também comumente conhecido como foco narrativo ou focalização; nesse caso, está relacionado à voz narrativa, isto é, a quem conta a história e por qual perspectiva. Algumas vezes, o ponto de vista ideológico de autor e de narrador não são os mesmos, podendo ser, inclusive, estruturalmente conflitante. É nesse sentido que a idéia de *centralidade no texto*, proposta pela teoria literária, procura separar a apreciação estética de uma obra (de que faz parte o ponto de vista do narrador) e a vida e as opiniões próprias de seu autor.

Além disso, existe ainda o ponto de vista do personagem, que está diretamente ligado ao narrador, pois se refere aos momentos em que este cede sua voz para que os personagens se expressem eles mesmos (como no plano ponto-de-vista⁹³), ou quando o próprio narrador incorpora polifonicamente o olhar dos personagens no decorrer da narrativa. E, fechando o circuito de representação cinematográfica, há por fim o ponto de vista de *leitor/espectador*, que diz respeito a questões de recepção e espectralidade, e da perspectiva da platéia no momento de apreensão da obra.

Essa diferenciação é necessária para a elaboração de uma teoria do ponto de vista no cinema, pois variam substancialmente (às vezes tornando-se até contraditórios) os *pontos de vista* de autor, narrador, personagem e espectador. De acordo com a teoria proposta por Branigan, no entanto, ponto de vista está diretamente ligado ao conceito de subjetividade, isto é, à forma através da qual o filme apresenta ou retrata um personagem ou uma história. Não se trata do que a história conta (do seu conteúdo), mas da maneira como é contada.

⁹³ Sintetizaremos, a partir de agora, em PPV.

“Subjetividade, então, é o processo de conhecer uma história – contá-la e percebê-la” (op. cit., p. 01) ⁹⁴.

Na teoria de subjetividade proposta por Branigan, sujeito e objeto são elementos integrantes da estrutura de representação, em que o sujeito é o produtor da narração enquanto processo de percepção do objeto, e este, por conseguinte, é o ponto de atração da atenção do sujeito; a separação entre sujeito e objeto, como já argüira Branigan, é puramente teórica, e é no espaço entre ambos que se desenvolve o ponto de vista. Este seria, portanto, o conjunto de estratégias estilísticas (posicionamento de câmera, som, montagem, fotografia, construção de cena, etc.) criado para representar a subjetividade de um personagem.

Para Branigan (op. cit., p. 05), todavia, as tentativas de definir o ponto de vista enquanto categoria narratológica de representação da subjetividade no cinema, procuraram se estruturar, basicamente, em quatro perspectivas, dependendo da maneira como se concebia o próprio conceito narração. A primeira noção por ele comentada é a de *ponto de vista como percepção*. Tal idéia está diretamente ligada à noção de um olhar determinado segundo o qual é percebido o mundo; nesse sentido, está relacionado às leis de perspectiva da pintura renascentista e da arquitetura cênica do chamado palco italiano, em que se concebe a cena como direcionada a um *observador implícito*, que, em verdade, concerne estruturalmente à platéia como um todo, uma vez que não privilegia um lugar determinado na audiência, mas todos os assentos como aptos a assistir o espetáculo (a arquitetura das salas de cinema, ainda hoje, é muito influenciada por esse modelo de composição da platéia) ⁹⁵. “Ponto de vista se torna a função da posição desse observador hipotético, que se firma como o espectador de uma pintura ou um filme, isto é, somos convidados a nos imaginar dentro de certa disposição perceptiva” ⁹⁶ (BRANIGAN, op. cit., p. 05-06). A

⁹⁴ Original em inglês. Tradução livre: “Subjectivity, then, is the process of knowing a story – telling it and perceiving it”

⁹⁵ Uma alternativa desenvolvida no século XX, na área da dramaturgia, foi a retomada do teatro de arena. A fórmula da arena (*the playbox*), desenvolvida por Gilmore Brown e Margo Jones, na década de 1930 nos Estados Unidos, não possuía a suntuosidade do teatro tradicional (ou seja, italiano), fato que tornava as apresentações muito menos dispendiosas, facilitando a montagem de peças que não careciam de grandes investimentos. Além disso, a idéia da arena guardava um posicionamento político e uma atitude estética: os circuitos de exibição dos teatros de arena envolviam quase sempre peças políticas, pois sua estrutura privilegia a quebra da ilusão da quarta parede (do teatro burguês), um esforço em direção ao realismo e o estabelecimento de um diálogo (mesmo quando a peça não diretamente ultrapassa a separação palco-plateia) com os espectadores.

⁹⁶ Original em inglês. Tradução livre: “Point of view becomes the function of the position of the hypothetical observer who stands in for the viewer of a painting or movie, that is, we are invited to imagine ourselves

compreensão do ponto de vista como percepção repousa na capacidade do observador em reconhecer um espaço pictórico, descobrindo uma série de equivalências perceptivas. Em filmes, o arquétipo dessa percepção é o PPV, “em que a câmera assume a posição espacial de um personagem a fim de nos mostrar o que esse personagem vê”⁹⁷ (BRANIGAN, op. cit., p. 06). Todavia, o PPV é apenas um, dentro de uma série de articulações espaço-temporais, dos artifícios estilísticos de administração da percepção do espectador; o que importa de fato é essa capacidade de *administrar* o olhar (e a consciência, num sentido mais amplo da narrativa) que o espectador possui sobre a história.

A idéia seguinte, segunda a qual Branigan aponta que se concebe o fenômeno, é a de *ponto de vista como atitude*. Essa concepção lida com os artifícios da narrativa através dos quais o espectador vivencia a perspectiva do personagem, com sua psique humana e seus estados de consciência. Como exemplo, temos as maneiras como a imagem se articula para alcançar algum efeito na platéia (movimentos circulares para semelhar à tontura, *fade-in* ou *fade-out* para significar despertar ou desfalecimento, etc.). Esses artifícios não são estáticos, isto é, seu funcionamento depende da estrutura interna da narrativa, e em vários sentidos podem ser utilizados não para dizer do estado de espírito de um personagem, mas para criar alegorias ou metáforas no interior da história. “A atitude do espectador se torna um compósito de vários observadores hipotéticos, personagens, narradores, narradores implícitos e do autor”⁹⁸ (BRANIGAN, op. cit., p. 08). Dessa maneira, ponto de vista como atitude diz respeito à *forma* como o filme é construído para transmitir ao espectador as sensações e impressões que o autor, a partir de uma série de artifícios estilísticos, é capaz de produzir.

Num outro extremo, há ainda a idéia de *ponto de vista como identificação*. Nesse sentido, ponto de vista se refere à capacidade dos espectadores de achar similaridades entre si e os personagens, ou entre sua história e a que é narrada: identificação e empatia, nesse caso, são sinônimos. Dessa forma, está diretamente relacionado a uma leitura psicanalítica da relação entre leitor/espectador e texto/filme: enquanto a compreensão do ponto de vista como atitude está ligada aos “estados de mente e de percepção” criados pela narrativa para

within a certain perceptual array”.

⁹⁷ Original em inglês. Tradução livre: “... where the camera assumes the spatial position of a character in order to show us what the character sees”.

⁹⁸ Original em inglês. Tradução livre: “The viewer’s attitude becomes a composite of various hypothetical observers, characters, narrators, implied narrators, and the author”

transmitir a subjetividade de um personagem, entender ponto de vista como identificação é pensar na formação da identidade do indivíduo, da relação Eu/Outro (*self and other*) como base do envolvimento entre o espectador e a narrativa.

Identificação, aqui, não é uma atitude, mas um processo de formação e reformação da identidade de alguém em comparação com, ou contra, alguma coisa. (...) Algo mais que ‘entendimento’ ou ‘sentido’ está em jogo; ou melhor, identificação lida com nossa resposta emocional, envolvimento, apreciação, empatia, catarse (Aristóteles) ou sentimento para com um filme. Identificação se refere à nossa participação ativa num texto (BRANIGAN, op. cit., p. 10)⁹⁹;

Finalmente, Branigan destaca a noção de *ponto de vista como linguagem*: tendo por esteio uma aplicação de conceitos da lingüística aos artifícios estilísticos do cinema, o ponto de vista, aqui, baseia-se principalmente na distinção, estabelecida por Émile Benveniste, entre discurso (*discours*) e história (*histoire*); dessa maneira, reside na idéia de que a linguagem simbólico-representativa do cinema teria estrutura semelhante à da linguagem verbal, e ambas (junto a diversos outros sistemas de linguagem), fariam parte de um campo de estudos mais amplo denominado *semiologia*, tal como imaginada por Ferdinand de Saussure. A partir dessa percepção, o PPV seria o equivalente a uma fala em primeira pessoa, quando o narrador cede seu olhar/voz para um personagem. Embora a busca de similitudes entre as linguagens verbal e visual se baseie em algumas associações apropriadas (como a supracitada entre *PPV* e fala em primeira pessoa), Branigan (op. cit., p. 15) argumenta que “esse debate acerca da relação entre palavras e imagens freqüentemente negligencia uma questão vital: a natureza da cognição humana, ou seja, o sistema representacional interno que processa palavras e imagens”¹⁰⁰. Ele acrescenta que há evidências da existência de dois sistemas de processamento no cérebro, o que indica uma parcial independência do sistema pictórico para a linguagem verbal.

A essas quatro acepções do ponto de vista, Branigan propõe uma última que, a partir de uma série de críticas direcionadas às anteriores, procura sintetizar uma perspectiva mais

⁹⁹ Original em inglês. Tradução livre: “Identification, here, is not an attitude but a process of forming and reforming one’s identity in comparison with or against something else. (...) Something more than ‘understanding’ or ‘meaning’ is at stake; rather, identification deals with our emotional response, involvement, appreciation, empathy, catharsis (Aristotle), or feeling toward the film. Identification relates to our active participation with a text”

¹⁰⁰ Original em inglês. Tradução livre: “This debate over the relation between words and pictures frequently neglects a vital issue: the nature of human cognition, i.e., the internal representational system which process words and pictures”.

abrangente, tanto narrativa quanto ideologicamente. A concepção do ponto de vista como percepção, segundo ele, seria muito restrita, pois coloca a câmera como ponto de inteligibilidade e faz dela e dos planos os termos primários do sistema, ao invés de serem – como realmente são – códigos narrativo-representacionais. Por outro lado, a idéia de ponto de vista como identificação se mostra muito abrangente, pois deixa de lado os aspectos estruturais do texto, enfocando apenas os processos mentais de produção e assimilação da narrativa.

A compreensão de ponto de vista como atitude (do personagem, do narrador, do autor, do observador implícito, etc.) guarda ressalva semelhante à idéia de identificação, pois se centra nas similitudes entre os códigos narrativos e as percepções sensoriais humanas: não se deve esquecer que, em se tratando de filme, os elementos narrativos são, antes de tudo, representacionais. A concepção de ponto de vista como linguagem, por fim, parece a Branigan o impulso primário para se estruturar uma teoria mais ampla dos sistemas de representação (a semiologia saussuriana ou a semiótica pierciana); segundo ele, não se trata de compor um catálogo taxionômico sobre os tipos de ponto de vista, narração ou subjetividade no cinema (bem como suas similitudes com outros códigos representacionais), mas de pensar as diversas maneiras a partir das quais os filmes contam suas histórias, como eles transmitem a subjetividade dos personagens e, finalmente, como são apreendidos pela platéia.

Diante desses problemas teórico-metodológicos das conceituações anteriores de ponto de vista, Branigan (op. cit., p. 16-17) apresenta uma última perspectiva, denominada *ponto de vista como uma lógica de leitura*: uma vez exposto a um pequeno número de filmes, acredita Branigan, qualquer espectador poderia entender potencialmente um número infinito de outros filmes. Essa habilidade cognitiva, embora seja adquirida, refere-se à *competência* do espectador em entender o código da linguagem cinematográfica. Ponto de vista, assim, é um aspecto do texto capaz de torná-lo acessível a uma lógica de leitura; isto é, não se trata de uma entidade ou um sentimento do autor, do narrador, dos personagens ou dos espectadores, muito menos de um estado de espírito ou de uma especulação sobre a psique humana, mas de uma série de mecanismos textuais concretos articulados dentro de um processo simbólico. “Ponto de vista é parte da capacidade gerativa de um texto, e um

dos aspectos da competência geral do leitor”¹⁰¹ (BRANIGAN, op. cit., p. 21). Nesse sentido, o leitor é apresentado constantemente como um co-produtor do texto, juntamente com o narrador.

Embora Branigan critique a idéia de ponto de vista como linguagem porque associa o código representacional do cinema à linguagem verbal (com o intuito de pensar num sistema mais amplo que abarca os demais subsistemas de representação), é importante atentar ao fato de que ele mesmo recorre à Lingüística para se apropriar dos conceitos de *capacidade* e *competência* (da teoria de Noam Chomsky de apreensão da linguagem¹⁰²). Essa relação entre ponto de vista e capacidade/competência – embora seja teoricamente aceitável – guarda em si uma incoerência metodológica: se o modo de apreensão da subjetividade de um personagem num filme não pode ser associado às estruturas da linguagem verbal, por que utilizar comparativamente conceitos da lingüística para explicar o fenômeno do ponto de vista? O objetivo da teoria de Branigan (op. cit., p. 17) é ser um “relato explanatório de como a narração filmica pode ser entendida por um espectador”¹⁰³. Nesse sentido, o ponto de vista se define como a forma (ou o conjunto de estratégias textuais) que possibilita ao espectador a capacidade de apreender a subjetividade dos personagens e, mais amplamente, o sentido de um filme.

Dentro dessa teoria, o conceito mais bem elaborado é o de plano ponto-de-vista (como já sintetizáramos: PPV). Branigan desenvolve um importante esquema metodológico para o entendimento do PPV: segundo ele (op. cit., p. 103-109), o PPV é composto de seis elementos distribuídos em dois planos:

Plano A

O primeiro elemento é o estabelecimento de um ponto no espaço do plano;

Em seguida, no mesmo plano (mas geralmente fora da câmara), o segundo elemento é o estabelecimento de um objeto por relance (*glance*). “É importante salientar que

¹⁰¹ Original em inglês. Tradução livre: “Point of view is part of the generative capacity of a text and is one aspect of a reader’s general competence”.

¹⁰² Cf. CHOMSKY, Noam. **Linguagem e Pensamento**. Petrópolis: Vozes. 1971.

¹⁰³ Original em inglês. Tradução livre: “... an explanatory account of how film narration can be understood by a spectator”.

o conceito de relance implica na existência de um observador de cujo ponto de vista se pode participar” (BRANIGAN, op. cit., p. 104) ¹⁰⁴. Todavia, isso não significa que o PPV esteja limitado a pessoas ou coisas vivas ¹⁰⁵;

Transição entre os planos A e B

O terceiro elemento é a transição entre os planos A e B e, nesse sentido, trata-se de qualquer artifício que implique continuidade temporal ou simultaneidade;

Plano B

O quarto elemento é o movimento da câmera em direção ao ponto determinado pelo primeiro elemento do esquema. “Isso implica na continuidade espacial entre os planos A e B. Quando a câmera não se movimenta em direção ao ponto previamente estabelecido, uma estrutura desviante é criada, como o corte para uma nova cena” (BRANIGAN, op. cit., p. 106)¹⁰⁶;

O quinto elemento é a revelação do objeto sugerido pelo relance que ocorre no segundo elemento. Existe a possibilidade do objeto, ou parte dele, já ter aparecido no plano A; nesse sentido, o quinto elemento funciona geralmente para revelar o objeto de um novo ângulo ou uma nova distância, ou mesmo ambos;

Planos A e B

¹⁰⁴ Original em inglês. Tradução livre: “It’s important to note that the concept of ‘glance’ implies the existence of a sentient observer in whose viewpoint we may participate”.

¹⁰⁵ Pensar, por exemplo, no recém-lançado *Perfume: A história de um assassino* (2006, Tom Tykwer) baseado no romance homônimo de Patrick Süskind, em que o PPV é utilizado para representar o olfato aguçado do protagonista.

¹⁰⁶ Original em inglês. Tradução livre: “This implies the spatial continuity of shots A and B. When the camera does not move to the point previously established, a deviant structure is generated, such as the cut to a new scene”

Finalmente, o sexto elemento é a coerência dentro da estrutura, que justifica a unidade e o sentido dos demais elementos; refere-se à presença e à consciência do sujeito (personagem).

O elemento seis responde à questão de como os elementos da estrutura do PPV são unificados e se relacionam com o personagem (de acordo com categorias como memória, sonho, percepção, etc.). Estritamente falando, não é o personagem (que é uma noção mais complexa), mas a mera presença ou consciência que é requerida (BRANIGAN, op. cit., p. 108)¹⁰⁷.

Esse sexto elemento do esquema, da forma como está elaborado, pode ser criticado, na medida em que exige a consciência do sujeito (nesse caso, o personagem) para a consolidação da estrutura do PPV: uma vez que o próprio Branigan (op. cit., p. 104) afirma que não só com pessoas ocorre o PPV (lembramos da célebre cena do olhar elevado das aves, em *Os pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock), então essa idéia de sujeito deve ser relativizada: o que é necessário é não a consciência do sujeito na cena, mas a apresentação dos elementos constitutivos da estrutura, de forma a fazer o espectador partilhar do olhar e da subjetividade dos personagens.

O importante da reflexão de Branigan é a relevância, por ele destacada, do ponto de vista na estrutura do cinema narrativo-representativo. Não só no cinema clássico (objeto do estudo de Branigan), mas em outras estéticas e outras formas representacionais, o ponto de vista representa uma maneira de se entender a construção da cena e a materialização do olhar pela câmera, o que indica, nos diversos casos, *vozes* (no sentido bakhtiniano da palavra) e *olhares* conflitantes que se entrecrocaram no processo dialógico e na articulação dos sentidos.

O apanhado de conceitos até então apresentados parece, num primeiro momento, excessivamente formalista e categorizante. Destilar noções teóricas, concernentes aos modos de composição e apreensão dos filmes, torna o texto em alguns pontos truncado e repetitivo. No entanto, o método de elaboração de nossa dissertação repousa em duas premissas muito seguras, que justificam o seu estilo: primeiro, o esforço de categorização – de maneira didaticamente clara – é necessário para que o manejo dos conceitos na hora da análise filmica seja eficiente (cientificamente, não tem sentido ficar apenas opinando ou conjecturando); segundo, a própria maneira como os autores constroem suas teorias sobre o ponto de vista é extremamente formalista, taxionômica e tipológica.

Não nos interessa, todavia, restringir nossa análise ao escrutínio narratológico. Não obstante a consciência da importância desses conceitos, o estudo deve articular essas

¹⁰⁷ Original em inglês. Tradução livre: “Element six answers the question *how* the elements of the POV structure are to be unified and related to character (according to categories like memory, dream, perception, etc.). Strictly speaking, it is not character (which is a rather complex notion), but a mere presence or awareness that is required”.

categorias formais com uma leitura estético-ideológica: de antemão, vale salientar que não se trata apenas de entender o que um filme *diz*, seu *conteúdo*; o importante é averiguar como forma e conteúdo interagem dialeticamente, como dessa interação surge um discurso, e, além de tudo, quais as implicações estéticas e ideológicas nele inseridas. Nenhuma imagem é ingênua; o que ela representa, e como o representa, se relacionam intimamente, e é no constante movimento entre ambos (forma e conteúdo) que se presentifica o discurso. Sabemos que qualidade icônica e estrutura narrativa apagam as marcas da enunciação, fazendo o filme parecer autônomo, sem mediações (sem narrador) e, nesse sentido, semelhante ao real. E, uma vez apagadas essas marcas, também o discurso subjacente às imagens parece diluído. No entanto,

se é possível anular toda distância entre o filme e a realidade, não é somente por que a analogia da imagem com a realidade oculta os códigos técnicos (foco, duplicação, etc.), mas também porque o enunciado icônico abandona os critérios gramaticais que lhe permitiriam significar a diferença entre transcrição da realidade e discurso sobre a realidade (JOST, op. cit., p. 21)¹⁰⁸.

A partir desse enorme apanhado de perspectivas teóricas em torno da noção de ponto de vista, pretendemos construir uma base metodológica de análise que nos permita averiguar a maneira como cinema, literatura e teatro possuem modos de envolvimentos diferentes, e como, no movimento dialógico e intertextual da relação entre eles, a representação da realidade e os procedimentos estéticos coadunam discursos e representações diversas. A forma do filme e seu sentido se relacionam intimamente, em espaços amalgamados e redes de significados, num constante ir-e-vir de signos e discursos.

Em nosso caso, vamos tentar analisar como a adaptação de *Closer*, a partir da estrutura do cinema narrativo-representativo, *formaliza* uma dinâmica social da relação evasiva e superficial entre os personagens, relação essa sintetizada pela prevalência do olhar na composição das cenas. A questão do ponto de vista, em *Closer*, aponta a maneira como as relações interpessoais – na sociedade contemporânea – passam a ser matizadas pela impossibilidade do aprofundamento cognitivo (ou seja, sabe-se muito pouco de quem dorme a seu lado na cama); com isso, o contato entre as pessoas é apenas permitido pelo

¹⁰⁸ Original em francês. Tradução livre: “S’il est possible d’annuler toute distance entre le filmé et le réel, ce n’est pas seulement parce que l’analogie de l’image avec la réalité occulte les codes techniques (focale, duplication, etc.), c’est aussi parce que l’énoncé iconique manque de critères grammaticaux qui lui permettraient de signifier la différence entre transcription de la réalité et discours sur la réalité”.

olhar. Em cena chave, num *strip-club*, a personagem Alice se despe para o olhar voyeurista de Larry, mas adverte: *We're not allowed to touch!* (Não é permitido que nos toquemos!). Só o olhar (em toda sua fragilidade e distância) pode unir os personagens na tela, e o espectador e o filme, na sala de cinema.

CAPÍTULO 4 – Análise comparativa: *Closer* e os contornos da cena

A construção do olhar no cinema narrativo-representativo define a relação entre os personagens dentro da diegese, e o envolvimento entre filme e espectadores. O olhar cria dependências, hierarquias e níveis narrativos que se entrecruzam, fluida e intermitentemente, no processo de se contar/representar uma história no cinema. É através do olhar – juntamente com o som –, e, diríamos, da *orquestração* de olhares, que a platéia tem acesso aos contornos da cena, assimilando assim a história narrada/representada.

Essa orquestração de olhares organiza a estrutura de representação, no cinema narrativo-representativo, pois congrega as relações entre a autoridade narrativa (o narrador), os personagens e o espectador. Nesse sentido, a cena, tal como circunscrita em um filme, é na verdade um *jogo de olhares* sobre a cena; e essa flexibilidade de pontos de vista é um dos principais elementos de construção de sentido na narrativa, capaz de apontar códigos de representação, de época e de estilo.

Nesse sentido, vamos adentrar na análise da adaptação para o cinema da peça *Closer*, apontando os limites entre a mimese e a diegese na construção da cena, e como esse limites são organizados na estrutura da narrativa de maneira imbricada e fluida. Os paradigmas que alicerçarão nosso escrutínio – como já destacamos do apanhado teórico-metodológico desenvolvido nos capítulos anteriores – estão fundados na relação entre os modos de envolvimento e o movimento dialógico e intertextual estabelecido entre o texto dramático e o filme. Os percursos de nossa análise estão estabelecidos da seguinte maneira: em primeiro lugar, vamos apontar, comparativamente, como as categorias narratológicas principais (tempo, espaço e personagens)¹⁰⁹ são transpostas da peça para o filme. Em seguida, vamos estabelecer uma investigação de como as cenas (doze na peça e dez no filme) são construídas a partir das indicações do texto dramático e sua conseqüente materialização na dinâmica da narrativa cinematografia; nesse momento, a questão do ponto de vista vai ocupar papel central para o entendimento da construção da cena no

¹⁰⁹ Embora o enredo seja uma categoria também relevante, ele vai ser extensamente comentado quando estivermos analisando as outras categorias narratológicas.

cinema narrativo-representativo. E, finalmente, à guisa de conclusão, vamos sintetizar as discussões da análise comparativa no esforço de entender como os procedimentos estéticos da peça e do filme representam formas historicamente marcadas de representação do olhar, no palco e na tela.

Com isso, esperamos aprofundar as reflexões em torno de cinema e literatura (no caso, literatura dramática), a fim de esclarecer, através da análise comparativa (textual e fílmica), as maneiras como o cinema narrativo-representativo introduz a dinâmica do olhar como estatuto definidor enquanto forma de representação: isto é, nesse tipo de cinema, o olhar não é meramente o conjunto de posicionamentos de câmera, ou o esforço de traduzir em imagens movimentos e realidades externas, mas, sobretudo, a própria estrutura simbólica de representação estética, inserida na dinâmica funcional do esquema de envolvimento espectral instaurado pelo aparelho de base¹¹⁰.

4.1 Tempo e espaço entre a peça e o filme

O tempo de *Closer*, a peça, é amplo e quase inteiramente indeterminado. Na verdade, o que define o tempo aqui são algumas particularidades na caracterização dos personagens, que vão desde o vestuário e a cor dos cabelos (que, no caso de Alice, variam ao longo dos anos para indicar a passagem do tempo e, por outro lado, sua instabilidade identitária, que será marcada, no fim, pela revelação que seu nome real é Jane Jones e que, em todo o tempo da peça, ela fingira ser outra pessoa), até as atitudes dos personagens, em especial a relação com o cigarro: os personagens deixam e voltam a fumar ao longo da encenação, denotando a inserção da cena em novas temporalidades.

No texto dramático, no entanto, há indicações precisas do tempo das cenas, que estão expressas da seguinte maneira:

A peça é situada em Londres, nos anos 1990.

¹¹⁰ Definição de Jean-Louis Baudry para a relação entre a dinâmica da representação cinematográfica – desde a captação da imagem pela câmera até a assimilação espectral – e os movimentos ideológicos que estão embutidos na técnica enquanto forma. Sobre isso, conferir: BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003

- Cena 1: Janeiro.
- Cena 2: Junho (No ano seguinte).
- Cena 3: Janeiro (No ano seguinte).
- Cena 4: Janeiro (No dia seguinte).
- Cena 5: Junho (Cinco meses depois).
- Cena 6: Junho (Um ano depois).
- Cena 7: Setembro (Três meses depois).
- Cena 8: Outubro (Um mês depois).
- Cena 9: Novembro (Um mês depois).
- Cena 10: Dezembro (Um mês depois).
- Cena 11: Janeiro (Um mês depois).
- Cena 12: Julho (Seis meses depois). (MARBER, 2000, p. 08)¹¹¹

Logo em seguida, entretanto, há outra indicação: “As datas acima são apenas para informação. Não devem ser incluídas em nenhum programa ou design de produção” (p. 08). Essas indicações, que, materialmente, não aparecem no filme, revelam algo de mais profundo quanto à natureza singular e à especificidade estética do texto dramático: a par sua concretização no palco, o texto dramático funciona por si só, guarda independência em relação à sua materialização teatral. Enquanto formalização literária de uma peça de teatro, *Closer* possui um texto dramático que pode ser analisado ao largo de sua realização concreta (que já foram inúmeras, em diversas línguas) e servir de ponto de partida para uma reflexão acerca da adaptação fílmica, uma vez que todas as encenações da peça (inclusive, o filme) têm como fonte esse texto dramático específico.

Outra questão importante quanto ao tempo da peça está maneira como as doze cenas são organizadas, de maneira a criar, dentro dessa estrutura simétrica de organização, que divide a peça em dois atos, cada qual com seis cenas, dois movimentos temporais diversos: o primeiro ato cobre um período de três anos e meio, e representa os encontros entre os personagens, a conformação dos casais Daniel/Alice e Larry/Anna, até a ruptura, na cena 6, em que Daniel e Anna revelam a seus parceiros o romance secreto que mantinham há um ano. O segundo ato, diferentemente, transcorre em um ano e um mês, como se os esforços de se reaproximar, após a traição, estivessem fadados a fenecer muito mais rapidamente.

¹¹¹ As referências ao texto dramático serão expressas, daqui em diante, apenas com a paginação.

O que também chama atenção quanto à temporalidade da peça é a maneira como, mesmo dispersa em mais de cinco anos, a ação dramática continua uniforme, concisa, sem devaneios. As dozes cenas que estruturam o texto são, no sentido mais marcado do termo, *cenar-chave*: os momentos de encontro entre os personagens, seguidos dos momentos de ruptura e, por fim, das tentativas mal-afortunadas de reatar os laços. Dessa forma, não existem tempos-mortos. Embora não apresente uma unidade puramente dramática de tempo – uma revolução do Sol, conforme apregoava Aristóteles –, a unidade de ação é tão marcadamente segura que entrelaça essas temporalidades esparsas numa estrutura coesa e eficiente.

Estar inserida nos anos 1990, como aparece indicado nas rubricas do texto, também é um dado de *Closer* que merece ser destacado. É nesse cenário que está mais claramente delineado o que o filósofo polonês Zygmunt Bauman chama de *amor líquido*, isto é, uma forma específica de relacionamento interpessoal, calcada na dificuldade de se manter os laços, e de deixar segura a separação entre desejo e amor, os quais, sem restrições, tendem a ser atendidos concomitantemente, criando, com isso, uma instabilidade permanente na estrutura dos envolvimento afetivos. Essa instabilidade está relacionada, principalmente, com a organização das sociedades contemporâneas em *redes*, em que se pressupõe, pela própria palavra¹¹², o *se relacionar*, ou, para utilizar uma terminologia mais corriqueira, o *se conectar*. No entanto, como assegura Bauman (2003, p. 12), “uma ‘rede’ serve de matriz tanto para conectar quanto para desconectar; não é possível imaginá-la sem as duas possibilidades”. Isso significa que, a partir da maneira particular como as relações virtuais são travadas em rede – em que se conecta e se desconecta com o tocar de uma tecla –, os envolvimento afetivos também são afetados por essa instabilidade, pela dificuldade de compromisso, pelo indesejável medo de se desiludir amorosamente, quando flunar (por redes, corpos, ruas) parece ainda ser bem mais atrativo.

Nessa década, também segundo Bauman (2003, p. 09), pôde-se perceber um “boom do aconselhamento”, caracterizado por uma extensa sublitteratura de ajuda emocional, em que cada volume promete, já em seu título, a fórmula infalível tanto para ter um

¹¹² Etimologicamente, rede vem do latim *rete*, que significa um tecido de malha de variável largura utilizado para pescar. É no sentido de *entrelaçamento de fios*, em sua origem latina, que o termo foi contemporaneamente apropriada para tratar dos circuitos e dispositivos de informática utilizados para conectar os terminais de dados.

relacionamento mais duradouro, quanto para rompê-lo sem sofrimento e sem culpa. Colunas de jornais, sites na Internet, revistas sentimentais, programas de televisão e de rádio, também estão seccionados pelo discurso do conselho, por aquela amiga da dona-de-casa ou aquele sexólogo da juventude que apregoam, como em verdadeiros mercados simbólicos, o segredo que torne a vida a dois mais firme, ou que, num outro extremo, justifique a liberdade sexual que permita pular de cama em cama a cada *weekend*.

Hoje em dia as atenções humanas tendem a se concentrar nas satisfações que esperamos obter das relações precisamente porque, de alguma forma, estas não têm sido consideradas plena e verdadeiramente satisfatórias. E, se satisfazem, o preço disso tem sido com frequência considerado excessivo e inaceitável (BAUMAN, op. cit., 09)¹¹³.

O que ocorre em *Closer*, quanto à relação interpessoal, é exatamente isso: cada personagem tem que pagar o preço de sua insatisfação emocional, de não conseguir se conectar firmemente, deixando desencapados os fios que os unem entre si, e, assim expostos às intempéries que os circundam, esses fios tornam-se cada vez mais suscetíveis a um curto-circuito. Com laços assim tão lassos, o envolvimento afetivo na contemporaneidade parece sujeito a se partir com a mínima pressão.

A partir disso, vemos que, seja em sua funcionalidade narrativa, seja em sua precisa inserção numa época historicamente marcada, o tempo em *Closer* desempenha papel fundamental: ao dispensar os tempos-mortos, centrando a ação dramática apenas nas cenas-chave, *Closer* internaliza em sua estrutura essa dialética entre *se conectar* e *se desconectar*, formalizando esse dado externo¹¹⁴, relativo às formas de relacionamento em rede, dentro do esquema de organização das cenas. Esse procedimento ocorre tanto na peça quanto no

¹¹³ É bom esclarecer que se está aqui referindo a um tipo particular de indivíduo: urbano, metropolitano, dentro de um padrão de médio a elevado de consumo.

¹¹⁴ O conceito de *formalização ou redução dos dados externos* é estabelecido por Antonio Candido, em seu famoso ensaio *Dialética da Malandragem*: analisando o romance *Memórias de um sargento de milícia*, de Manuel Antônio de Almeida, Candido aponta que a estrutura social em que estão inseridos os *homens-livres*, na primeira metade do século XIX, é estruturalmente internalizada no romance, a partir do entrecho e da caracterização dos personagens, que transitam entre a ordem e a desordem, num efeito-gangorra, exatamente como dinâmica de mobilidade social desses homens-livres. Sobre isso, conferir: CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*. In:_. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54. E, ainda, o ensaio de Roberto Schwarz, que analisa o contexto e aprofunda as idéias de Antonio Candido: SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, da “Dialética da Malandragem”. In:_. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.129-155..

filme, já que a organização das cenas pela montagem segue, em grande medida, essa dinâmica de privilegiar as ações e as temporalidades chave. Isso significa que, nas duas obras, a realidade histórica em que *Closer* se insere está não somente no entorno sociológico que caracteriza as relações sociais, mas, antes de tudo, está nos procedimentos estéticos utilizados para representar, artisticamente, essa época específica.

Nesse sentido, o espaço vai desempenhar papel semelhante ao do tempo: uma permanente dialética entre unidade espacial típica do teatro burguês clássico (o espaço da casa, interno, em que transitam os personagens, com a ilusão cênica da quarta parede) e uma dissolução do naturalismo da representação, mesclando espaços díspares no mesmo instante no palco (efeito largamente desenvolvido pelo teatro moderno da primeira metade do século XX, em Arthur Miller e, principalmente, em Thornton Wilder)¹¹⁵. Três cenas são fundamentais para sintetizar a dialética supracitada: a terceira, em que Daniel e Larry conversam virtualmente, pela internet; a sexta, no momento de ruptura entre os casais; e a oitava, em que Anna vai buscar a assinatura de Larry para o divórcio. Em sua relação com o espaço, podemos ver a primeira questão comparativa fundamental entre a peça e o filme: neste, o espaço é construído a partir dos posicionamentos de câmera e da montagem, organizado pelo narrador numa orquestração de olhares sobre a cena; naquela, por outro lado, o espaço se constrói pelo envolvimento espectral que traduz, a partir da percepção das rubricas textuais, a materialidade de inserção espacial dos atores. Vejamos como isso funciona, precisamente, nas três cenas referidas.

No texto dramático, a terceira cena representa uma importante matriz de discussão dos efeitos de *se conectar* e *se desconectar* a que nos referíamos mais acima: Daniel e Larry estão conversando pela Internet, num site de bate-papo (os chamados *chat rooms*) de caráter puramente sexual, denominado *London Fuck*. Daniel finge ser uma mulher, e Larry, convencido pelo que aparece na tela, troca intimidades com ele, na linguagem própria do sexo virtual. Estão em lugares separados, mas são indicados para aparecerem dispostos no mesmo instante no palco.

¹¹⁵ Sobre as formas históricas do drama burguês e do drama moderno, conferir os importantes estudos de Peter Szondi: **Teoria do drama burguês** (2004) e **Teoria do drama moderno [1880-1950]** (2001), ambos editados pela Cosac & Naify.

Dan está em seu apartamento, sentado à mesa com um computador. Há um *Newton Cradle's* na mesa. Escreve indolentemente, etc.

Larry está sentado na sua sala de hospital com um computador. Ele está vestindo um jaleco.

Eles estão em quartos separados.

A cena é silenciosa. O “diálogo” deles aparece numa tela grande, simultaneamente, enquanto teclam. (p. 22) ¹¹⁶

O palco teatral, da forma como o texto o indica imaginar, comporta três espaços distintos, organizados concomitantemente na cena, a fim de estabelecer, primeiramente, os dois personagens, em seus espaços privados (distantes e que, por isso, justificam a conversa virtual) e, de maneira clara no palco, a projeção do diálogo dos personagens, o verdadeiro foco de atenção da ação dramática. Vez ou outra, há indicação das expressões dos atores, quando um deles digital erroneamente uma palavra, ou o outro se surpreende pelo teor explicitamente sexual da conversa. Ao transportar a tela do computador para um espaço mais amplo do palco, que possa ser *visto* pelos espectadores, a cena passa a ser estruturada de maneira que a platéia *partilhe* com os personagens daquelas informações restritas à tela do computador. É o diálogo virtual que concatena a ação dramática, mas, uma vez que esse diálogo não é verbalizado, a apresentação da tela do computador, que corresponde, em última instância, ao *ponto de vista* dos personagens, transporta o envolvimento da platéia para o aspecto visual: ao *mostrar* o diálogo, a peça expõe seus contornos de apresentação da cena.

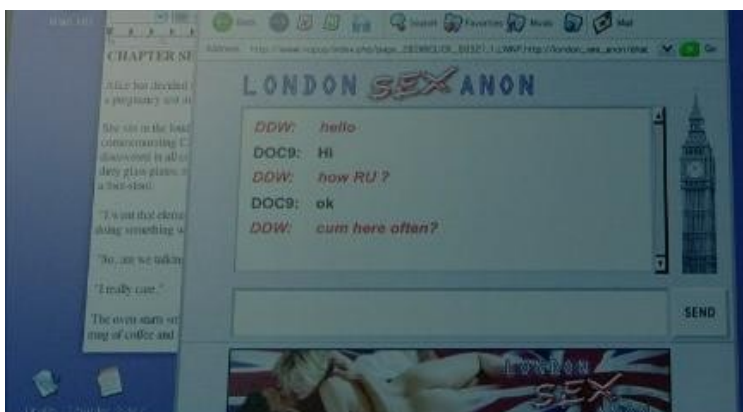
No filme, essa cena é construída de uma maneira quase operística. São noventa e sete planos no total, organizados de maneira muito balanceada: parte inicialmente de Daniel, em seu apartamento, depois mostra o que ele escreve, e, em seguida, surge Larry, em sua sala de hospital, lendo o que Daniel escrevera. Essa estrutura conduz quase

¹¹⁶ No texto dramático, há um apêndice que propõe, em casos de encenações de baixo orçamento ou de salas teatrais que não suportem uma projeção, que a terceira cena seja dialogada pelos personagens, enquanto eles digitam as frases no computador. Eis a indicação da rubrica: “Eles [os atores] conversam o ‘diálogo’, simultaneamente, enquanto vão digitando. Os atores devem dizer palavra por palavra, quase roboticamente, como se eles estivessem ditando as palavras na tela. Além disso, devem fazer uma diferença entre as falas ‘digitadas’ e as falas ‘faladas’” (p. 85).

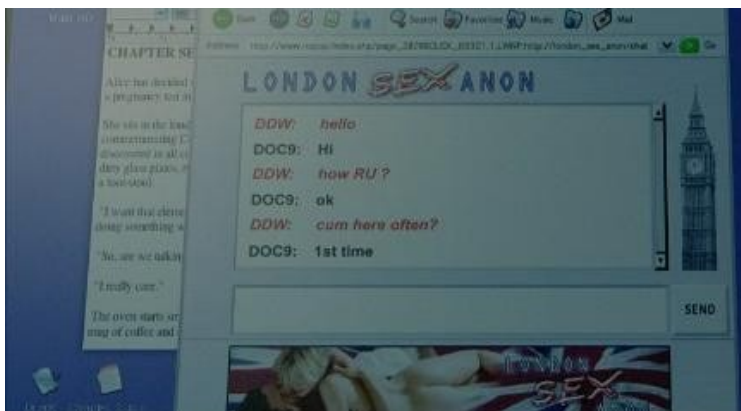
inteiramente os movimentos da cena, com ligeiras alterações para denotar, em plano aproximado, ou mesmo em *close-up*, as mãos de um digitando ou a expressão facial do outro: tudo isso relacionado com o que está expresso na tela do computador. Nesse sentido, estamos aqui diante de uma série de planos ponto-de-vista (PPV), em sua organização mais clássica: seis elementos condensados entre um plano, um corte e outro plano. Vejamos como isso ocorre concretamente no filme:



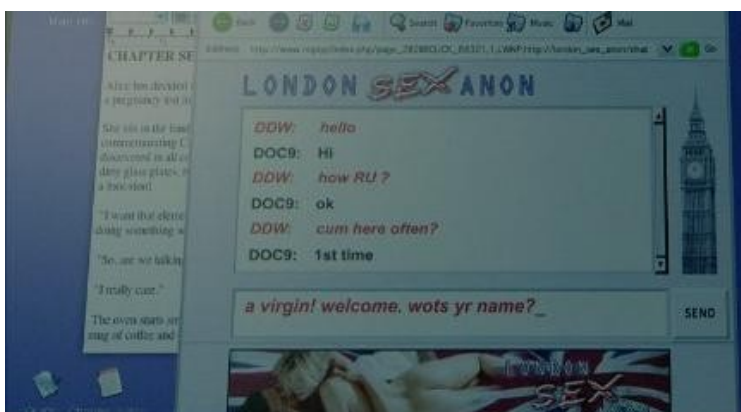
O primeiro plano mostra Daniel escrevendo no computador.



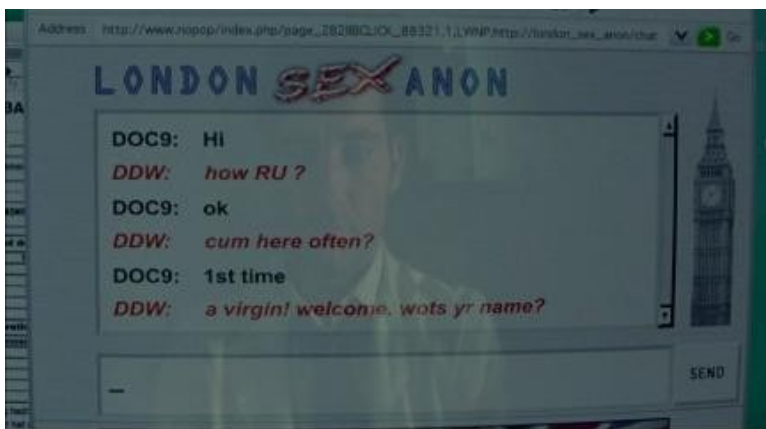
Em seguida, noutro plano, aparece o que Daniel escrevia.



Ainda no mesmo plano, surge a resposta do interlocutor (Larry).



Novamente no mesmo plano, Daniel digita sua resposta.



Após o corte, surge outro plano de tela de computador. Nela vemos, refletido, o rosto de Larry.



A câmera então
passeia pelas
mãos de Larry
digitando, e
termina com um
plano de seu
rosto, concentrado
e lascivo.

Esse jogo de olhares – que vai do olhar de Daniel para o computador, em seguida *formalizado*, em PPV, no próximo plano; até o olhar de Larry espelhado na tela, num plano que termina enfatizando sua expressão diante do computador – está inserido na própria dinâmica do cinema narrativo-representativo, para o qual o olhar ocupa lugar central na organização das cenas. Dentro desse jogo, a câmera faz com que a platéia veja não somente o que o personagem vê, mas – o que, em *Closer*, determina muito da ação dramática – os espectadores vêem os personagens *vendo*. Assim, muito da atenção requerida para o desenvolvimento da história está concentrada nos olhos dos personagens, e na maneira como eles expressam e a quem dirigem esse olhar. Durante vários momentos relevantes do filme – como esse último plano acima, do olhar de Larry – a câmera se aproxima do rosto e mesmo diretamente dos olhos dos personagens. Nesses casos, a ação dramática se catalisa a partir da atenção que se despede em apreender (e mesmo decifrar) esses olhares luxuriantes ou atordoados.

Além dessa organização formal dos planos, o que conduz realmente essa cena, e a define estruturalmente, é a música. Trata-se de uma parte da ópera *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* (em dois atos), de Wolfgang Amadeus Mozart. Estreada em 26 de janeiro de 1790, no Burgtheater de Viena, não é de suas obras mais conhecidas, em especial com libreto em italiano (espécie da qual se destaca *As bodas de Figaro*, realizada quatro

anos antes). A utilização dela como elemento de organização cênica em *Closer*¹¹⁷, no entanto, tem uma funcionalidade muito clara: o enredo da ópera pontua o do filme.

Na ópera de Mozart, o que está em questão é a fidelidade. Fernando e Guilherme, jovens oficiais, estão enamorados de duas irmãs: Dorabella e Fiordiligi, respectivamente. Certo dia, em uma taverna, encontram-se com Dom Afonso, amigo deles, já mais velho e mais maduro em termos de relacionamento, que não acredita haver mulher realmente fiel no mundo. Fernando e Guilherme retrucam, e expressam a confiança que sentem em suas amadas. Dom Afonso, então, lhes propõe uma aposta: colocar à prova a fidelidade das moças, a partir de um estratagema que ele indicaria. Os jovens aquiescem, e entram no jogo.

Eis o estratagema: as moças seriam avisadas por Dom Afonso que os jovens oficiais haviam sido convocados pelo Rei para se alistarem em um regimento distante. Elas ficam desoladas, mas nada podem fazer diante das determinações reais. Após a despedida, Dom Afonso faz com que os rapazes se disfarçam de ricos comerciantes, e os apresenta às moças como se fossem amigos de um país distante. A determinação de Dom Afonso a Fernando e Guilherme é a seguinte: agora disfarçados, cada qual vai cortejar a noiva do outro, para lhes testar a fidelidade.

Nas primeiras tentativas, o esforço é inútil: as irmãs repelem quaisquer investidas dos “comerciantes”, o que deixa os jovens confiantes e satisfeitos. Dom Afonso, no entanto, não desiste e propõe um novo desafio: os comerciantes, desesperados, iriam fingir se matar em decorrência da repulsa das moças; um médico (na verdade, uma criada disfarçada e também conhecedora da trama) pede que às moças ajudem e, finalmente, diz que a única forma de salvá-los é cada uma dar um beijo em um. Elas relutam e, finalmente, mostram-se irredutíveis. E aqui acaba o primeiro ato.

O segundo ato começa com uma festa na casa de Dom Afonso. Os comerciantes, que por fim sobreviveram ao suposto suicídio, assediam veementemente as moças, que resistem um pouco, mas, depois de declarações de amor dos comerciantes, acabam cedendo a seus galanteios. Aceitam, cada qual, casarem-se com os novos pretendentes. Dom Afonso, então, prepara a cerimônia e, enquanto os comerciantes saem para se arrumar, os jovens

¹¹⁷ Referências a essa ópera aparecem também na cena 2 e na cena 8, do filme.

aparecem, despidos do disfarce, e entram em discussão com as antigas noivas, que se mostram atordoadas. Depois de muitas querelas, Dom Afonso consegue acalmar os rapazes, que perdoam suas amadas, agora com a determinação de jamais lhes testar a fidelidade. “Assim fazem todas...”, sentencia, por fim, Dom Afonso, que ganhara a aposta¹¹⁸.

Essa utilização da música tem todo o sentido intertextual: funciona para comentar dialogicamente o enredo do filme, criando uma camada sub-reptícia de significado latente, cujo decifrar não é objetivo, mas está relacionado com um mínimo de conhecimento prévio sobre o enredo da ópera. Além disso, a música organiza estruturalmente o jogo de olhares sobre a cena, de maneira a se definir como *ocorrência pontual*, no sentido tratado por François Jost, que permeia o ritmo das cenas e acompanha a montagem. Assim, além de se estabelecer dentro da *interseção de superfícies textuais*, na terminologia de Julia Kristeva, adensando elementos de significado à obra filmica, a utilização da ópera de Mozart também funciona na construção da cena, que, no cinema narrativo-representativo, é esse constructo multi-laminado de estruturas audiovisuais.

Prossigamos, agora, analisando como o espaço é organizado na sexta cena, que trata da ruptura dos casais Daniel/Alice e Larry/Anna. É um momento crucial no texto dramático, em que ocorre o fim do primeiro ato. Na peça, a cena se desenvolve simultaneamente em dois espaços, para os quais não há nenhuma indicação na rubrica que sejam materialmente divididos¹¹⁹, mas unicamente que concernem a “salas separadas”. Tal como está disposta na rubrica, a sexta cena da peça, quanto à sua organização espacial, é descrita da seguinte maneira:

Interiores domésticos.

Meia-noite. Junho (Um ano depois).

Anna está sentada em uma *chaise longue*.

Alice está dormindo, enrolada em um pequeno sofá. Ela veste pijamas listrados. Uma maça meio-comida está a seu lado.

Elas estão em salas separadas.

¹¹⁸ Para informações mais detalhadas dessa e de outras óperas, conferir: PAHLEN, Kurt. **A ópera**. São Paulo: Boa Leitura Editora, 1960.

¹¹⁹ Pelo contrário, logo no início do texto, Marber deixa claro que “todo o cenário deve ser mínimo” (p. 08).

Dan entra. Ele carrega a pasta marrom vista na cena 1. Ele olha para Alice. Depois de um tempo, ela desperta. (p. 38)

O primeiro dado importante de se perceber nessa rubrica é a referência a “interiores domésticos”. Como espaço por excelência do drama burguês – que, desde Diderot, é chamado também de *drama doméstico* –, as salas de casa, em *Closer*, representam o lugar imaginável de uma constituição familiar, vislumbrada na possibilidade de estabelecimento de vínculos mais duradouros. No entanto, como a peça mesmo indica em sua organização estrutural, a família não tem como ser constituída dentro dessa dinâmica de *se conectar* e *se desconectar*: tanto que essa cena, que representa a ruptura dos casais, é a única que ocorre no ambiente doméstico em que habitam: todas as outras cenas, ainda que se desenrolem em espaços restritos (a sala de espera do hospital, o estúdio de Anna, o aquário londrino, o quarto privado no strip-club, o pequeno parque no subúrbio da cidade, etc.), em nenhuma está tão desenhada a possibilidade de constituição de núcleos familiares. Nesse caso, podemos vislumbrar muito claramente como um procedimento estético particular (a organização espacial da cena), representa uma dinâmica maior da relação interpessoal da sociedade contemporânea: o espaço doméstico, antes lugar de agregação do núcleo familiar, funciona agora como elemento de dissolução, de ruptura. É no ambiente privado da sala doméstica que Daniel e Anna rompem com Alice e Larry, respectivamente, revelando o romance secreto que mantinham. É na impossibilidade de estabelecimento de uma família, portanto, que os personagens definem seu caráter solitário e individualista.

No filme, a montagem invisível unifica os dois espaços domésticos, sem resvalar para uma quebra da ilusão cênica: como principal elemento diegético da narrativa cinematográfica, a montagem permite que a ação possa transitar por tempos e espaços distintos, sem que a quebra sistemática das unidades aristotélicas seja uma negação valorativa: pelo contrário, a forma do cinema representou o grau máximo de *epicização* da ação dramática. É nesse sentido que estamos propondo falar, desde o título dessa dissertação, de “entre mimese e diegese”: esse tipo particular de representação cinematográfica (que está vinculada às formas do cinema clássico, à procura de apagamento da voz narrativa, à montagem invisível, ao esforço de manutenção da ilusão cênica, etc.) é estruturado numa permanente hesitação entre o drama e a épica, entre a apresentação cênica e a narração sumária, entre mostrar e contar uma história. E o filme

Closer, nesse sentido, pode muito bem ser visto como um importante momento da cinematografia contemporânea no uso da forma historicamente marcada do cinema clássico, mas agora buscando novas significações: essa estrutura clássica de representação, calcada na ênfase do *olhar* como estratégia fundamental de articulação narrativa, relaciona-se com uma dinâmica social muito contemporânea – a dificuldade de envolvimento afetivo, no ir-e-vir dos corpos em trânsito, na dialética entre *se conectar* e *se desconectar*.

Há, finalmente, mais uma cena que nos ajuda a explicar essa relação: trata-se da oitava cena, em que Anna se encontra com Daniel em um restaurante, depois de ter ido recolher a assinatura de Larry nos papéis da separação. Como condição para assinar, Larry propõe que Anna vá com ele em seu novo consultório, e lá transem; afinal, depois de ter tido um caso com Daniel enquanto estava casada, ela *deve* isso a Larry. A construção do espaço, nessa cena, faz com que se perca quase completamente a identificação de lugar, tornando-o fluido e interconectado com outras temporalidades: no mesmo restaurante em que Anna agora se encontra com Daniel, ela estivera pela tarde para se encontrar com Larry. No texto dramático, a rubrica indica que esses dois tempos se misturam no mesmo espaço, estabelecendo uma relação multilaminada de envolvimento espectral. O movimento criado *dentro* da cena torna o espaço um articulador espiralado do tempo: Anna chega a conversar, quase simultaneamente, com Daniel e Larry, cada qual em uma temporalidade diferente. O espaço se transforma, então, no vértice centrípeto da fruição temporal. Vejamos como isso se torna explícito no fim do diálogo dessa cena:

Anna (*Rígida*): Por que você jurou amor eterno, quando tudo o que você queria era uma trepada?

Dan: Eu não apenas queria uma trepada, eu queria *você*.

Anna: Você queria diversão, o amor te entedia.

Dan: Não... ele me desaponta.

Eu acho que você gostou disso; ele te lisonjeia na cama, as velhas piadas, a estranha familiaridade, eu acho que você teve um “baita de um tempo”, e a verdade é que eu nunca saberei a menos que pergunte a *ele*.

Anna: Bem, porque não pergunta? (*Larry retorna para a mesa com dois drinks. Vodka tonic para Anna, whisky e dry para ele*).

Larry: Vodka tonic para a dama.

Anna (para Larry): Beba o seu *drink* e então nós iremos (Larry a olha. Para Larry) Eu estou fazendo isso porque me sinto culpada e porque tenho pena de você. Você sabe disso, não?

Larry: Sim.

Anna (para Larry): Sente-se bem consigo mesmo?

Larry: Não. (Larry bebe o *drink*).

Dan (para Anna): Eu sinto muito...

Anna (para Dan): Eu não fiz isso para te machucar. Nem tudo tem a ver com *você*.

Dan (para Anna): Eu sei.

Vamos para casa... (Dan e Anna se beijam).

Eu vou chamar um táxi (Dan sai. Larry se senta).

Larry: Você vai telefonar pra ele?

Anna: Eu não sei.

Larry (*Prestativo*): É melhor ser sincera em casos como esse...

Anna: Assine.

Larry: Eu te perdôo!

Anna: Assine. (Larry assina). (p. 60-61)

Daniel e Larry estão em tempos distintos, e soa até irônico que o “encontro” entre os dois ocorra logo após Anna dizer a Daniel para *perguntar* a Larry como ela se sentiu na cama. Nesse momento, cria-se uma ambigüidade na estrutura de representação: tempo e espaço se misturam, tornam-se lacunas túbias na realização concreta, as quais são preenchidas pela consciência espectral constituída através do diálogo. Assim, como ponto de articulação entre tempo e espaço, o diálogo (especialmente, as falas de Anna) concentra a atenção da platéia, determinando a cognição da cena.

No filme, por outro lado, a montagem torna muito clara a constituição dos espaços, apagando qualquer limite de ambigüidade que o texto-fonte indica. O principal dado que revela isso é a mudança do diálogo de Anna e Daniel para outro espaço: um teatro de ópera (onde, não gratuitamente, é encenada *Così fan tutte*). Ao transportar a cena para outra localidade, deixando bem claros os espaços em que ocorrem os diálogos (Anna e Daniel no teatro, Anna e Larry no restaurante e no consultório), o filme estabelece uma nítida secção de tempo e espaço, e, embora presente e passado, na ordem linear temporal, possam se

intercalar, eles estão muito claramente conectados aos espaços em que foram inseridos: um diálogo do passado não se intromete em um espaço do presente, ou vice-versa.



O teatro em que se encontram Anna e Daniel, ampliando o espaço da ação dramática.



Depois de se encontrarem no hall, seguem para o bar do teatro; conversam brevemente e Daniel, em seguida, vai ao banheiro.



A mudança de plano introduz um tempo passado (a conversa entre Anna e Larry) e outro espaço (um restaurante): ampliação tempo-espacial da narrativa.



No banheiro, Daniel é visto através do espelho, lavando as mãos; é o olhar dele no espelho (dirigido a si mesmo), que denota a súbita consciência da traição de Anna.



Ao retornar, Daniel inquire Anna, que não mente e assume ter se deitado com Larry para conseguir a assinatura do divórcio. Eles discutem e parece clara a impossibilidade de um entendimento.



A mudança de plano apresenta um novo espaço (o consultório de Larry), onde ele e Anna acabaram de fazer sexo. A cena que, na peça, restringia-se a um espaço em dois tempos, no filme, alarga o espaço e o mantém fixo a cada tempo particular.

Essa organização da cena está fundamentalmente calcada na forma do cinema narrativo-representativo. A vinculação expressa a um realismo icônico, nesse tipo de cinema, é fundada nas relações de envolvimento estipuladas pela mobilidade do olhar na composição da cena. Transportar a ação por tempo e espaço, sem a apresentação denunciada de uma entidade narrativa (graças à ilusão de realidade com que o cinema clássico costuma trabalhar), é também uma das características marcantes da construção da cena no cinema narrativo-representativo: isto é, sua mais profunda característica repousa na constante dialética entre mimese e diegese, entre encenar uma história e sumariá-la, entre a ênfase no olhar como estatuto de representação e a capacidade de flexibilizar esse olhar, transitando por pontos de vista distintos e repletos de significados.

Com isso, podemos perceber como o tratamento de tempo e espaço, analisado comparativamente entre o texto dramático e o filme adaptado, possibilita uma leitura interpretativa da construção da cena, de suas nuances narrativas nos meios literário e cinematográfico, e, por fim, condensa um importante ponto de reflexão no debate em torno de cinema e literatura. Antes de aprofundar nosso escrutínio acerca da construção da cena e do olhar em *Closer*, é necessário comentar sobre a constituição dos personagens, de forma a ampliar os níveis de significados latentes – ou, para usar uma terminologia mais

condizente, as *superfícies textuais* que caracterizam a relação dialógica entre o texto dramático e o filme.

4.2 A conflitante simetria entre os personagens

Em *Closer*, os personagens são não apenas fundamentais para o estabelecimento da ação dramática, mas possuem personalidades inconciliáveis e condensam, quando analisados amplamente, uma profunda e conflitante simetria, seja na exterioridade (profissão, idade ou caracterização cênica), seja nas falas que expressam. A primeira indicação dos personagens, no texto dramático, traduz uma intensa relação com o lugar (dentro das variantes do espaço urbano) de onde vêm, como se a origem fosse explicar as suas atitudes e esperanças:

ALICE

Uma garota da metrópole

DAN

Um homem do subúrbio

LARRY

Um homem da cidade

ANNA

Uma mulher do interior (p. 07)

No decorrer do texto dramático, as intermitências (idas e vindas na trama) unem os personagens, não exatamente como casais estabelecidos, mas, sobretudo, enquanto homens

e mulheres em constante fluxo emocional, cuja sexualidade é o limite entre *se conectar* e *desconectar*: porque eles não são criaturas sedentas que cedem a impulsos sexuais irresponsavelmente, mas apenas não conseguem estabelecer vínculos mais duradouros porque crêem em outras possibilidades emotivas, porque não separam os limites entre desejo e culpa, porque apostam no amor imaculado, mas não podem perdoar os erros, nem dirimir as mágoas que o tempo irremediavelmente semeia no terreno de qualquer relacionamento.

Dessa forma, eles atravessam todo o tempo da ação dramática na busca de estabilidade, embora a desilusão seja a idiossincrasia mais pulsante de suas experiências afetivas. No entanto, ainda que de maneira geral eles sejam aparentemente semelhantes quanto à dificuldade de realização concreta de seus amores, cada qual ancora em si uma especificidade marcada, que os definem dramaticamente. Daniel, por exemplo, é caracterizado como um romancista mal-sucedido, que trabalha na seção de obituários de um jornal (a *Sibéria* do jornalismo), e só consegue ser promovido a editor, quando o anterior morre. É um homem nas portas da meia-idade, idealista e evasivo, que ainda não conseguiu estabelecer família e, devido a uma perene incapacidade de se comprometer firmemente com quem se envolve, transita de um relacionamento para outro. Assim, larga Ruth (que é apenas mencionada) para ficar com Alice, abandona Alice para se envolver com Anna, deixa Anna por não lhe perdoar a traição e retorna para Alice, aparentemente, mais por solidão que por necessidade.

O oposto contrastante de Daniel é Larry, por sua vez, um dermatologista pragmático, sem nenhum idealismo imanente, que chega a esbravejar que o coração não passa de “um punho fechado banhado em sangue” (p. 70). Ao contrário de Daniel, que vive da “morte”, Larry trabalha para manter a vida, para lhe curar qualquer moléstia que comprometa a saúde. Ele ainda parece disposto a lutar contra tudo para manter seu relacionamento com Anna, ou seja, para Larry, comprometer-se não é apenas uma parte dos envoltivos afetivos, mas o aspecto central de qualquer relação amorosa. Dessa forma, Daniel e Larry constituem paralelos conflitantes, que se chocam na conformação das personalidades e se estabelecem enquanto pólos distantes na gangorra na ação dramática: idealismo x pragmatismo; morte x vida; desapego x compromisso.

Quanto às personagens femininas, a constituição de simetrias conflitantes parece bem mais nítida, e, quanto a nosso foco de interesse na análise comparativa, mais significativas do processo de adaptação e do jogo de olhares implicado na maneira pela qual o cinema narrativo-representativo constrói a cena. Anna é uma mulher, já divorciada, que se envolve com Daniel assim que o conhece, mas, ao descobrir que ele é comprometido, afasta-se e, pelo menos inicialmente, não dá vazão às investidas dele. Envolve-se então com Larry e, ainda que chegue a se casar com ele, não consegue resistir a Daniel e se entrega a esse romance, mesmo depois de casada. Embora mais madura e bem-sucedida na profissão, Anna se mostra profundamente instável, insegura e fria: como se da experiência de vida ela tivesse recebido o prêmio de um coração empedernido.

Em outro extremo, Alice é emotiva, passional e insidiosamente fiel. Enquanto acredita na possibilidade de estabelecer com Daniel um relacionamento mais sólido, ela despende todos os esforços, inclusive o perdão após ter sido trocada por Anna. Alice é livre, não possui casa, nem família, sequer uma identidade (na penúltima cena, Daniel e Alice discutem no hotel, quando ela já desistiu de tudo e pede que ele se retire: no fim da briga, em esbravejo, ele pergunta: “quem é você?”, e ela, no mesmo tom desesperado: “eu não sou ninguém!” (p. 80)). Até o nome Alice é uma farsa, desvendada no fim quando se sabe que o nome dela é na verdade Jane Jones.

Ainda que esses antagonismos revelem importantes nuances das personagens, o que indica com mais clareza a singularidade das duas são suas profissões, e a maneira como elas definem o posicionamento dessas personagens dentro da construção da cena. Anna é uma fotógrafa, cuja principal fonte de interesse é capturar imagens de estranhos; isto é, seu prazer reside em *ver*, o que a faz sujeito do olhar. Alice, por outro lado, é uma *stripper*, seu trabalho consiste em *ser vista* por estranhos; assim, ela funciona como um objeto do olhar, que se reconhece olhada. Nesse sentido, as duas se inserem num esquema binário e conflitante de prazer visual, em que Anna produz olhares e Alice é produto do olhar.

Da forma como está no texto dramático, essa relação é apresentada através dos diálogos e da representação das personagens pelas rubricas textuais. No filme, por outro lado, o esquema de conflitante simetria entre Anna e Alice é levado ao nível da estrutura, ou seja, é introduzido na maneira particular como a cena é construída no cinema narrativo-

representativo. Tal como estamos propondo no decorrer dessa dissertação – e que tentaremos deixar nitidamente explicado na parte final de nossa análise – a cena cinematográfica é na verdade um jogo de olhares sobre a cena, organizado a partir da mobilidade e dos posicionamentos de câmera, da montagem como artifício diegético de flexibilização tempo-espacial, e, finalmente, da estrutura espectral do cinema narrativo-representativo, fundada na orquestração dos olhares do narrador, dos personagens e da platéia.

4.3 Construção da cena e pulsão escópica: o olhar no cinema narrativo-representativo

Uma das principais questões implicadas na construção da cena diz respeito ao processo simbólico que estrutura as representações no cinema, criando modalidades de prazer visual, desejo voyeurístico e exibição/recolhimento do corpo imagético. “Enquanto sistema de representação avançado, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar” (MULVEY, 2003, p. 439). Dessa maneira, a fascinação do cinema é reforçada tanto por modelos preexistentes de fascinação que operam na subjetividade, quanto pelas formas sociais que a moldaram. Para tal, o cinema trabalha com “a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo” (op. cit. , p. 437);

Imbricado em sua própria estrutura de narração/representação, o prazer visual do cinema se manifesta concretamente de três maneiras: através da *escopofilia ativa*, ou seja, quando o próprio ato de olhar já é, em si, uma fonte de prazer; pela *escopofilia passiva*, isto é, quando se apresenta, inversamente, como prazer de ser olhado; e, por fim, como *escopofilia narcisista*, no sentido de que, no cinema, o mundo diegético é essencialmente antropomórfico, então o prazer visual surge também como reconhecimento e semelhança, que resulta numa “imagem-espelho”.

O que é visto na tela é mostrado de forma bastante manifesta. Mas, em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu

sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. Além do mais, o contraste extremo entre a escuridão do auditório (que também isola os espectadores uns dos outros) e o brilho das formas de luz e sombra na tela ajudam a promover a ilusão de uma separação voyeurista. Embora o filme esteja sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado. Entre outras coisas a posição dos espectadores no cinema é ostensivamente caracterizada pela repressão do exibicionismo e a projeção no ator, do desejo reprimido (op. cit., p. 441).

As relações entre o olhar e o desejo foram trabalhadas inicialmente por Sigmund Freud nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, em que ele “isolou a escopofilia como um dos instintos componentes da sexualidade, que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (MULVEY, op. cit., p. 440-441). Outra reflexão em torno do papel do olhar enquanto pulsão está na obra Jacques Lacan, que aponta a função exercida pelo olhar na constituição da subjetividade, a partir do que ele chama de “esquize do olho e do olhar”. Para Lacan, a pulsão ao nível do campo escópico (ou seja, que se processa através do olhar) está manifestada na separação entre o olho, enquanto órgão e mecanismo biológico de apreensão de imagens, e o olhar, entendido como um elemento de estranha contingência no horizonte da experiência simbólica, que, nos termos da psicanálise, estaria relacionado à angústia da castração. “Em nossa relação com as coisas, tal como constituída pela visão e ordenada nas figuras de representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama olhar” (LACAN, 1979, p. 74).

Seja enquanto elemento constitutivo da subjetividade sexual do indivíduo, a partir das pulsões em nível escópico, seja através da forma em cujos alicerces o cinema clássico fundou suas modalidades de representação e de inserção social, o olhar desempenha indiscutível papel na formatação dos procedimentos representativos desse cinema, uma vez que sua forma de envolvimento com a lógica escópica de envolvimento/desejo foram estabelecidas pelos próprios parâmetros de desenvolvimento narrativo.

Ao analisar a adaptação fílmica de *Closer*, vemos como os olhares dentro e fora da narração são as estratégias utilizadas para representar os envoltimentos afetivos dos

personagens, que não conseguem estabelecer laços rígidos em suas relações amorosas, transitando entre o desejo corpóreo e a necessidade de estabilidade emocional. Para se ter uma idéia, de forma apenas quantitativa, há no texto dramático cento e oitenta e cinco referências textuais ao olhar: seja nas rubricas, com indicações como “Daniel olha para Alice”, “Eles se olham”, “Larry fixa o olhar em Anna”, “Anna olha para a câmera”, “Daniel olha para fora do palco”, etc.; seja nos diálogos, em que o olhar desempenha a função de estabelecer o grau de envolvimento entre os personagens.

Essa percepção preliminar indica que há uma indiscutível abrangência do olhar dentro da composição do texto dramático. Para entender, por fim, como essa dinâmica é dialogicamente transposta para o filme na adaptação, vamos nos ater especificamente às cenas que caracterizam Anna e Alice, respectivamente, como sujeito e objeto do olhar (a primeira, em que Anna tira fotos de Daniel para a contracapa de seu livro; e a segunda, em que Larry vai a um *strip-club*, depois de ter sido deixado por Anna, e lá encontra Alice). Com isso, podemos ver como o olhar narrativo (pela variação de pontos de vista oriundos da movimentação de câmera e da montagem) estabelece as relações escópicas entre os personagens no filme, e entre o filme e os espectadores, no momento da projeção.

4.3.1. O olhar fotográfico na construção da cena

A segunda cena de *Closer* demarca o momento em que Anna fotografa Daniel para a contracapa do livro que ele escrevera. Nela, vemos os primeiros indícios da articulação da passagem do tempo: Daniel, que na cena anterior disse ter parado de fumar, agora pergunta se pode acender um cigarro; o livro, como aos poucos se torna claro, é na verdade um romance da história pessoal de Alice, com quem agora ele já está morando. No texto dramático, a indicação temporal parte de imediato na rubrica, que também caracteriza o espaço e a elaboração dos personagens.

Estúdio de Anna.

Fim de tarde. Junho (O ano seguinte).

Anna está atrás de uma câmera. Dan está sentado. Anna tira uma foto. (p. 16)

Nessa cena, a já comentada referência ao olhar nas rubricas chega a seu paroxismo: ela não somente pontua a importância dada aos estímulos visuais, como estabelece o ritmo dos diálogos e da movimentação dos atores. Dessa maneira, os momentos em que Anna tira as fotografias são organizados no sentido de instituir um movimento ritmado – quase no nível da melopéia – em que as falas e as rubricas confluem para a construção da cena no texto dramático. Vejamos como essa construção está estabelecida em um dos momentos do diálogo, em que Anna, de um lado, tira as fotos, e Daniel, de outro, está sentado e se mostra ao olhar fotográfico.

Dan: Você é bonita.

Anna: Não, eu não sou. (Anna olha para a lente da câmera). Levante o queixo, você está parecendo desleixado. (Dispara)¹²⁰.

Dan: Você não o achou obsceno?

Anna: O quê?

Dan: O livro.

Anna: Não, eu o achei... *preciso* (Dispara).

Dan: Quanto a que?

Anna: Quanto ao sexo. Quanto ao amor (Dispara).

Dan: Em que sentido?

Anna: Foi você que *escreveu*.

Dan: Mas foi você que *leu*. Até às quatro da manhã. (Dan olha para ela, Anna olha para as lentes).

Anna: Não erga suas sobrancelhas, você parece afetado. (Dispara). Levante-se. (Dan se levanta).

Dan: Alguma crítica? (Anna considera).

Anna: O título é ruim.

Dan: Você tem um melhor?

Anna: Sério?

Dan: Sim...

Anna: *O Aquário* (Eles se olham). (p. 18)

¹²⁰ Em inglês, o termo utilizado é *shot*, e se refere ao ato de tirar uma fotografia.

Esse movimento criado pela intercalação, entre os diálogos, de rubricas que se referem ao olhar e ao ato de tirar fotografias, é um aspecto fundamental da construção dessa cena no texto dramático de *Closer*. Ele tem a função de não apenas conduzir as falas dos personagens (foco decisivo do envolvimento espectral), mas também levar a atenção para os olhos, ampliando o panorama da ação dramática. Dessa forma, enfatiza o papel desempenhado pelo olhar na maneira como os personagens se relacionam, construindo espaços de proximidade e distanciamento que definem o jogo de *se conectar* e *se desconectar* que caracteriza os processos de envolvimento afetivo.

Num outro extremo, ao transpor essa cena para o cinema, através das formas clássicas de representação do cinema narrativo-representativo, o filme constrói um complexo jogo de olhares (definidos pelos posicionamentos de câmera e pela montagem), em que está implicada uma série de pontos de vista narrativos que, tomados conjuntamente, organizam uma orquestração de olhares sobre a cena. Aqui, os modos de envolvimento entre a platéia e a narrativa condensam uma situação limítrofe entre mostrar e contar a história, já que na conformação final dos planos e em sua organização concreta pela montagem estão imbricados posicionamentos da instância narrativa: ou seja, ao acompanhar uma cena a partir de pontos específicos de visão (que podem ser fixos ou móveis), o filme implica nessas imagens uma série de significados latentes.

Nessa cena, a câmera vai não apenas apresentar o estúdio de Anna, no momento em que ela fotografa e conversa com Daniel, mas, sobretudo, vai criar um movimento seguro e bastante calculado de pontos de vista. Esse movimento agrega os olhares do narrador *sobre* a cena e os olhares dos personagens *dentro* da cena. Assim, o ritmo criado no texto dramático entre os diálogos dos personagens e as rubricas textuais, é transformado, no processo dialógico de adaptação cinematográfica, no jogo de olhares que caracteriza a construção da cena no cinema narrativo-representativo.



Primeiro plano, com a imagem centrada em uma câmera fotográfica: ênfase no aparato de construção imagética.



Após o corte, surge a personagem que maneja a câmera. Ela *olha* diretamente para o visor do aparelho, de maneira a confundir o seu olhar com o da câmera.



No mesmo plano, Anna ergue o rosto e *olha* para o lugar a que aponta a câmera. Em sua fala (“Bom. Vou trocar o filme”), já entrevemos outro personagem, objeto do olhar de Anna.



O plano seguinte apresenta Daniel, que ostensivamente retribui o olhar de Anna, abrangendo o jogo de olhares a partir do qual a cena é construída.



Após o corte, a imagem *sobre o ombro* de Daniel estabelece um ponto de vista associativo: nesse momento, Anna e Daniel se tornam sujeitos e objetos do olhar na cena.



Um novo corte amplia o espaço da representação e troca o ponto de vista: fica claro, então, como a cena é construída por um jogo de olhares (personagens, narrador e, finalmente, espectadores).

Na primeira imagem, que é o plano inicial dessa cena, estão implicadas já algumas características da dinâmica que estamos discutindo: vemos a câmera fotográfica, diretamente focada na lente, e o som lança o ruído que denuncia o *disparo* da máquina. Nesse simples plano estão envolvidos cinco olhares em confluência, ainda que a cognição contextual se complete através dos planos seguintes: primeiramente, há o olhar do narrador, que, em sua maleabilidade diegética, posiciona o quadro da forma como o apreendemos; em seguida, temos o olhar da câmera fotográfica, reconhecidamente caracterizada como aparato de captação de imagens; esse olhar da câmera, no entanto, representa, por contingência do signo, o olhar de quem a manuseia, ou seja, Anna, a fotógrafa; além disso, diante da câmera que captura as imagens, está Daniel, que, como objeto do olhar de Anna, *olha* para a lente (dessa maneira, o olhar do narrador se confunde com o olhar de Daniel, o que configura a forma mais clássica do PPV); e, por fim, há o olhar do espectador, para quem é articulado esse jogo, e que, no momento da projeção, tem que desvendar esse conjunto de pontos de vista, através do que Edward Branigan (1984, p. 16-17) chama de uma *lógica de leitura*.

A aparente simplicidade de um único plano congrega uma mais internalizada complexidade, cuja forma está embutida nos procedimentos estéticos do cinema narrativo-representativo. O olhar aqui desempenha um papel crucial na dinâmica da representação simbólica e, como é o nosso caso particular de apreciação, na construção da cena, comparativamente, a um texto dramático. Dessa maneira, torna-se indispensável a ênfase na questão do ponto de vista como categoria determinante no estudo comparativo entre cinema e literatura: porque, no cinema narrativo-representativo, a informação é tornada *olhar*, que, no decorrer da projeção, estabelece uma forma instável de representação, que transita entre uma pretensa autonomia da imagem, que, na projeção especular, faz crer na ausência de mediações que organizam as cenas, e o manejo formal, denunciado, dessas imagens, tanto nos posicionamentos de câmera que implicam pontos específicos de visão, quanto na montagem que concatena os planos e estabelece implicações diegéticas e discursivas. As três imagens a seguir resumem claramente o que estamos propondo: no filme, a questão do olhar (percebida como central no conteúdo da peça) é levada ao nível da estrutura, tornando-se elemento formal de representação.



Daniel *olha* para a câmara fotográfica, que é o olhar da câmara cinematográfica, que é também o olhar de Anna, o olhar do narrador e, por fim, o olhar do espectador: um conjunto multi-laminado de olhares sintetizados num único plano.



O corte apresenta a mão de Anna, no momento do disparo da máquina. O movimento do dedo e o som do aparelho indicam a execução da fotografia.



Numa mudança rápida de plano, a imagem inicial da cena é retomada, evidenciando, inclusive, a abertura e o fechamento do obturador.

Esses procedimentos de elaboração da cena, além de apontarem para a prevalência do olhar como principal estratégia de articulação dos planos e de concepção da imagem, concentram uma importante forma de observar os processos de adaptação de um texto dramático para o cinema. Na medida em que amplia a diegese, introduzindo pontos de vista diversos, habitando o espaço e inserindo o espectador *dentro* da cena, o filme *Closer* consegue estabelecer muito claramente o seu lugar num sistema particular de representação (o cinema narrativo-representativo), sem deixar de ser profundamente criativo no manejo desse sistema. Com isso, torna patentes os artifícios utilizados na adaptação filmica: apropria-se de uma questão muito pertinente ao texto dramático (o problema do olhar e sua relação com as formas de envolvimento afetivo entre os personagens), e a leva ao nível da estrutura – a dinâmica do olhar, portanto, serve não apenas como conteúdo para o filme, mas, sobretudo, como forma de representação simbólica.

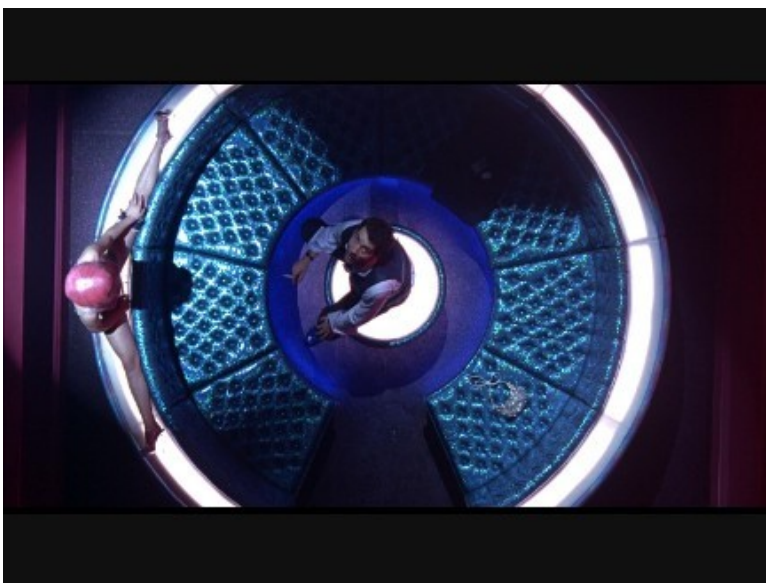
4.3.2. *We're not allowed to touch*

A última cena que discutiremos amplia a problemática do olhar em *Closer*. No texto dramático, essa é a sétima cena (a primeira do segundo ato), e representa, exatamente, uma mudança no entrecho: depois de serem abandonados por seus respectivos parceiros, Larry encontra casualmente Alice num *strip-club*, onde ela agora trabalha. A cena começa com os dois numa cabine exclusiva, com Alice terminando de se vestir, ao que Larry completa com um “Eu te amo” (p. 48), após o regozijo visual ante a nudez da moça. Ela está ali para servir de *prazer visual* para Larry, que, em troca, a agracia com gorjetas generosas. A estrutura básica é estabelecida: Larry como o sujeito do olhar e Alice como objeto; e, uma vez que não é permitido tocar (como ela adverte ante a tentativa dele), a relação entre ambos é mediada apenas pelo olhar.

Nessa estrutura (aparentemente, binária), estão implicados um terceiro e quarto olhares, que se confundem: o de um espelho duplo (que ocupa a “quarta-parede” do palco), por onde seguranças observam, e o olhar da platéia. Eis uma primeira diferença fundamental nos modos de envolvimento entre o espectador e as obras: no caso do texto dramático, o olhar da platéia se funde ao dos seguranças e, ao Larry gritar em direção à audiência: “O QUE A GENTE TEM QUE FAZER PARA TER UM POUCO DE

INTIMIDADE AQUI?”¹²¹ (p. 55), ele sutilmente quebra a ilusão cênica, integrando o espectador na estrutura do prazer visual, como aquele que, tranqüilo em sua poltrona, olha o universo dramático que se descortina à sua frente.

No filme, por outro lado, o olhar dos seguranças é apenas no teto, e, por mais que Larry olhe em direção à câmera ao gritar com os seguranças, a ilusão cênica não é ameaçada, pois a composição desse olhar não permite: vemos Larry num plano de conjunto, de cima, em PPV dos seguranças; e o plano é tão rápido (dois segundos, apenas) que ele rapidamente se integra à decupagem narrativo-representativa. O espectador está lá, obviamente, como produtor de olhar escopofílico e, assim como a Larry, não é permitido nada a não ser olhar e se regozijar com isso. No sentido da estrutura de representação, o que mantém a ilusão cênica (um dos principais elementos do cinema narrativo-representativo) é a forma do PPV. Uma vez que o olhar de Larry é direcionado para a câmera não como uma interação ao espectador, mas como uma clara e comuníssima relação entre planos do cinema clássico, os efeitos de ilusão cênica permanecem e, inclusive, se ampliam: não é quebrada a *quarta-parede*, mas ela apenas ganha um teto.



O plano em *plongée* assume o olhar das câmeras de vigilância: embora *olhe* para a câmera, a estrutura do PPV mantém a ilusão cênica.

¹²¹ Em caixa-alta mesmo, conforme o texto.

Nesse sentido, podemos mais uma vez observar que a principal relação entre o texto dramático e o filme concerne à construção da cena, a partir da forma como os olhares são dispostos. Isso está nitidamente delineado na maneira como o texto dramático cria situações em que a relação do público com a encenação se pauta por uma dialética entre os diálogos estabelecidos por jogos entrecruzados de olhares, de um lado, e a imobilidade do olhar fixo na arquitetura cênica do palco italiano, de outro. Como viemos até então enfatizando, a questão do olhar ocupa lugar central no texto dramático de *Closer*: os personagens estão envolvidos em esquemas de possibilidade/impossibilidade de ver, ou de desejo de ver/ser visto. Esses esquemas, por fim, sintetizam a maneira enviesada (entre *se conectar* e *se desconectar*) através da qual os personagens se envolvem afetivamente.

Em outro extremo, *Closer*, o filme, transforma a questão do olhar na estrutura central de composição narrativa, ou seja, não apenas tematiza, mas também *formaliza* o olhar. Pois, tanto os esquemas de possibilidade/impossibilidade de ver são organizados a partir da mobilidade dos pontos de vista (da autoridade narrativa, dos personagens e da platéia), quanto o desejo de ver/ser visto se torna determinante da dinâmica da mise-en-scène, da montagem e da materialidade do olhar pela câmera.

No filme, essa cena que estamos discutindo é composta por cento e vinte e nove planos, divididos em dois segmentos: o primeiro, que não está no texto dramático, trata da entrada de Larry no *strip-club* e seu contato visual com Alice – todo esse segmento é articulado pelo olhar: oito planos divididos em quatro estruturas de PPV. Esses esquemas perfeitos e simétricos de movimentação do olhar deixam muito evidentes os processos de construção da cena e, em nível ainda mais profundo, a própria relação de envolvimento espectral: *toda* a ação é direcionada para os olhares dos personagens, atentando aos parâmetros do ponto de vista na narrativa. Não há diálogos (fonte primordial de estabelecimento da ação no texto dramático) no primeiro segmento da cena. Dessa maneira, a forma de representação do cinema narrativo-representativo enfatiza a orquestração dos olhares dentro e fora do filme como principal modo de envolvimento entre os espectadores e a história: à platéia, agora, é dada a oportunidade de *participar* da cena, partilhando dos olhares dos personagens, mas com a interferência direta do narrador, que mostra só o que quiser, e interessar à narrativa. É um modo de envolvimento, portanto, entre mostrar e contar a história, entre mimese e diegese.



É a estrutura clássica do plano ponto-de-vista: após descer a escada, refratado por um jogo de espelhos, Larry (elemento 1 do PPV) entra no clube e a câmera o mostra *olhando* para fora do quadro (elemento 2).



Após um corte (elemento 3), a câmera assume a posição física do olhar de Larry (elemento 4), e revela o que ele olhava (elemento 5) no plano anterior. Isso estabelece a lógica cognitiva entre os planos (elemento 6).



A forma do PPV irá ainda se repetir três vezes, conforme Larry vai andando. É fundamental perceber como a ação dramática está *centrada* em seus olhos.



Novamente, a câmera assume o lugar físico do olhar de Larry. A estrutura do lugar não esconde sua especificidade: os homens, de costas para a câmera, *olham* as dançarinas no palco.



Retorna à imagem de Larry, enfocando mais uma vez o seu olhar para fora do plano. Ele flana os olhos pelo ambiente, com uma expressão despretensiosa de busca.



O olhar em PPV de Larry caminha, num *travelling*, em direção a uma moça específica, que está de costas para o plano.



A imagem mostra a surpresa no rosto de Larry, que continua a olhar para fora do plano. A peripécia na ação é focada na expressão do olhar.



Alice, o objeto da atenção de Larry, se vira e retribui o olhar, lascivo e irônico. Os dois personagens traídos por seus parceiros agora se encontram, revirando o jogo dos encontros e desencontros furtivos.

Após essa introdução completamente estruturada pela dinâmica do olhar, temos um segundo segmento compondo a cena. Semelhante ao que ocorre no texto dramático, a ação se desenvolve em uma cabine particular, com Alice se vestindo após se exibir para Larry. A partir desse momento, a construção da cena passa ser elaborada – em cento e vinte e um planos – com diversos pontos de inteligibilidade da câmera, os quais, articulados a partir da decupagem, criam uma estrutura visual alicerçada na dinâmica do olhar escopofílico: Larry como sujeito e Alice como objeto de um jogo intrincado de olhares voyeuristas.

Nesse sentido, podemos dizer que, na forma como é composta no filme, essa cena de *Closer* é uma metáfora da relação entre espectadores e tela no cinema narrativo-representativo: tal como o de Larry, o olhar da platéia na sala de cinema é parte desse esquema escopofílico, que implica a manipulação das imagens pelo narrador com o intuito de introduzir a audiência num jogo de esconde-esconde, isto é, de mostrar e não mostrar o corpo imagético, instigando com isso o desejo voyeurista do espectador.

Assim, enquanto adaptação cinematográfica de um texto dramático, o que vemos em *Closer* é um íntimo diálogo não apenas com o texto-fonte, que estabelece o ponto de partida da articulação diegética e da elaboração do roteiro, mas também com todo um repertório do cinema narrativo-representativo, de que se destaca a construção da cena a partir de uma orquestração de olhares. Esse diálogo, todavia, não é casual, mas tem total função na economia expressiva do filme: a questão do olhar, no texto dramático, funciona como ponto de inflexão da história interpessoal dos personagens, sintetizando, com isso, as formas de envolvimento afetivo (entre *se conectar* e *se desconectar*); no filme, portanto, a utilização de esquemas clássicos de construção da cena no cinema (montagem invisível, que flexibiliza tempo-espaco, e, principalmente, a estrutura do plano ponto-de-vista) é justificada pela necessidade de *adaptar* a dinâmica de envolvimento afetivo entre os personagens.

Dessa maneira, a questão do olhar, que no texto dramático está muito bem expressa nas rubricas, indicando, especialmente, a movimentação dos atores em cena, ocupa lugar estrutural na narrativa cinematográfica utilizada por *Closer*. Forma e fundo, aqui, dialeticamente articulados, demonstram o movimento intertextual que une texto-fonte a filme adaptado. Nesse movimento, estão implicados problemas na ordem da representação simbólica e dos modos de envolvimento. O que pudemos ver ao longo desta dissertação foi

que o filme *Closer* (e, sem dúvidas, poderíamos abranger o escopo ao largo dos inúmeros filmes narrativo-representativos) estabelece uma lógica de representação que transita entre a mimese e a diegese. Enquanto mimese, o filme utiliza, de forma determinante, as instâncias do *olhar* na maneira como constrói a cena, distribuindo pontos de vista diversos – e mesmo conflitantes – por tempo e espaço narrativos; enquanto diegese, por outro lado, o filme *escolhe* os olhares que deve apresentar, instaurando, com isso, um claro espaço para o narrador manejar os planos e suas composições, jogando os espectadores para lá e cá dentro da cena, mostrando e escondendo o que lhe aprouver, a fim de envolver a platéia nesse jogo de pulsão escópica e desejo voyeurista que marca, em suas bases, o cinema narrativo-representativo. Vejamos, por fim, alguns planos da sétima cena, que demonstram exatamente o jogo de mostrar/esconder imputado pelo narrador aos espectadores.



O primeiro plano mostra Larry, visto entre as pernas de Alice, que veste a calcinha. O olhar de encanto, a expressão boquiaberta, a testa franzida, denotam o desejo pulsante do personagem.



Alice, então, se acocora, e o olhar de Larry continua impregnado de um desejo desesperado, sem controles, insaciável.



A mudança de plano nos apresenta Alice, já vestida, porém numa posição que atrai o olhar espectadorial para o corpo imagético: ela se torna objeto tanto do olhar de Larry, quanto do da platéia.



Em outro plano, mais adiante na cena, Alice se vira para Larry e se agacha. Ele, novamente com uma expressão de desejo, olha lascivamente para Alice. O posicionamento da câmera *mostra* Larry olhando, mas *esconde* o que ele vê.



Alice continua caminhando, senta-se na bancada e Larry pede que ela abra as pernas. O ponto de vista associativo conjuga o olhar de Larry com o da platéia.



Contra-plano enfatizando o olhar de Larry para Alice. Ele, então, pede que ela afaste a calcinha, para que possa ver sua vagina.



Novamente um ponto de vista associativo, mas com a marca do narrador e seu jogo de mostrar/esconder: a cabeça de Larry ocupa o ponto de inteligibilidade da câmera e, com isso, nada do sexo de Alice aparece visualmente.



Mais adiante, próximo do fim da cena, Larry exige que Alice retire a calcinha, vire-se para ele e se envergue, para saciar, como ele mesmo diz: “o meu prazer visual” (p. 55).



Alice atende à demanda de Larry e, em seguida, a câmera se aproxima ostensivamente dos olhos dele, até enquadrá-los em detalhe. O olhar, ao fim dessa cena, torna-se o ponto *exclusivo* de atenção da narrativa.

No texto dramático, Larry grita para o espelho de duas faces, no desespero de exigir um pouco de intimidade: ali, vigiados, eles se tornam objetos do olhar da segurança, olhar esse que é confundido com o da platéia. No filme, depois de gritar, Larry se recosta no sofá, entregando-se por inteiro ao prazer visual. A câmera então caminha e aos poucos focaliza o seu rosto, até que ficam apenas os olhos brilhantes e expressivos, que sintetizam a primazia do olhar na construção dessa cena. E, assim como a Larry, sobra-nos na sala de cinema apenas o olhar – em toda a sua mobilidade diegética – para suprir nosso desejo de possuir o corpo imagético que se movimenta diante de nossos olhos.

Em vista disso, podemos terminar nossa análise reafirmando o que os planos já demonstram em sua concretude imagética: os artifícios estilísticos utilizados na construção da cena do filme *Closer*, de Mike Nichols, enfatizam de maneira direta e ostensiva a importância do olhar enquanto elemento *interno* de composição visual, envolvimento afetivo entre os personagens e modo particular de escalonamento das cenas pela montagem. Esse procedimento está intimamente relacionado com a maneira pela qual é desenvolvida a adaptação fílmica: assimilação da dinâmica de relacionamento entre os personagens, que, como seres inseridos na contemporaneidade urbana, flutuam entre momentos de *se conectar* e *se desconectar*, expressos de forma clara no manejo de tempo e espaço, para, em seguida, levar essa dinâmica ao nível da estrutura da representação cinematográfica.

Nesse caso, não há como desvincular a análise dos procedimentos de adaptação à categoria do ponto de vista, que tanto estabelece os entrechoques de perspectiva no decorrer

da narrativa, quanto institui o movimento de *mostrar/esconder* que caracteriza a forma do aparato cinematográfico, fundado na ênfase no desejo voyeurista. Diante dessas reflexões, podemos dizer que o que cabe à platéia, em sua condição espectral, é exatamente isto: acomodar-se na poltrona e olhar, abrindo-se enfim ao jogo do narrador, que lhe mostrará e lhe esconderá os corpos imagéticos de maneira muito bem articulada, no intuito de atraí-la afetivamente, inseri-la nos contornos da cena e, finalmente, apresentá-la a sua história, entre mimese e diegese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na interpretação desenvolvida, pudemos demonstrar, através da análise dos planos, que teatro e cinema apresentam modos de envolvimento diferentes na construção da cena: o

teatro, de um lado, é caracterizado pela imobilidade do olhar do espectador, cuja relação com o palco se caracteriza pela contenção da ação e do mundo representado; o cinema, por outro lado, é a arte do olhar, é a através da orquestração de olhares que se constrói a cena cinematográfica. Nessa orquestração de olhares, estão implicados, simultaneamente, três pontos de vista: o do narrador, que organiza a apresentação da narrativa, transitando no tempo e no espaço, a fim de mostrar os meandros da ação. Esse não é um olhar apenas descritivo; pelo contrário, o entorno da composição imagética, a *mise-en-scène*, a fotografia, entre outros elementos, agregam-se a ele na construção de sentido e na representação de subjetividades.

Além do narrador, há o olhar dos personagens, que se dá tanto quando o narrador *incorpora* diretamente o olhar de um personagem determinado, apresentando do ponto fixo onde ele se encontra, os aspectos que se lhe antepõem, quanto os momentos em que a imagem mostra um personagem *olhando*. No primeiro caso, quando a câmera ocupa o lugar do olho de um personagem no interior da diegese, ocorre o já comentado *plano ponto-de-vista*. No segundo caso, a narrativa encena o olhar de forma indireta, chamando a atenção – pelos movimentos e posicionamentos de câmera, e pela montagem – ao olhar dos personagens como catalisador da ação dramática.

Por fim, há o olhar do espectador, que está fora da história e para quem é pensada a articulação dos outros dois olhares. Embora ausente da diegese, o olhar do espectador fecha o circuito do processo de narração fílmica, inserindo-se na dinâmica da representação. Nesse sentido, trata-se não simplesmente do olhar de um espectador real, numa sala de cinema, assistindo ao filme, mas do olhar de um *espectador implícito*, da mesma forma que em teoria da literatura se fala em leitor implícito.

Os vários sentidos do ponto de vista no cinema, cada qual com uma ênfase particular, não dirimem a importância do olhar na composição da história e no modo como o espectador se relaciona com o mundo representado. Foi a partir dessa importância que analisamos a adaptação de *Closer*: ao apreendermos a maneira particular como os olhares são organizados dentro da narrativa fílmica, pudemos compreender como os envolvimentos afetivos na contemporaneidade (representados em *Closer* pela dificuldade de comprometimento amoroso entre os personagens, num movimento entre *se conectar* e *se*

desconectar), estão representados no filme a partir da orquestração enviesada de olhares (seja na fotógrafa que vive de *olhar*, seja na *stripper* que vive de *ser olhada*), criando, com isso, um esquema fundado na relação entre desejo voyeurista e ausência de envolvimento duradouro, que se manifesta formalmente através da construção e concatenação das cenas.

A elaboração da cena e seus contornos, entre cinema e literatura dramática, é um elemento fundamental para se entender os diferentes modos de envolvimento que tornam singulares, em seus códigos representacionais, uma peça e um filme. No escopo do estudo comparativo, a relação entre as diferentes maneiras como se compõem as cenas teatral e fílmica, certamente, podem indicar caminhos metodológicos frutíferos para a ampliação do estudo da adaptação cinematográfica.

No caso de *Closer*, a questão do olhar desempenha função determinante na construção da cena: no texto dramático, a cena é um constructo visualmente fixo, mediado pelo diálogo dos personagens e pela movimentação dos atores no palco, indicada pelas rubricas; no filme, entretanto, a cena é, na verdade, um *jogo de olhares* sobre a cena, e se define como tal somente a partir da orquestração de pontos de vista criado pela narrativa fílmica. Assim, construção de cena no cinema e ponto de vista são categorias indissociáveis na análise comparativa, implicadas que estão na própria estrutura do cinema narrativo-representativo.

Os caminhos percorridos para chegar a essa inflexão teórica remontam, inicialmente, às formulações da poética clássica em Platão e Aristóteles. Buscar nesses filósofos as bases para a nossa reflexão se justifica não apenas por terem sido eles os primeiros a debater com profundidade a questão da representação, mas também porque, até hoje, vemos a pertinência das categorias propostas: de um lado, a noção de gêneros poéticos (a épica, a lírica e a dramática), que continua a servir de discussão na produção das artes – seja para mantê-la ou para desvirtuá-la – e, de outro, as instâncias da mimese e da diegese na compreensão da representação simbólica.

Essas categorias são muito úteis para se entender o início do cinema, a forma como ele se relacionou com as outras artes e como, no decorrer do desenvolvimento de sua linguagem, ele procurou se afastar ou se aproximar do narrativo-representativo. Pode-se então, a partir dessas noções formais de representação simbólica, avaliar historicamente os estilos de cada época, enfatizando a relação indissociável que há entre os procedimentos

estéticos e os contextos sociais em que são produzidos. Assim, as noções de gênero são, antes de tudo, noções históricas: a apropriação que cada época faz desses procedimentos está relacionada com os momentos de produção das obras.

É rumo a esse sentido relacional, envolvendo estética e cultura nas representações simbólicas, que a teoria da adaptação cinematográfica tem caminhado. A influência que os conceitos de dialogismo, em Bakhtin, e de intertextualidade, em Kristeva, tem se tornado cada vez mais presente, determinando posicionamentos teórico-metodológicos que dêem conta da abordagem. Isso implica, inicialmente, duas perspectivas: em primeiro lugar, abranger o *corpus* de interesse das pesquisas, alargando a atenção para diversos produtos culturais que, cada vez com mais força, estão se inserindo na lógica da criação/recriação sistemática (o teatro, a televisão, os quadrinhos, a Internet, etc.). Nesse caso, devemos nos perguntar se os métodos de análise da adaptação cinematográfica, fundados para se estudar a relação entre cinema e literatura, podem ser apropriados de forma instantânea para a interpretação desses novos fenômenos. Isso talvez indique, inclusive, novas formas de se abordar a própria presença da literatura (em seus diversos gêneros) na realização dos filmes.

Em segundo lugar, ao estudar a maneira como livros são transformados em filmes, temos cada vez mais clara a necessidade de estabelecer um conjunto de paradigmas o menos normativo possível: nesse sentido, a questão da fidelidade como categoria na análise comparativa está sendo com muita força abandonada. Uma vez que cria uma relação de primazia entre o texto-fonte e o filme adaptado, o conceito de fidelidade se mostra confuso ao se deparar com as obras que partem de um texto literário, mas que chegam sempre a outro domínio: o do cinema.

Diante disso, as possibilidades analíticas que são abertas pelos conceitos de dialogismo e de intertextualidade têm encaminhado o estudo de cinema e literatura de forma muito produtiva, e, não sem exagero, com mais profundidade interpretativa. Pensar a adaptação como diálogo equilibra a relação entre as obras, e outorgam ao cinema a possibilidade de (como arte intertextual por excelência) articular outros diálogos, com outras formas artísticas. Como vimos no caso do filme *Closer*, embora o texto dramático, escrito por Patrick Marber, seja a principal fonte de elaboração da história, não se pode

negligenciar a presença, por exemplo, da ópera *Così Fan Tutte*, de Mozart, na conformação estética da obra.

Ou mesmo a utilização da música de Damien Rice (*The Blower's Daughter*), como leitmotiv para o início e o fim do filme, que destaca a relação do olhar como forma de envolvimento entre os personagens. O refrão da música, numa tonalidade melancólica, repete algumas vezes o verso “eu não posso tirar os olhos de você”. Essa ênfase se torna muito mais aguda quando, ao fim da canção, ouve-se um murmúrio, quase como um solfejo, que diz: “até eu achar alguém novo”. Isso evidencia ainda mais o jogo de *se conectar e se desconectar*, que faz com que o eu-lírico esteja muito envolvido com alguém, até o momento que surja uma outra pessoa. A música, portanto, estabelece com o filme um contato direto, extremamente expressivo, fundado na idéia de intertextualidade.

A par essas considerações em torno da intertextualidade e do dialogismo, outra questão teórico-metodológica importante de ser ressaltada diz respeito às categorias transtextuais propostas por Genette. Além de ajudar a entender a relação entre os procedimentos estéticos de texto-fonte e filme adaptado, esses conceitos apontam para as várias instâncias extratextuais que criam significados adjacentes: as campanhas publicitárias, os sites na Internet, os pôsteres, os comentários críticos, resenhas, etc. Esse conjunto de informações textuais acessórias – que Genette denomina transtextualidade – ajuda a estabelecer novas trincheiras de investigação, inserindo a análise de cinema e literatura no amplo espaço de produção simbólica dos objetos artísticos na contemporaneidade.

É o caso, por exemplo, da fotografia no pôster de *Closer*, que sintetiza imagetivamente as questões de envolvimento afetivo que perpassam o filme: os personagens são sobrepostos uns aos outros, de forma a ficarem cada qual pela metade, com o parceiro próximo a lhe cobrir um dos lados da face. Todos olham diretamente, sem nenhuma expressão de medo ou insegurança. A foto, na verdade, não é retirada do filme, em que jamais ocorre: trata-se de um constructo imagético, com a finalidade de denotar a composição dos personagens e de simbolizar a forma como eles se envolvem entre si.



Nesse sentido, as abordagens em torno da análise comparativa entre cinema e literatura estão se alargando na mesma amplitude com que os objetos artísticos são recriados, nos mais variados meios de produção e reprodução simbólica. A adaptação cinematográfica, agora, consiste não apenas em uma fonte de interesse da investigação estética, que busca delimitar as especificidades semióticas dos vários meios, mas, sobretudo, em um procedimento que sintetiza as maneiras através das quais se transformam as obras, ininterruptamente. Mais que originalidade, a recriação parece ser a forma de construção artística que mais caracteriza o panorama contemporâneo.

Ao estabelecer *Closer* como ponto de partida de nossa reflexão buscamos entender como os procedimentos estéticos que estão na base de construção do texto dramático se referem a maneiras particulares de envolvimento afetivo da sociedade atual. O efeito gangorra criado entre *se conectar* e *se desconectar* está formalmente expresso no manejo do tempo e do espaço e, principalmente, na relação dos personagens com os artifícios do *olhar*, como única forma de relacionamento interpessoal. Na sétima cena do texto dramático, em que Alice e Larry estão no *strip-club*, e ele, depois de ter dado a ela todo o seu dinheiro, esbraveja contra as mulheres, joga na cara de Alice os problemas da relação homem/mulher no mundo contemporâneo. E, finalmente, como explosão de raiva, deixa

claro que essa relação é de jogo, de guerra, de ir-e-vir de interesses restritivos, intimidades líquidas, ilusões passageiras:

(Pausa. Larry fica de pé, ajeita a gravata, acende um cigarro).

LARRY: Você me daria o dinheiro para o táxi?

ALICE (*Rindo*): Não.

LARRY: Eu lhe dou de volta amanhã...

ALICE: Política da empresa, você *nos* dá o dinheiro.

LARRY: E o que nós ganhamos em retorno?

ALICE: Nós somos legais com vocês.

LARRY: “E nós podemos vê-las nuas”.

ALICE: Isso é lindo.

LARRY: *Exceto*... que vocês pensam que não nos dão nada de si próprias.

Vocês pensam que porque não nos amam ou nos desejam ou ao menos *gostam* de nós, vocês então *ganharam*.

ALICE: Isso não é uma guerra. (Larry ri por algum tempo).

LARRY: Mas vocês *de fato* nos dão algo:

Vocês nos dão... *imagens*... e nós fazemos com isso o que bem entendemos.

Se vocês mulheres pudessem ver um minuto de nossos vídeos caseiros – as merdas que escorrem de nossas cabeças diariamente – vocês nos enforcariam pelos colhões, vocês realmente fariam isso.

Vocês não entendem o território.

Porque vocês *são* o território.

Eu poderia te pedir pra tirar a roupa.

ALICE: Sim. Você quer isso?

LARRY: Não.

Alice... me diga algo *verdadeiro*.

ALICE: Mentir é a maior diversão que uma garota pode ter sem tirar a roupa. Mas é melhor se ela tirar. (p. 55)

Se as mulheres, então, dão aos homens apenas *imagens*, o que eles podem fazer, em contrapartida, é simplesmente *olhar*, consumir essas imagens na sua materialidade mais pura, mais sincera. Mas se esses homens estão condenados a *não tocar*, a permanecer inertes em suas poltronas solitárias, exigindo carinho de quem só lhes oferece desprezo,

conectando-se cá, desconectando-se acolá, fingindo intimidade com estranhos, então, se é a esse jogo que nos referimos ao falar de relacionamentos contemporâneos, em que espaço simbólico podem esses homens encontrar essas mulheres sem se destruírem mutuamente, sem fundarem suas histórias em alicerces de instabilidade?

Num livro, num palco teatral, numa sala de cinema? Talvez essa seja uma resposta óbvia, e dê à arte uma responsabilidade por demais redentora. Longe agora da possibilidade de estabelecer vínculos duradouros, num contexto em que o corpo se torna moeda corrente no ir-e-vir dos encontros furtivos, os homens e as mulheres pouco têm a fazer além de insistir na queda, no logro, no instável, porque só ele representa com valoroso afinco a necessidade de se dar e se receber, reciprocamente. Palavra capciosa, o amor agora é regido por novas regras, desejo e culpa pouco se confundem, o prazer é mais valioso que o compromisso, o tédio é menos suportável. Enfim, no jogo de olhares a que o cinema nos acostumou por todo o século XX, estamos agora, no novo século que aos poucos se descortina, transtornados pelo ir-e-vir de imagens desconexas, tentando achar um ponto de vista que seja nosso – só nosso – e a partir dele construir o nosso mundo, nossos vínculos, nossas certezas provisórias.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2000.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES et al. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p.17-52.

AUMONT, Jacques. O ponto de vista. In: GEADA, Eduardo (org.). **Estéticas do cinema**. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAZIN, André. **O cinema**: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLUESTONE, George. **Novels into film**. 6 ed. Berkeley: University of California Press, 1973.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1981.

BORDWELL, David. **Narration in fiction film**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

BRANIGAN, Edward. **Point of view in the cinema**: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. New York: Mouton Publishers, 1984.

BRITO, João Batista de. Literatura, cinema, adaptação. In: **Graphos**: revista da pós-graduação em Letras [Publicada pelo curso de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba] Ano I, n.2, 1995.

_____. Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema. In: **Letra Viva**. V.1 n.3 João Pessoa: Idéia, 2001. p. 59-70.

BROOK, Cleanth e WARREN, Robert Penn. **Modern Rethoric**. New York: Harcourt, Brace & World, 1961.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHATMAN, Seymour. **Coming to Terms**: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

CHOMSKY, Noam. **Linguagem e Pensamento**. Petrópolis: Vozes. 1971.

CORRIGAN, Timothy. **Film and literature**: an introduction and reader. New Jersey (USA): Prentice Hall, 1998.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". Seção Arquivo, n. 53, mar.-mai./02. Disponível na internet: <http://www.usp.br/revistausp/n53/> Capturado em: out/2004

GARDIES, André. Le narrateur sonne toujours deux fois. In: GAUDRAULT, André e GROESTEEN, Thierry (org.). **La transécriture**: pour une théorie de l'adaptation. Colloque de Cerisy, Québec: Nota Bene, 1992.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

_____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1973. p. 255-274.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 103-119

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística. Poética. Cinema**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. On Linguistic Aspects of Translation. In: POMORSKA, Krystyna e RUDY, Stephen. **Language in Literature**. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1987, p. 428-435.

JOST, François. **L'oeil-caméra**: Entre Film et Roman. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.

KNOPF, Robert. **Theatre and film**. New Haven: Yale University Press, 2005.

LACAN, Jacques. Do olhar como objeto a minúsculo. In: _____. **Seminário 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1979. p. 69-118.

LEITE, Lígia Chiapini Moraes. **O foco narrativo**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1989.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MAGNY, Joël. **Point de vue**: de la vision du cinéaste au regard du spectateur. Paris: Cahiers du cinéma, 2001.

MARBER, Patrick. **Closer**. Nova Iorque (USA): Dramatists Play Service, 2000.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1973. p. 201-208

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal Editora/ Embrafilme, 1983.

NAREMORE, James (org.) **Film adaptation**. New Brunswick (USA): Rutgers University Press, 2000.

NICOLL, Allardyce. **Film and theatre**. 3 ed. New York: Thomas Y. Cromwell Company, 1937.

PLATÃO. **A República**. 6 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1990.

POUILLON, Jean. **O Tempo no Romance**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. New York (USA): Routledge, 2006.

STAM, Robert. **Literature through film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation.** Malden (USA): Blackwell Publishing, 2005.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1973. p. 209-254.

VANOYE, Francis. **Récit écrit, récit filmique.** Paris: Nathan, 1993

XAVIER, Ismail. Cinema e teatro. In: XAVIER, Ismail (org.), **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 247-266.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

ZATLIN, Phyllis. **Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view.** Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2006.

FILMOGRAFIA

Closer: Perto Demais. (Closer, 2004). Direção: Mike Nichols. Roteiro: Patrick Marber. Produção: Scott Rudin, Célia Costas, Robert Fox. Intérpretes: Jude Law, Clive Owen, Natalie Portman, Julia Roberts. 1 DVD (103 min.), color. Columbia Pictures e Sony Home Entertainment.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)