

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

GEOVANA DA SILVA MARTELO

**INTERSEÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA EM
*CONFISSÕES DE RALFO***

VITÓRIA

2011

GEOVANA DA SILVA MARTELO

**INTERSEÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA EM *CONFISSÕES*
*DE RALFO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.
Orientador: Prof^a Dr^a Júlia Maria Costa Almeida

VITÓRIA

2011

GEOVANA DA SILVA MARTELO

**INTERSEÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA EM *CONFISSÕES*
*DE RALFO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em _____ de _____ de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Júlia Maria Costa Almeida
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Prof.^a Dr.^a Gabriela Alves
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Prof. Dr. Orlando Lopes
Membro Suplente (UFES)

Prof.^a Dr.^a Sheyla de Almeida May
Membro Suplente (PUC-RIO)

Dedico este trabalho a minha avó Geovani Braga da Silva (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A todos que fizeram e têm feito por mim e em favor deste trabalho. Agradeço em especial:

A Deus, seja lá quem ele for, por nunca me deixar desistir;

A Júlia Almeida, pela orientação cuidadosa e segura, pela paciência e pelo incentivo;

A Adalberto Müller, pelas indicações valiosas;

Aos membros da banca, pela leitura atenciosa do meu trabalho;

Aos professores da graduação e do mestrado, pelos ensinamentos;

A Herbert, pela revisão cuidadosa;

A Ângela e Conrado, pela ajuda nas traduções;

A minha família, em especial ao meu pai e à minha mãe, pela paciência;

À minha filha Clara, pelas horas que deixei de ficar com ela para pesquisar;

A Diego, pelo afeto e cuidado;

A Marlene e Pedro, pela ajuda e suporte;

A Fernanda e Fabiane, pelos ouvidos e ombros amigos;

A Dani, pelo companheirismo na reta final.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 A MATERIALIDADE DO OLHAR NA OBRA DE SÉRGIO SANT'ANNA ...	11
1.2 SÉRGIO SANT'ANNA E O CINEMA	13
2 A PERSPECTIVA DA TEORIA DA MATERIALIDADE DA COMUNICAÇÃO NOS ESTUDOS LITERÁRIOS	16
3 RELAÇÕES DE INTERMIDIALIDADE: POSSIBILIDADES DE APROXIMAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA	32
3.1 UMA CONCEPÇÃO DE LITERATURA COMO SISTEMA	34
3.2 A LITERATURA NO CONTEXTO MIDIÁTICO	37
3.3 RELAÇÕES INTERMIDIAIS ENTRE LITERATURA E CINEMA	42
4 ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM: SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES INTERMIDIAIS QUE PARTEM DA LITERATURA PARA O CINEMA	44
4.1 DA LITERATURA PARA O CINEMA	48
4.1.1 A Consolidação do Cinema como Arte	51
4.1.2 A Escrita Cinematográfica	60
5 ENTRE A IMAGEM E A PALAVRA: SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES INTERMIDIAIS QUE PARTEM DO CINEMA PARA A LITERATURA	69
5.1 O OLHAR CINEMATOGRAFICO NA LITERATURA	70
5.2 A ESCRITA LITERÁRIA E SUAS RELAÇÕES COM O CINEMA	81
5.3 O OLHAR-CÂMERA NA LITERATURA	84
6 AS INTERSEÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA EM CONFISSÕES DE RALFO	91
6.1 SÉRGIO SANT'ANNA: UMA ESCRITURA ORIENTADA PELA VISUALIDADE	92
6.2 CONFIGURAÇÕES DAS MEMÓRIAS DE RALFO	97
6.3 RESSONÂNCIAS DA MATERIALIDADE CINEMATOGRAFICA EM	

<i>CONFISSÕES DE RALFO</i> : ROTEIRO, MONTAGEM E CÂMERA	102
6.3.1 A Superfície Textual de <i>Confissões de Ralfo</i> e a Montagem	104
6.3.2 A Trajetória do Olhar: o Discurso do Narrador e a Câmera Cinematográfica	108
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
8 REFERÊNCIAS	118

RESUMO

Este estudo pretende focar-se na capacidade comum da literatura e do cinema em produzir narrativas, pois na dinâmica das formas de narrar dessas duas artes parece haver um intercâmbio que produz renovadas estratégias de narração. Para empreender este estudo, será utilizada uma perspectiva que leva em consideração os meios materiais da narrativa implicados nessas duas artes, dentro da visão teórica das materialidades de comunicação e da intermedialidade, a partir de um diálogo com McLuhan, Gumbrecht, Schmidt e Paesch. Nessa ótica, o sistema literário é pensado em sua inter-relação histórica com outros sistemas culturais e midiáticos, apropriando-se sempre de novos contornos. A partir desse ponto de vista, é possível afirmar que desde o século XIX a literatura tem sido envolvida pelo contexto das tecnologias audiovisuais, que alcançaram, na contemporaneidade, uma representatividade significativa. Em consequência disso, as fronteiras entre literatura e cinema se diluíram ainda mais, resultando em renovadas formas e tessituras da narrativa literária. Assim, este estudo pretende fazer uma aproximação entre os meios expressivos da literatura e do cinema com o objetivo de investigar os reflexos da intersecção dessas mídias no romance *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, do escritor Sérgio Sant'Anna.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna. *Confissões de Ralfo*. Materialidades da comunicação. Intermedialidade. Cinema. Literatura.

ABSTRACT

This study is intended to focus on the common capability of literature and cinema in producing narratives, for in the dynamics of storytelling on these two arts there seems to be an interchange that creates renewed forms of narration strategies. In order to set forth this study, a perspective that takes narrative's material supports involved in these two arts will be utilized. Such an approach considers literature as a system that embodies the phenomenon of narration. Within this perspective, the literary system is interrelated to other systems, assuming new outlines. As from these points of view, it is possible to defend that since the 19th century literature has been surrounded by the context of the new oncoming medias which have reached, in modern age, remarkable importance. For that reason, the frontiers between literature and cinema have dissolved even more, resulting in renewed forms of textual tessitures of theirs narrations. Thus this study intends to draw an approximation between expressive means of literature and of cinema so as to investigate the reflexes of the intersection of these two medias in the novel *Confissões de Ralfo: Uma autobiografia imaginária* by the author Sérgio Sant'Anna.

Keywords: Sérgio Sant'Anna. *Confissões de Ralfo*. Materiality of communication. Intermediality. Cinema. Literature.

1 INTRODUÇÃO

A discussão acerca das relações entre literatura e cinema já rendeu um vasto material teórico com inúmeras abordagens e conclusões diferentes. Ainda assim, se reconhece que nesse campo de pesquisa há outras possibilidades de abordagens sob diferentes recortes.

Esse estudo pretende focar-se na capacidade comum à literatura e ao cinema de produzir narrativas, pois na dinâmica das formas de narrar dessas duas artes parece haver um intercâmbio que produz renovadas estratégias de narração. A exemplo disso, encontra-se o empréstimo tomado por Griffith, diretor americano considerado um dos precursores do cinema narrativo, das estruturas narrativas dos romances de Charles Dickens a fim de construir uma linguagem cinematográfica clássica predominante até hoje. Em contrapartida a esse empréstimo proveniente da literatura ao cinema, conforme o cineasta Jean Epstein, a literatura, também, está saturada de cinema, e enquanto um filme pode suscitar discussões literárias, um livro pode remeter a questionamentos cinematográficos, significando, dessa forma, “um natural intercâmbio que vai além de um parentesco” (EPSTEIN, 2003, p. 269). De tal forma que se observam ressonâncias dos procedimentos cinematográficos sobre a literatura, principalmente, quando se trata da literatura de autores mais contemporâneos. São encontrados em muitos desses textos literários a utilização de vários recursos narrativos que, após serem utilizados pelo cinema, ganharam outras feições e por isso passaram a ser associados prioritariamente ao cinema (OLIVEIRA, 2002, p. 15). O fluxo de consciência, a visualização, a fragmentação e o detalhamento descritivo são alguns exemplos desses paralelos entre os recursos narrativos da literatura que foram absorvidos pelo cinema e renovados. Tal revigoração desses recursos expressivos pode ser considerado como impulsionado pela complexidade e plasticidade da expressão cinematográfica (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 23).

Uma perspectiva que amplia a compreensão das fronteiras entre literatura e cinema

é aquela que leva em consideração os suportes¹ materiais envolvidos nessas duas artes cuja função narrativa se destaca. Essa abordagem, de forma mais abrangente, considera a literatura como um sistema que engloba o fenômeno da narração. Nessa perspectiva, o sistema literário² se inter-relaciona a outros sistemas apropriando-se de novos contornos. Seguindo essas perspectivas, é possível afirmar que desde o século XIX a literatura tem sido envolvida pelo contexto das novas mídias, primeiro a imprensa, depois o filme, a televisão, o computador, num processo de socialização midiática (SCHMIDT, 1990, p. 11).

Em suma, na contemporaneidade, período em que as novas mídias alcançaram uma representatividade significativa, as fronteiras entre literatura e cinema se diluíram ainda mais, resultando em renovadas formas de tessituras textuais das narrativas.

1.1 A MATERIALIDADE DO OLHAR NA OBRA DE SÉRGIO SANT'ANNA

O escritor carioca, Sérgio Sant'Anna, insere-se no cenário literário brasileiro em 1969 como contista, depois, em 1975, estreia no gênero romanesco com o livro *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Desde então, de alguma forma, aparece em questão, tanto nos contos quanto nos romances, os emergentes modos de representação na sociedade pós-industrial. Conforme Tânia Pellegrini, ao discorrer sobre a prosa do autor:

Espejo partido, trincado ou estilhaçado. Estas são algumas metáforas aplicadas à ficção de Sérgio Sant'Anna, autor sempre enfaticamente saudado pela crítica como caudatário de uma linhagem moderna de ficcionistas que incorporam à escrita a exposição de suas relações problemáticas com a realidade, trabalhando em vários planos, numa narrativa que subverte a *mimesis* tradicional (PELLEGRINI, 2008, p. 111).

¹ O termo suporte material está sendo utilizado no sentido de material sobre o qual as narrativas podem ser registradas, como por exemplo, o pergaminho, o papel, o filme etc.

² “O conjunto dos processos literários em uma sociedade forma o sistema literário” (SCHMIDT, 1996, p.113).

Já que os novos meios técnicos de apresentação da realidade modificaram a “logística da percepção” (VIRÍLIO, 1994), nada mais natural, então, para discutir sobre as novas formas de representação, que pensar também a respeito das modificadas formas de percepção da realidade. Em consequência disso, na obra desse autor é possível encontrar referências, frequentes, ao campo semântico da visualidade. Elementos tais como: o olhar artificial, a imagem, o *voyeur*, a exibição, a câmera, a vitrine, entre outros, percorrem todo o conjunto de sua obra.

Assim, é possível afirmar que a prosa de Sérgio Sant'Anna trava um diálogo com outros meios de representação, demonstrando um forte desejo de visualidade, expresso por meio do “flerte com o teatro, a fotografia, as artes plásticas, a televisão e o cinema” (SANTOS, 2000, p. 17). As referências imagéticas na obra de Sant'Anna são inicialmente definidas, no estudo do escritor e ensaísta Luís Alberto Brandão Santos, pelo olho de vidro do conto “Romeu e Julieta” contido na obra *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1974). Isso porque tal metáfora apresenta-se como um rico veículo para trafegar pela proposta feita por Santos de leituras dos aspectos marcantes da produção textual de Sérgio Sant'Anna (SANTOS, 2000). O autor apresenta duas constatações relativas ao recorte de sua pesquisa que se relacionam, diretamente, à *performance* visual da obra de Sant'Anna:

A primeira delas é que o olhar efetivamente desempenha um papel notável no processo de elaboração de seus textos. São narrativas engenhosamente permeadas por múltiplos jogos escópicos, entre personagens, entre narradores, entre personagem e narrador, entre autor e narrador, entre narrador e a cena brasileira. Olhares que sempre carregam a marca de suas retinas, de suas lentes, de seu vidro, fazendo dessa marca um importante elemento para a composição das imagens que geram.

A segunda constatação é que a relevância da questão do olhar na época atual leva à necessidade de se analisar, de modo mais minucioso, a forma como tal questão vem se manifestando no universo da literatura (SANTOS, 2000, p. 19).

Conforme se observa nos estudos sobre a narrativa de Sant'Anna, o contato entre a literatura e outras mídias, predominantemente as de caráter imagético, constitui-se uma marca repetitiva nos estudos sobre o autor. Essa aproximação intermediária pode ser percebida tanto na temática da obra quanto nas estratégias de escrita utilizadas para a tessitura de sua narrativa. Em meio às várias possibilidades de estudo da obra desse autor, especificamente, serão privilegiadas as marcas que

apontam para congruência entre a literatura de Sérgio Sant'Anna e o meio cinematográfico.

1.2 SÉRGIO SANT'ANNA E O CINEMA

André Bazin, discutindo sobre questões referentes às adaptações de obras literárias para o cinema, atribui o estilo cinematográfico da obra de alguns autores aos novos modos de percepção impostos pela tela, já que maneiras de ver, como o primeiro plano, ou estruturas do relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar os seus acessórios técnicos (1991, p. 88). Essas observações de Bazin podem ser aplicadas ao estilo literário de Sérgio Sant'Anna que, além da assumida influência exercida pelo cinema, em especial, pela Nouvelle Vague, e mais especificamente pelas obras de Godard, tem várias de suas obras literárias adaptadas para o cinema. Podem-se citar alguns exemplos mais divulgados de adaptações, tais como: *Bossa Nova*, 2000, de Bruno Barreto, baseado na novela *Senhorita Simpson* (SANT'ANNA, 1997) embora esse filme tenha sido rejeitado como caso exemplar de adaptação pelo autor. *Crime Delicado*, 2005, de Beto Brant, baseado no romance *Um crime delicado* (SANT'ANNA, 1997). Sendo que, neste filme, a relação do autor com a adaptação de sua obra parece ter acontecido de forma mais favorável que a anterior, embora ainda assim, em entrevista, ele admita certo ciúme de sua obra. *Um romance de geração*, 2009, de David França Mendes, baseado no romance *Um romance de geração* (SANT'ANNA, 1981). Desta vez, a relação entre o autor do livro, a adaptação e a filmagem foi mais estreita e colaborativa, propiciando, aparentemente, um diálogo mais profícuo entre o autor da obra literária e o diretor da obra cinematográfica. Além dessas realizações cinematográficas que atingiram maior projeção, os inúmeros filmes de curta metragem adaptados ou baseados em contos do autor carioca incluem Sérgio Sant'Anna na categoria de escritores que escrevem com a percepção orientada pelos meios audiovisuais. Essas adaptações podem evidenciar, ainda, que a aliança entre cinema e literatura, assim como aconteceu desde a invenção da tecnologia cinematográfica, também ocorre na forma das

adaptações dos enredos da literatura pelo cinema. Entretanto, a discussão proposta por esse estudo não pretende abordar aspectos acerca dos méritos das adaptações cinematográficas dos filmes.

Nas próximas páginas, pretende-se implementar um estudo aproximativo entre os meios expressivos da literatura e do cinema com o objetivo de investigar alguns dos reflexos da interseção dessas mídias no romance *Confissões de Ralfo: Uma autobiografia imaginária* do escritor Sérgio Sant' Anna. A fim de empreender esse estudo, serão expostos, no segundo capítulo, alguns dos pressupostos da teoria da materialidade da comunicação, de Hans Ulrich Gumbrecht, para elaborar um conceito de literatura relacionado aos emergentes meios de comunicação que enfatize os aspectos materiais da literatura associado aos seus meios de produção e veiculação. Para isso, vamos discorrer a respeito da visão de Marshal MacLuhan acerca do impacto dos meios de comunicação na percepção humana e de como os meios técnicos impõem novos padrões em determinada época, refletindo-se, conseqüentemente, na literatura.

No terceiro capítulo, será feita uma exposição da teoria da intermedialidade. Tendo como objetivo compreender essa perspectiva teórica, apresentaremos a concepção de mídia discutida pela teoria da intermedialidade, os papéis de ação envolvidos nessa teoria, o conceito de sistema, bem como a abordagem da relação entre literatura e cinema inseridos em um sistema midiático-cultural.

No quarto capítulo, serão abordadas as contribuições intermediais provenientes da literatura para o cinema, em aspectos tais como: a contribuição do imaginário literário para as produções de imagens cinematográficas; as técnicas narrativas literárias como norteadoras para a consolidação de uma estrutura narrativa cinematográfica; os modelos teóricos literários aplicados ao estudo do cinema; a assimilação de parâmetros literários para a promoção do cinema ao estatuto de arte; e o aproveitamento de enredos da literatura.

No quinto capítulo, essa mesma análise intermedial entre literatura e cinema será feita, porém tomando-se o sentido contrário. Serão estudados aspectos tais como: a

emergência dos meios de comunicação e seu impacto na percepção literária, os modos como o meio técnico cinematográfico reorientou o olhar da literatura, de que forma a literatura representa as novas técnicas provenientes do cinema e como essas mudanças do fazer literário refletem as transformações ocorridas na percepção e sensibilidade do homem moderno com a emersão da imagem, do vivenciamento do instante e da técnica como mediadora da paisagem urbana.

No sexto capítulo, primeiro será feita uma breve contextualização da obra e do estilo do escritor Sérgio Sant'Anna, expondo os seus principais temas que sempre apontam para a inclinação visual de sua escritura. Logo após, serão apresentados alguns aspectos gerais da obra que será o objeto de análise: *Confissões de Ralfo*. Seguindo a orientação teórica já exposta, será empreendida a análise de algumas marcas textuais que, nessa obra, apontam para a relação intermidial entre cinema e literatura. Seguem, então, as considerações finais acerca das conclusões que se pode chegar após a revisão teórica do assunto aplicada à análise da obra.

2 A PERSPECTIVA DA TEORIA DA MATERIALIDADE DA COMUNICAÇÃO NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Duas correntes contemporâneas de estudos foram escolhidas a fim de orientar teoricamente este trabalho. Essas vertentes da Literatura Comparada consistem nos estudos sobre a materialidade da comunicação e nos estudos de intermedialidade. Tal opção se justifica em razão de esses caminhos parecerem oferecer novas perspectivas para a aproximação de meios expressivos distintos entre si. Ao seguirem a ideia mcluhaniana, que julga importante compreender tanto o meio quanto a mensagem transmitida pelo próprio meio, essas duas teorias elegeram os meios de comunicação como norteadores para a compreensão de aspectos ligados à definição de literatura, ao processo literário e ao suporte literário, bem como para uma visão sistêmica da linguagem literária relacionada a outras linguagens. Nesse sentido, essas correntes oferecem instrumentos para um estudo teórico literário que considera a interdisciplinaridade envolvida nesse assunto. A seguir, serão expostos alguns aspectos dessas teorias, que servirão como norteadores do estudo aproximativo entre literatura e cinema, assim como para a análise do texto literário.

A teoria da materialidade da comunicação, como o nome já sugere, consiste em uma proposta de abordagem dos aspectos materiais da literatura associada aos seus meios de produção e de veiculação. O principal teórico dessa corrente é o alemão Hans Ulrich Gumbrecht. Seus estudos alcançaram maior repercussão, principalmente no Núcleo de Estudos de Literatura Comparada da Universidade de Stanford (FELINTO, 2006).

Gumbrecht, seguindo a esteira do pesquisador canadense Marshal McLuhan, concebe a literatura como intrinsecamente ligada ao meio de comunicação dominante em cada período literário. Para o teórico, a literatura deve ser compreendida como uma mídia, sendo que a acepção de mídia postulada não coincide necessariamente com a de meio de comunicação de massa, e sim com a compreensão de meios explanada no ensaio de McLuhan “O meio é a mensagem”.

Nesse trabalho, o termo mídia é definido como qualquer extensão do homem que introduza modificações em nossas relações com outros e nós mesmos. Em outras palavras, os meios são instrumentos criados pelo homem cujo objetivo consiste na interação com o mundo, sendo, assim, prolongamentos ou extensões dos seus sentidos. Esses prolongamentos sensoriais tecnológicos, ao serem introduzidos culturalmente, acentuam um dos nossos sentidos, modificando também a relação entre eles e alterando de certa forma o padrão de percepção.

Além desse conceito alternativo de meio, o autor em questão também apresenta uma concepção de mensagem diferenciada. Ele a define como mudança de escala, cadência ou padrão que o meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas (MCLUHAN, 1971). De tal modo que é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas, e não o uso desses meios. Para o pesquisador canadense, parece ocorrer no estudo das mídias uma ênfase em sua mensagem (significado), em detrimento do próprio meio, prejudicando a compreensão da natureza deste, e conseqüentemente, o valor atribuído à mensagem veiculada pelo meio impede que se obtenha uma visão global desse meio. Essa mudança de perspectiva pode ser considerada fundamental para a constatação da importância do papel dos meios nas relações que os homens estabelecem com o mundo, principalmente ao se considerar que tais meios fornecem ao ser humano padrões de comportamento e pensamento.

A visão de McLuhan, que procura compreender os meios pelo viés do impacto sensorial repercutido nas coisas humanas, remete-nos a um novo olhar em direção aos aspectos materiais desses meios, afastando-se, de certo modo, de uma abordagem mais direcionada a seu significado. Gumbrecht, na teoria da materialidade da comunicação, aponta para uma direção análoga à de McLuhan, ao salientar a importância de se postular uma forma de análise literária alternativa aos métodos estritamente interpretativos, já que esses, por vezes, ignoram os aspectos materiais do texto literário e, por isso, cegam o discernimento desses aspectos. O teórico alemão demonstra a aplicação dessa perspectiva aos estudos literários em um ensaio intitulado "O corpo *versus* a imprensa". Nesse trabalho, ele realiza o estudo do modo como os fenômenos comunicativos estão relacionados à práxis da

história literária. Ele critica a práxis histórico-literária, afirmando que

por quase dois séculos, eles (historiadores literários) dedicaram toda a sua atenção à semântica e às formas dos conteúdos, deixando de lado – ou simplesmente folheando – os mutáveis meios de comunicação como elementos constitutivos das estruturas, da articulação e da circulação de sentido (GUMBRECHT, 1998b, p. 66).

Como exemplo de análise alternativa, ele propõe a exposição de um panorama da história de diversos gêneros da literatura castelhana na época do reinado dos reis católicos entrelaçado com o impacto dos meios de comunicação sobre os sentidos e as formas literárias, destacando também a interferência das funções dos processos comunicativos nas mentalidades daqueles que estão envolvidos nesse processo. Em suma, consoante as ideias de McLuhan, Gumbrecht demonstra que as tecnologias de escrita instauradas no reino de Castela impuseram um determinado padrão à literatura da época, bem como às mentalidades humanas (GUMBRECHT, 1998a).

A teoria da materialidade da comunicação vai além do estudo da influência dos meios na literatura. Ela atribui à própria literatura o caráter de meio. Gumbrecht, em seu ensaio “A mídia literatura”, constrói uma história da literatura a fim de provar que, apesar de não ser possível associar a literatura a apenas um meio específico, é possível observar no sistema literário os mecanismos básicos de um meio individual de comunicação, tais como o de presença a distância e o das relações de asseveração. Sobre a presença à distância, destaca-se a proximidade estabelecida entre os leitores e o autor por meio da literatura, relação essa fundada pela imaginação. Supõe-se que tal proximidade se dê graças ao descompromisso existente nessa ligação, já que os leitores não esperam ser convencidos de “qualquer coisa por um autor literário ou instruídos definitivamente sobre qualquer coisa, ou do fato de que, conseqüentemente, não há um objeto de referência comum entre autores e leitores” (GUMBRECHT, 1998a, p. 299). Essa proximidade seria resultado da ausência de obrigação com a prática cotidiana e, por isso, conforme descrita por Sartre, a relação entre esses dois elementos parece ser caracterizada por um pacto de magnanimidade, não havendo nenhum compromisso de interesse entre eles.

O segundo fator relacionado ao caráter comunicativo da literatura consiste na verificação pelo leitor das referências feitas ao mundo pelo texto. Baseado na propensão dos leitores a acreditar nas referências oferecidas pelo autor, o termo inglês *willing suspension of disbelief* (suspensão voluntária da descrença) significa a essencialidade da ficcionalidade como componente central da narrativa, que torna possível dispensar a afirmação de confiabilidade por parte do autor a respeito de um texto literário (GUMBRECHT, 1998a). Para fundamentar a ideia de que a literatura apresenta atributos midiáticos, o teórico analisa a maneira como ocorrem essas relações na produção literária em cinco períodos históricos pontuais, partindo da Idade Média até a contemporaneidade.

Ao estudar a segunda fase da Idade Média, ele destaca a figura de Guilherme IX, o duque da Aquitânia, um autor que esteve, durante toda a vida, em conflito com a autoridade clerical e espiritual da Igreja (GUMBRECHT, 1998a). A figura de Guilherme é considerada importante por haver reivindicado para si uma competência textual específica que, até então, era de domínio restrito da Igreja, dominadora de toda a produção intelectual da época. Nos textos de Guilherme da Aquitânia pode-se perceber que o conceito e a modalidade da ficção ainda não estão desenvolvidos. Não existe um terceiro termo que exerça a diferenciação entre verdade e mentira, apesar de, em uma canção analisada por Gumbrecht, o autor ter apontado uma espécie de recolhimento do cantor – o eu imanente do texto, visto que ainda não existia nessa época um papel do autor como conhecemos hoje – a fim de cumprir a função da modalidade ficcional dentro de uma espécie de jogo crítico da moral eclesiástica (GUMBRECHT, 1998a). Os ouvintes eram tratados como pessoas familiares ou companheiros, aplicando-se-lhes o termo *companho*. Essa se constitui a fórmula de presença a distância que se torna característica nos cantos trovadorescos, que contemplam até mesmo a entrega do texto por um mensageiro ou por um passarinho à pessoa amada, que vive longe do eu imanente ao texto, tornando-o presente. Embora não se possa ter certeza de que a presença a distância tenha sido experienciada como uma forma de proximidade psíquica com o receptor, se a relativização da verdade pode ser comparada ao nosso conceito de ficção, e se a reivindicação de qualidade formal já é compreendida como um valor pelo receptor, várias marcas podem ser encontradas nesses textos, que nos

remetem à presença a distância e a uma gama de fenômenos, que lembram o que o autor chama de mídia literatura na nossa época (GUMBRECHT, 1998a).

A fase do surgimento da imprensa escrita constitui-se fundamental para a literatura enquanto mídia. Pois a partir da institucionalização da escrita, o autor aponta uma mudança marcante, que se reflete diretamente na atitude diferente do leitor em relação ao autor do texto. Tal mudança liga-se ao fato de que, com a imprensa escrita, o corpo, tanto do autor quanto do copista, e também do leitor, tenha sido abolido das relações que giravam em torno dos textos fixados pela escrita. Assim, o texto se distanciou de sua *performance* oral. Ele explica esse fenômeno afirmando que “a introdução da imprensa desaloja o corpo do escriba e do receptor da situação de comunicação midiática que ocorre em torno do livro moderno” (GUMBRECHT, 1998a, p. 305). Emerge, a partir desse ponto, a figura do autor como concretização da subjetividade do início da época moderna, distanciando, assim, o papel da invenção textual, agora imbuída de caráter espiritual, da fixação escrita do texto e sua exposição oral.

A figura do sujeito-autor acresce à produção textual um significado intencionado por ele e essa intenção passa a ser o objetivo a alcançar do leitor bem-sucedido. Dá-se início, nesse momento, à interação entre leitor e autor baseada naquilo que chamamos de intenção autoral, que passa a ser perseguida pelo leitor-sujeito, irrompendo, conforme apontado por Gumbrecht, em uma hierarquia entre leitores e autores. Embutida nessa hierarquia, o teórico apresenta outra, que subordina o conceito “expressão”, definido por ele como a superfície textual, à “interpretação”, que seria um resgate da alma do autor, e elevada a uma necessidade existencial que ultrapassa a expressão do texto (GUMBRECHT, 1998a).

Outra consequência da imprensa baseia-se na ideia proveniente da Antiguidade clássica de que os textos devem ser reflexos do mundo. Esse pensamento promoveu uma retomada da *Poética* de Aristóteles e de seu conceito de *mimesis* nos dois primeiros séculos da história do livro impresso. Para demonstrar a importância da aceção de representação da realidade para os leitores modernos, Gumbrecht compara a função dos textos na Idade Média e diz que eles constituíam elementos

de um jogo para contestação e que faziam parte de uma forma de vida, enquanto na modernidade, esses textos funcionavam como reflexo do mundo ou dos mundos, abrindo espaço para a noção de ficção que, por causa da necessidade da relação de asseveração de referência ao mundo para leitores e autores, tornou possível a suspensão consciente do ceticismo diante dessa asseveração (GUMBRECHT, 1998a). O pesquisador acredita, portanto, que conceitos tais como autoria, intenção do autor e leitura, reflexo do mundo, ficção e identificação consistem em grandezas que se tornam constitutivas da mídia literatura somente a partir do início da era moderna. Ele situa como consequências dessa revolução os seguintes aspectos: a de proximidade entre produtor e receptor de literatura, de forma a ocultar a distância entre autor e leitor, os quais se veem responsáveis moralmente por sua produção, pois a literatura deve, ao mesmo tempo, alegrar e ser utilitária; o autor deve ser contundente, com o intuito de transmitir uma figura positiva de sentido, já que agora o sentido é visto como sua intenção; os textos não são mais reiteradamente acomodáveis à convenção de grupos sempre novos de receptores, eles permanecem estáveis e se carregam, em longo prazo, de conotações de historicidade que remetem a situações do seu surgimento (GUMBRECHT, 1998a).

Com a difusão do livro impresso, a comunicação em diversas modalidades de interação linguística, além da literatura, torna-se sinônimo de circulação de figuras de sentido mais ou menos complexas, diferenciando-se radicalmente da Idade Média, quando a comunicação social era compreendida como produção de presença corporal. Além disso, os textos, na literatura impressa, são independentes dos padrões situacionais, tendo o leitor que imaginar a situação contextual daquele texto por meio de remissões feitas a essas situações, delegando-se ao leitor não apenas a visualização das significações do texto, mas também a presença de uso desses textos (GUMBRECHT, 1998a). Assim, a partir do século XV, o livro passa a constituir-se como elemento da comunicação literária. Esse suporte narrativo, por suas características materiais, não apenas modifica as formas de fixação e veiculação do discurso literário, mas transforma ainda as relações entre os sujeitos envolvidos na comunicação literária, alterando as estratégias e as formas de leitura.

Sobre o período do Iluminismo, Gumbrecht começa expondo a ideia de que existem

motivos para utilizar o termo literatura apenas para se referir às produções que se cristalizam em torno do livro impresso. Isso se justifica pelo fato de o livro diferenciar-se dos meios de comunicação medievais, já que ele é constituído pelos papéis de autor e leitor solitários, além de conter o pressuposto de que os textos funcionam como representações do mundo. O autor considera o Iluminismo como o período histórico em que a mídia literatura alcança uma grande proximidade de sua manifestação ideal típica, isso porque, nesse momento houve um domínio máximo do espírito sobre o corpo. O autor diz que nunca existiu um período em que a literatura esteve tão centrada na constituição de significações, na sua validação enquanto representação do mundo e na sua circulação enquanto conhecimento do mundo (GUMBRECHT, 1998a). O autor diz que o conceito de literatura nessa época se desdobrou para englobar a gama de todos os textos e gêneros de textos que representassem para os leitores a mais-valia de uma ampliação e complexificação de seu saber sobre o mundo. O autor define o movimento iluminista como determinado por sua reivindicação tradicional de que o novo saber veiculado por sua literatura era cada vez menos um conhecimento que se alimentava da tradição de instituições corporativas e que, ao mesmo tempo, servia à legitimação dessas instituições. Seu valor provocativo estava no fato de ser, por um lado, a favor da mudança e da inovação e, por outro, cego em relação ao seu próprio lugar relativo, pois seus produtores afirmavam que seu isolamento da sociedade era uma garantia da objetividade do saber produzido por eles. De forma paradoxal, o caráter transgressivo do Iluminismo realizou-se nessa autoencenação como natureza e humanidade e sua reivindicação de objetividade se baseava numa subjetividade que, não raro, se encenou como individualidade, ou seja, como excentricidade de uma virtude perseguida por uma sociedade que se tornou desumana (GUMBRECHT, 1998a).

Ainda tratando da ficcionalidade, o autor a liga à suspensão do ceticismo em relação à literatura, que supunha uma adequação universal do saber posto em circulação por ela. Assim, os fatos apresentados por essa literatura eram encarados como totalmente verdadeiros, embora articulados em fábulas, de forma que o caráter literário tornava-se extremamente alegórico, possibilitando também a distinção entre o saber que os autores intencionavam e os processos e formas utilizados para esse

fim. A presença a distância na literatura do Iluminismo concretizou-se, sobretudo, na hipótese global de que os autores colocavam à disposição de seus leitores um saber novo e depurado de todos os preconceitos, opondo-se à ameaça de censura e repressão. Importante para a época, nesse sentido, foi o romance epistolar, que conquistou muitos leitores, pois possibilitou o contato com os sentimentos mais subjetivos e excêntricos dos protagonistas que trocavam correspondências (GUMBRECHT, 1998a). Quanto mais as atividades desses protagonistas estivessem afastadas da sociedade, mais desenvolvida estaria a sua capacidade de autorreflexão e tanto mais a heroína teria moralmente razão diante da sociedade. Por isso, esses romances epistolares iluministas são metáforas de um paradigma da literatura pautado na incompletude da expressão diante da profundidade da interioridade dos textos, em que a expressão jamais será suficiente para abarcar o texto em seu âmago, tornando necessária a interpretação. Em contrapartida, somente por conta da exterioridade material – o fato de essas cartas passarem a ser veiculadas em livros – foi possível perceber os poderosos anseios de manipulação, o egoísmo e os limites daquela autotransparência na qual se fundamentava a reivindicação de objetividade do indivíduo excêntrico.

No século XIX, o autor volta-se para a ausência de funcionalidade da literatura, que estava associada à incompatibilidade entre as posições de subjetividade e objetividade. Na literatura, a preocupação, principalmente da corrente realista, seria de superar a crise da representação. Porém, no quadro sócio-histórico, a experiência do cotidiano social contrastou com as representações ideais da vida social coletivamente mediada. Em virtude disso, segundo Gumbrecht, foi desenvolvido um campo de atividades de lazer como esfera da mediação entre cotidiano social e imagem normativa da sociedade. Por conseguinte, as atividades de lazer, e entre elas as relacionadas à arte, como a literatura, passaram a possibilitar a realização daqueles desejos que a imagem normativa da sociedade sempre prometera. Consequentemente, essas atividades funcionavam como forma de eliminação da impressão de hiato entre cotidiano social e ideal social. Entretanto, como esses atos de compensação só poderiam ser efetivos quando não se apresentassem como tais, no campo do lazer ocorreu uma espécie de desaparecimento das longas declarações de intenção e das consignações de função. De sorte que o século XIX

foi marcado pelo período de leitura solitária não orientada para um objetivo, surgindo desse ponto a ideia da literatura como carente de função e imbuída de um valor que não podia ser calculado em termos de funções relevantes ao cotidiano. Segundo o autor, a mais-valia literária estava associada “à contribuição dos textos literários para a formação de uma imagem normativa da vida social e individual – uma visão que elevou a leitura literária à posição de quase religião” (GUMBRECHT, 1998a, p. 314). Ao mesmo tempo em que a literatura alcança o *status* de disciplina acadêmica, o conflito entre representação objetiva e subjetiva do mundo continuou sendo problematizado pela literatura cunhada como realista de autores do século XIX, tais como Balzac, Dickens e Tolstói. A partir desse conflito, conceitos peculiares ao campo da literatura, como ficção e imaginação, são eclipsados por uma reivindicação da carência de função que pode ser ligada à imparcialidade e à objetividade. Essas novas possibilidades da função literária contribuíram para que a imagem do papel do autor atingisse uma relevância especial. Isso porque a figura do escritor assumiu uma posição semelhante à de sacerdotes e mediadores do transcendental, na medida em que essa posição correspondia às funções quase religiosas da literatura. A relação entre autores e leitores aparece caracterizada como uma proximidade recíproca de indivíduos excêntricos na sociedade, e uma das formas de tornar efetiva essa excentricidade é a compulsão de inovar. Desde o século XIX, espera-se do texto literário que seu conteúdo e forma sejam inéditos, afastando progressivamente a literatura da compreensão de grupos cada vez maiores de leitores.

Finalmente, Gumbrecht expõe o sistema da mídia literatura no século XX. Da literatura desse período, comenta-se que é o produto da convergência de várias crises já desencadeadas pela mídia literatura do século XIX. Novamente a questão da crise da representação vem à tona, pois vários escritores desse momento histórico decidem abandonar as tentativas de representação do mundo. Como reação a isso, se instaurou o gesto de dificultar ou impossibilitar a função representativa dos textos, de modo a bloquear o plano do conteúdo nas artes. A relação entre autor e leitor torna-se determinada por experiências existenciais avassaladoras de excentricidade, a postura do autor convertendo-se, algumas vezes, em misantropia. O efeito que se cria é de amargura diante da crescente

crença na falta de função da literatura. Sobre as condições da comunicação literária no século XX, Gumbrecht comenta:

De modo geral, a mídia literatura encontrava-se definitivamente perante seus receptores potenciais numa situação em que as condições de inclusão numa comunicação literária, dada a sua complexidade, tornaram-se de fato condições para exclusão (GUMBRECHT, 1998a, p. 317).

Aparece, porém, no alto modernismo uma manifestação literária que procura desenvolver novas formas de representação e interpretação do mundo: o realismo mágico, que se empenhou em reconquistar para a literatura as funções da representação de mundo e da fundação de sentido e, sobretudo, em reconquistar os leitores de literatura. Apesar do êxito do realismo mágico e de determinados gêneros pós-modernos, o autor questiona o papel das mídias mais contemporâneas em relação à literatura, já que algumas particularidades que determinam a literatura foram profundamente modificadas após a ascensão, por exemplo, dos meios audiovisuais. Entre essas particularidades, o autor aponta: 1º) a dessensibilização diante das diversas formas de transgressão existentes, que concorrem com aquela promovida pela leitura solitária; 2º) a mudança na concepção de ficcionalidade como suspensão consciente do ceticismo modificada pelos meios audiovisuais; 3º) a introdução de novos padrões de produção de presença a distância promovidos pelos novos meios técnicos. Essas questões relativas à mídia literatura são relevantes, pois podem contribuir para o desenvolvimento de um pensamento que considera o impacto dos meios técnicos que apareceram a partir do século XIX na literatura, além de subsidiar uma reflexão que não desconsidera o papel das interferências entre os variados suportes dos meios. Tal perspectiva caminha paralela à visão de Marshal McLuhan sobre o caráter dos meios e evidencia a materialidade desses. Assim, pode-se concluir, a partir de sua explanação sobre a comunicabilidade na literatura, que aquilo que se considera mídia nos estudos sobre a materialidade da comunicação não compreende apenas a comunicação de massa, mas relaciona-se a objetos de investigação muito distintos tais como: a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o *video game* etc. Além dessas formas de mídia, estão incluídos também a literatura e o cinema (MULLER, 2007).

A concepção de literatura que coloca em evidência a sua mediação técnica e considera relevante o elemento material envolvido na produção literária, para defini-la, propõe uma abordagem que também considera o predomínio dos padrões promovidos pelos novos meios técnicos de comunicação institucionalizados desde o fim do século XIX. Esse fator exige do estudo teórico-literário um cuidado renovado em relação aos aspectos materiais dos suportes (ROCHA, 1998).

Seguindo a proposta historiográfica de Gumbrecht, Castro Rocha realiza, em um ensaio intitulado “Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa” (2008), um histórico do conceito de literatura conduzido pelo impacto dos meios de comunicação como elementos constitutivos das estruturas, das articulações e da circulação de sentido (GUMBRECHT, 1988). Para alcançar esse objetivo, o autor empreende uma historicização das práticas de produção e de circulação de objetos considerados literários. Partindo dos estudos sobre a Idade Média, o autor ressalta a importância da pesquisa sobre o circuito comunicativo da literatura medieval, pois, diferentemente da atualidade, nesse período não existia a experiência moderna da leitura silenciosa. Pelo contrário, o que havia era um narrador que usava a voz e o corpo para compartilhar a mensagem literária com um grupo de ouvintes. Quando se considera literatura a produção textual estritamente vinculada aos tipos impressos, surge um questionamento a respeito de como nomear a experiência literária ocorrida na Idade Média. Para resolver esse problema, o medievalista Paul Zumthor formulou conceitos que consideram o papel do corpo no circuito comunicativo. Ao valorizar os aspectos materiais da produção textual medieval, esse pesquisador cria um novo conceito de texto como sendo tudo o que é e permanece visível, além de uma distinta definição de obra que passa a ser considerada como a totalidade audível e visível dos atos presentes na *performance*. Por meio dessas demarcações, permite-se ao analista extrapolar o sentido do texto e experimentar as circunstâncias da apresentação da obra (ROCHA, 2008).

Para os estudos literários, tais pesquisas revelaram a carência de instrumentos para estudar contextos em que o moderno conceito de texto não faria sentido. Rocha lembra que os estudos literários foram instituídos no período oitocentista sob a tutela do Estado-nação, portanto a função de rastrear a evolução do espírito de

nacionalidade constituía o foco de atenção dos historiadores. Nesse período, o livro impresso passa a assumir o *status* de único suporte literário, já que a própria palavra literatura está intrinsecamente relacionada ao caráter alfabético da escrita. Seguindo esse caminho, só se poderia compreender como literatura qualquer tipo de *corpus* de conhecimento veiculado pela palavra escrita manuscrita ou impressa, diferentemente do conceito de literatura aceito na contemporaneidade, muito mais associado ao seu aspecto ficcional (ROCHA, 2008).

Rocha percorre um caminho similar ao de Schmidt, pois ao retomar a perspectiva histórica das concepções de literatura, é possível perceber que a escrita de uma história da literatura é norteadada

pelas intenções, objetivos e legitimações das histórias literárias, a seleção e apresentação dos chamados dados e a escolha de critérios de relevância e objetividade estão diretamente dependentes da implementação ou interpretação desses conceitos básicos (SCHMIDT, 1996, p. 103).

Assim, para o autor do ensaio e para os teóricos que postularam a teoria da materialidade da comunicação, parece necessário que se compreenda “a literatura como uma das formas históricas da função narrativa, cujo desenvolvimento necessariamente ocorreu no interior de uma determinada materialidade dos meios de comunicação” (ROCHA, 2008, p. 45).

Esse enfoque dado à literatura desloca-se do método interpretativo, o mais utilizado pelos estudos literários para o estudo do texto, uma vez que a teoria da materialidade, em uma direção alternativa, propõe estabelecer um método de estudo chamado de não-hermenêutico, que implica uma forma de estudo do texto em que a interpretação não ocupa o lugar preponderante. Para esclarecer sobre a não-hermenêutica, Gumbrecht, no ensaio “O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação”, descreve a situação pós-moderna, selecionando três conceitos considerados básicos para o entendimento da crise da interpretação. O primeiro conceito refere-se à temporalidade contemporânea. É o que ele chama de *destemporalização*, por tratar-se de uma percepção de tempo em que o futuro parece não mais ser determinado pelo passado e pelo presente, mas configura-se como um futuro em aberto, resultando em uma sensação de presente onipresente,

sendo, vez por outra, invadido por passados artificiais, graças às possibilidades técnicas de reprodução. O segundo conceito, a *destotalização*, refere-se à impossibilidade de sustentar afirmações filosóficas e conceituais totalizantes. O terceiro conceito é o de *desreferencialização ou desnaturalização*, que diz respeito à perda do contato do corpo com a matéria. O resultado consiste na sensação de enfraquecimento de contato com o mundo externo, imerso num universo cada vez mais pleno de representações. Esses três conceitos sugerem um mundo cada vez mais fluido e flutuante, além de pouco estruturado, desapropriando o sentimento de mundo fundado na figura do sujeito (GUMBRECHT, 1998b).

Após explicitar esses conceitos referentes à pós-modernidade, o autor apresenta uma descrição do campo hermenêutico, visto que sua teoria questiona diretamente esse método de conhecimento. Ele esclarece o que chama de hermenêutica, já que não critica diretamente uma teoria filosófica ou posição acadêmica, mas seus pressupostos anteriores à hermenêutica acadêmica iniciada no século XIX. O autor critica os seguintes pressupostos:

- 1) O sentido está fundado no sujeito e não no objeto. Sendo assim, é o sujeito quem atribui sentido aos objetos;
- 2) A distinção radical entre corpo e espírito, sendo o espírito mais importante que o corpo;
- 3) O espírito conduz o sentido;
- 4) O corpo é apenas um instrumento que articula ou oculta o sentido.

Para Gumbrecht, essas quatro premissas originaram uma topologia básica do campo hermenêutico, que torna equivalentes expressão e interpretação, sendo a expressão sempre limitada pelo corpo ou pelo texto, pois esses jamais comportarão o que se encontra na profundidade da alma. Sendo assim, o corpo não é apenas um instrumento secundário, mas também considerado insuficiente. Diante disso, se impõe a necessidade de interpretação (GUMBRECHT, 1998b). Gumbrecht considera que as raízes da hermenêutica estão fundadas nas premissas de temporalidade, referencialidade e totalidade, e se hoje esses conceitos entraram em crise, então a própria centralidade da interpretação está também em crise (GUMBRECHT, 1998b). Isso explica, para o autor, o surgimento da crítica à

interpretação iniciada, desde os anos 60 e 70, pela estética da recepção e, paralelamente, por outras teorias em campos teóricos distantes dos estudos literários, que vêm desenvolvendo reflexões semelhantes. Ele oferece como exemplo a teoria dos sistemas de Niklas Luhman (GUMBRECHT, 1998b), mostrando a ocorrência de uma espécie de convergência a respeito da problematização do ato interpretativo, associando pontos de vista distintos, tais como os pontos de vista das teorias de Derrida e Foucault.

Como instrumento para apresentar o campo não-hermêutico, o pesquisador usa a teoria semiótica de Hjelmslev. Entretanto, ao passo que o autor da teoria preocupava-se com a síntese das quatro divisões que, para ele, compunham o signo, Gumbrecht (1998b) preocupa-se com a distensão dessas quatro divisões e com a possibilidade de tematizar o significante sem necessariamente associá-lo ao significado. Para explicar a relevância dessa teoria para os seus estudos, o teórico separa cada uma das divisões do signo e ilustra com pesquisas que têm evidenciado cada uma das partes dessa divisão. O autor explica que a **substância do conteúdo** é a esfera anterior à estruturação do conteúdo (significado), preliminar ao que se denomina sentido. Exemplifica o interesse por essa área do signo por meio das pesquisas acerca do imaginário, de George Herbert Mead, Wolfgang Iser e, no Brasil, Luiz Costa Lima (GUMBRECHT, 1998b). Das teorias preocupadas exclusivamente com a **forma do conteúdo**, explicada como sendo o interesse concentrado nas formas, ou seja, nas estruturas articuladoras da substância do conteúdo independente de qualquer interpretação semântica, Gumbrecht destaca Foucault, de *As Palavras e as coisas*, em sua abordagem da exterioridade do discurso, e ainda Paul de Man, em sua conceituação de “teoria” denominada como leitura capaz de prescindir radicalmente do conteúdo (GUMBRECHT, 1998b). Em relação às **formas de expressão**, remetendo-se aí às formas materiais da expressão, ou melhor, à materialidade do significante, ele assinala a importância do medievalista Paul Zumthor,

que pesquisa a voz em sua qualidade físico-sensual. Em idêntico contexto, verifica-se a atração de Zumthor pela possibilidade expressiva do corpo humano enquanto meio de articulação. Entretanto, o que é muito importante, sem considerar o lado semântico (GUMBRECHT, 1998b, p. 146).

No contexto da materialidade dos meios, ele cita também Friedrich Kittler, pesquisador alemão que se dedica à pesquisa da materialidade dos meios de comunicação, incluindo a tecnologia de ponta e suas acoplagens. Acerca da **substância da expressão**, ele explica que se trata de uma materialidade ainda não estruturada e que está diretamente relacionada aos binarismos associados à teoria da informação, pois quer saber como é possível a emergência de um sistema de escrita, considerando-se a altíssima improbabilidade de sua articulação, uma vez que há milhões e milhões de alternativas engendráveis pela fricção de uma materialidade sobre a outra (GUMBRECHT, 1998b). O autor encontra nessa distensão no campo do signo uma mudança-chave da teoria literária e percebe nisso uma radicalização do questionamento que não mais procura identificar o sentido para resgatá-lo, mas indaga a respeito das condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido (GUMBRECHT, 1998b).

As formas de expressão definidas por Hjelmslev envolvem a materialidade dos suportes que permitem veicular as diversas narrativas. Nesse sentido, observou-se no âmbito dos estudos culturais, a partir da década de 80, o interesse por outros objetos de estudo não diretamente ligados ao livro, incluindo a análise dos meios audiovisuais, da cultura popular e da cultura urbana. Tal ampliação do objeto conduziu a uma sensibilidade maior em relação às formas materiais dos meios de comunicação. Pode-se concluir, então, que o movimento de historicização da literatura está diretamente ligado às várias formas que predominam em determinados períodos históricos (ROCHA, 2008).

Assim, dessa valorização da materialidade dos meios emerge a questão das interferências sofridas pelo texto literário provenientes das diferenças materiais de outros meios, conforme constatado e proposto por Rocha:

[...] a introdução de uma nova materialidade dos meios de comunicação estimula formas igualmente renovadas de escrita [...] Porém, talvez seja mais preciso dizer formas igualmente renovadas de narrativa. Retorno, assim, à proposta inicial, ou seja, a literatura talvez deva ser compreendida como uma forma particular da função narrativa, necessariamente associada a uma materialidade específica, dominante em determinado momento histórico (ROCHA, 2008, p. 48).

Partindo dessa proposta, parece possível, e mais fácil, a aproximação da literatura a outros meios de comunicação, principalmente a meios que de algum modo veiculam narrativas. Ampliam-se, assim, as fronteiras da literatura para além da cultura da escrita, para alcançar outras modalidades artísticas que apresentem narrativas com características que se aproximem às literárias, mas que sejam veiculadas por outros suportes que não os livros. Esse é o caso do cinema, por exemplo, por tratar-se de uma expressão artística que tem como suporte o filme, mas que, como arte narrativa, apresenta em sua linguagem uma poética aproximada, em muitos momentos, à da arte literária. Isso é explicado por Pasolini, ao tratar de um cinema de poesia composto pela chamada língua de poesia. Para ele, a possibilidade da existência de um cinema que utiliza a linguagem poética ocorre, por exemplo, quando o cinema usa a forma do discurso indireto livre, que é um recurso narrativo da literatura (PASOLINI, 1976). Esse diálogo entre linguagens pode ser considerado um indicador das relações existentes entre a literatura e o cinema, levando-se em consideração que essas duas formas narrativas apresentam características materiais distintas e tais distinções parecem colaborar para a renovação tanto da linguagem literária quanto da linguagem cinematográfica.

A teoria da materialidade da comunicação aparece como um ponto de vista importante para a aproximação entre literatura e cinema, porque mais do que colocar em primeiro plano o aspecto físico dessas artes, desfocando-se dos objetivos interpretativos que geralmente são priorizados tanto na análise literária quanto na cinematográfica, essa teoria interroga acerca das condições de produção da obra de arte. Nesse caso, a teoria da materialidade da comunicação será um dos norteadores do estudo do texto literário, na medida em que nessa análise forem considerados os impactos dos mutáveis meios de comunicação, em especial o meio cinematográfico, nas percepções artísticas inerentes ao contexto da obra. Portanto, para estudar as marcas da linguagem cinematográfica no livro *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, do escritor carioca Sérgio Sant'Anna, será considerada a perspectiva da teoria da materialidade, de modo que seja possível observar como os aspectos formais dessa obra relacionam-se aos aspectos materiais do cinema.

3 RELAÇÕES DE INTERMIDIALIDADE: POSSIBILIDADES DE APROXIMAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA

A abordagem teórica dos estudos de intermedialidade desenvolvidos na Universidade de Siegen, na Alemanha, associada à teoria da materialidade da comunicação, apresenta grande utilidade para a compreensão das ligações entre literatura e cinema. Isso porque nessa corrente de estudos intermediais também o aspecto material da mídia é considerado como fator de relevância, bem como as ideias macluhanianas que se constituem significativas para essa teoria, tendo em vista a atenção dada à materialidade dos meios em relação ao conjunto de funções dos sistemas midiáticos. Os estudos de intermedialidade procuram compreender os vários fatores que se envolvem na dinâmica desses sistemas, tais como as relações de produção, distribuição, processamento e consumo das mídias. Por meio do estudo dessas relações torna-se possível analisar e compreender de que forma mudanças materiais acarretam mudanças semânticas. Sendo assim, as relações entre as mídias e seus respectivos suportes aparecem configuradas de várias maneiras, levando-se em consideração que a ascensão de determinada mídia não exclui as outras que já existiam. Ao contrário, o que se observa é a coexistência, o imbricamento e a apropriação recíproca das respectivas linguagens.

Por estar ligado às relações entre as mídias, é importante ressaltar, conforme já notado pela teoria da materialidade da comunicação, que tal conceito, nesse caso, é mais abrangente do que o correntemente utilizado, que considera como mídia o suporte de uma dada obra, concebida como entidade relativamente autossuficiente. A concepção utilizada pelos estudos de intermedialidade, por estar ligada à visão macluhaniana de meios – que os situa não apenas como veículos, mas como fatores constitutivos do sentido – compreende o conceito de mídia, conforme exemplificado por Adalberto Müller, estudioso brasileiro da teoria da intermedialidade, de forma bastante abrangente. Em suas palavras, os estudos de intermedialidade podem

[...] se constituir a partir de objetos muito diversos, tais como a relação da tradição oral do aedos na Grécia e as epopéias homéricas, o impacto e o surgimento dos livros na cultura e na sociedade ocidental e o declínio da

cultura oral; o estudo de artefatos que provocam velocidade e aceleração; os processos cognitivos de construção da realidade, ou ainda a relação do teclado da máquina de escrever e o pensamento filosófico contemporâneo (MÜLLER, 2007, p. 78).

Ao abordar a relação entre cinema e literatura, Müller afirma que ambos devem ser entendidos como mídias que se inter-relacionam de várias maneiras dentro de um universo midiático bastante amplo, que abarca diversas mídias. Ele cita como mídias a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o *video game* etc. (MÜLLER, 2007). Para esse autor, o que diferencia os estudos intermidiais de outros campos de estudos comparativos, tais como a intertextualidade e o campo de estudo interartes, é que o primeiro não está necessariamente ligado a uma concepção estética, além de fazer uma tentativa de deslocar-se do paradigma central relacionado às relações de significação. Ao contrário, tanto as questões de linguagem quanto a cultura do livro, bem como tudo relacionado a ela, são vistas pela intermidialidade como apenas uma etapa na história das mídias.

Da mesma maneira, Schmidt, um dos teóricos da Universidade de Siegen, na Alemanha, demonstra em seus estudos um deslocamento da investigação semântica do texto para um enfoque maior no lugar do texto nos contextos sociais. Com essa finalidade, o autor usa a teoria dos sistemas como instrumento para estudar as relações do sistema social literário com diversos sistemas culturais-midiáticos.¹ Isso porque se julga que desde o século XVIII o sistema literário tem tido que competir com a proliferação dos sistemas midiáticos, e que essa concorrência deveria servir como alerta aos estudiosos de literatura a respeito da necessidade de se compreender os estudos literários inseridos em contextos midiáticos (SCHMIDT, 1990). Para fundamentar seus estudos, o autor evoca vários princípios teóricos, entre eles o da estética da recepção. Ao evidenciar o papel determinante do leitor na constituição do sentido do texto, a estética da recepção revela as limitações dos textos literários em abarcar todo o sentido, tornando possível, dessa forma, um desvio da perspectiva voltada exclusivamente à interpretação textual para outro

¹ Nos sistemas midiáticos-culturais estão inseridos o sistema simbólico (mídias: oralidade, escrita, livros, etc.); o sistema analógico (mídias: gramofone, cinema, rádio, etc.) e o sistema virtual (computador, internet, etc.) (FELINTO. E. MULLER. A, ?, p.2)

ponto de vista que considere a possibilidade de o sentido do texto literário ser constituído em um “interjogo entre materialidade textual e esforços recepcionais que estão envolvidos no contexto social, cultural, político e econômico tanto quanto nas complexas situações biográficas de todas aquelas relações com o sistema literário” (SCHMIDT, 1990, p. 5, tradução nossa). Ou seja, o fenômeno literário está integrado à vida social como um todo. Incluídos nesse todo se encontram também os meios de massa eletrônicos que têm, por vezes, servido de suporte para temas literários.

3.1 UMA CONCEPÇÃO DE LITERATURA COMO SISTEMA

Tanto a teoria da materialidade da comunicação quanto os estudos sobre intermedialidade apresentam um caráter marcadamente interdisciplinar. Isso justifica o fato de que vários princípios teóricos de outras áreas do conhecimento aparecem sendo aplicados à análise literária. Um desses pensamentos consiste na teoria dos sistemas desenvolvida pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann.

A teoria dos sistemas já é definida por seu autor como “teoria universal”. Como tal, incorpora conceitos das ciências biológicas que contribuem com modelos descritivos e explicativos dos “motivos psicobiológicos para a dependência do sujeito, a historicidade e construtividade de nossos processos cognitivos, desde a percepção até as fantasias criativas” (LUHMANN, 1996, p. 102), bem como conceitos da matemática.

Para Luhmann, “a sociedade moderna consiste de diversos sistemas funcionais diferenciados onde cada um se torna ambiente para os outros [...]” (LUHMANN apud KORFMANN, 2002, p. 47). Isso significa que embora cada sistema exerça uma função que não pode ser desempenhada por nenhum outro sistema, ainda assim há uma relação de interdependência entre esses sistemas parciais. Korfmann explica que o sistema concebido por Luhmann não pode assumir as funções de outro. Isso quer dizer, por exemplo, que a ciência não pode solucionar os problemas da religião.

Apesar disso, esses sistemas funcionais dependem um do outro e tal relação possibilita mudanças estruturais e trocas mútuas. A abertura de um sistema para outro aumenta “a capacidade de produção, de aprendizagem e de adaptação dos sistemas funcionais” (LUHMANN apud KORFMANN, 2002, p. 47), mas ao mesmo tempo a sociedade é forçada a renunciar a qualquer centralização de suas relações com o ambiente. Assim,

[...] não existe mais, na sociedade moderna, um lugar privilegiado a partir do qual ela possa ser descrita de forma privilegiada ou consensual. Não existe uma representação da unidade do sistema dentro do sistema, eliminando-se assim o conceito histórico da *representatio identitati* (LUHMANN apud KORFMANN, 2002, p. 47).

Nessa perspectiva, a literatura pode também ser compreendida como uma diferenciação evolutiva dos sistemas e subsistemas sociais. Schmidt, em um artigo intitulado “Why literature is not enough, or, literary studies as media studies”, define a literatura como um sistema de auto-organização social. Tal sistema social literário é formado por atividades literárias focadas nos fenômenos “que pessoas classificam como literários de acordo com qualquer critério estético/poético e valores que têm papéis adquiridos durante sua socialização literária” (SCHMIDT, 1990, p. 5, tradução nossa). Desse modo, atividades literárias fazem parte dos papéis de ação institucionalizados desde o século XVIII. Esses papéis compreendem a produção, a recepção e a mediação literária, além do processo pós-literário. A inter-relação entre esses papéis de ação, segundo o autor, define a estrutura do sistema literário. As concatenações dessas ações são chamadas de processos literários, sendo o conjunto desses tipos de processos em uma sociedade o que forma o sistema literário. Por isso os textos, submetidos a essa concepção, “não podem ser tratados como objetos autônomos ou atemporais; estão articulados com atores e suas condições socioculturais de ação” (SCHMIDT, 1996, p. 113). Assim, os sistemas literários são organizados hierárquica e holisticamente de forma que todos os seus componentes sejam, ao mesmo tempo, autônomos e autorreguladores, além de estarem integrados ao funcionamento do sistema. Portanto, a literatura só pode ser compreendida em relação a todo o sistema. Schmidt explica essa relação:

O sistema literário, por seu lado, é visto como um sistema componente da sociedade (visto como um sistema surgindo de sistemas) que, de novo, é organizado hierárquica e holisticamente. Um sistema literário só pode ser

compreendido e explicado no contexto sistemático de (todos) os outros sistemas ativos da sociedade em certo ponto do desenvolvimento sócio-histórico (SCHMIDT, 1996, p. 115).

Nos sistemas modernos de literatura, as atividades são ordenadas por convenções especiais que desvinculam as atividades literárias das expectativas e exigências pragmáticas e de correspondência à verdade, de forma que os agentes no sistema literário podem desenvolver normas diferentes e expectativas alternativas baseadas na criatividade ou em outras potencialidades inovadoras. Essa potencialidade do sistema literário de se autorrenovar foi denominada por Luhmann, tomando um conceito desenvolvido na área da biologia por Maturana e Varela, de *autopoiesis*. Segundo Luhmann, os sistemas literários são autopoieticos e não consistem de objetos (obras de arte), mas de eventos (comunicação). O autor justifica a utilização do termo *autopoiesis* na literatura, pois

[...] (os sistemas literários) produzem ordem via flutuação e não via rigidez; são auto-organizativos, embora, é claro, estejam estreitamente relacionados com outros sistemas da sociedade, como, por exemplo, política, economia, esporte, ciência, etc.; e são autônomos no sentido de estarem, ao mesmo tempo, diferenciados, em constante interação com o seu ambiente e fechados de forma auto-referencial (LUHMANN, 1996, p. 115).

A concepção de literatura como sistema permite o seu acesso a outros meios de representação. Essa ideia vincula-se à proposta de Schmidt de serem levados em consideração não apenas os textos literários, mas toda a série de meios de comunicação supostamente disponíveis em uma sociedade. Isso porque “meios de comunicação, ou mídia, são considerados como dispositivos intersubjetivos de processos cognitivos no sujeito” (LUHMANN, 1996, p. 124), e isso quer dizer que os meios de comunicação

cristalizam convenções que são internalizadas pelos indivíduos durante os processos de socialização. A mídia, ao cristalizar convenções, define a esfera do público em uma sociedade. Determina as condições de produção e recepção para agentes em uma sociedade e seleciona, assim, indivíduos ou grupos sociais competentes para usufruir ativamente de um meio. Um mecanismo adicional de seleção está relacionado com meios eletrônicos, nos quais aparatos técnicos, financeiros, administrativos, políticos e estéticos de mediação e distribuição operam nos agentes e também nos sistemas literários (LUHMANN, 1996, p. 115).

Por conseguinte, é possível perceber que conceitos relacionados ao sistema

literário, tais como o conceito de obra de arte, o papel desempenhado por esse sistema e suas condições de ação têm sido modificados pela influência da mídia eletrônica institucionalizada. Do mesmo modo, nas sociedades modernas, ocorre um inter-relacionamento entre os meios de comunicação, que competem entre si e ao mesmo tempo são interdependentes, já que assumem uma relação de coevolução, constituindo o sistema de mídia que define possíveis seleções para recepção individual e pós-processamento literário (LUHMANN, 1996). Com esses argumentos, o pesquisador demonstra que os sistemas se integram a outros sistemas e, por isso, considera que, a fim de que se possa escrever uma história da literatura, é preciso que o sistema de mídia do período histórico analisado também seja considerado, além das posições políticas de quem controla esse sistema e a hierarquia dos diferentes meios de comunicação. Dessa forma, parece ser possível compreender as condições de ação dos indivíduos e dos grupos envolvidos no sistema literário. Por isso, Schmidt afirma que

história literária tem de ser também uma história da mídia e tem de respeitar o fato de que os meios não-técnicos, como também os técnicos, definem o que pode ser realizado como fenômeno literário pelos agentes em um sistema literário (SCHMIDT, 1996, p. 125).

Desse modo, parece imprescindível ao estudo das relações entre literatura e cinema considerar os vários fatores que compõem o contexto midiático que envolve essas duas artes.

3.2 A LITERATURA NO CONTEXTO MIDIÁTICO

Desde a ascensão dos meios de massa, no século XIX, a literatura tem sido amplamente influenciada, pois à medida que os meios de massa foram surgindo, o sistema literário também foi se socializando. Assim, como explica Schmidt:

[...] literatura como um sistema social foi localizada num contexto o qual foi substancialmente influenciada pelo surgimento e domínio dos meios de massa: primeiro a mídia de impressão, então o filme, rádio, televisão, vídeo, computador, e as chamadas novas mídias. Como uma consequência, a

socialização literária é envolvida no mais complexo processo de socialização midiática e não pode ser separada dele sem distorção. (SCHMIDT, 1990, p. 11, tradução nossa).

A literatura configura-se como um sistema social e estabelece intercâmbios, inclusive com as mídias de massa que também são tratadas por Schimidt como sistemas sociais. Sendo assim, a integração dos instrumentos materiais de comunicação, o conjunto de aparelhagens técnicas e as inter-relações sociais formam o sistema de mídia global. Outros subsistemas de mídia, como por exemplo, o cinematográfico, estão inseridos nesse sistema midiático mais abrangente e se relacionam com outros sistemas sociais, como, por exemplo, o sistema literário. Já que esses sistemas estão interligados, quando há uma modificação em um, tal mudança repercutirá em outro.

As dinâmicas internas de cada sistema de mídia substancialmente recaem nas interações mútuas de todo o sistema midiático avaliável na sociedade. Por essa razão, as dinâmicas do sistema literário não podem ser simplesmente atacadas sem qualquer cuidado para os respectivos desenvolvimentos no sistema de mídia global contemporâneo da sociedade. Como resultado, história e literatura devem ser escritas como uma parte da história da mídia (SCHMIDT, 1990, p. 12, tradução nossa).

O autor explica também que o surgimento de cada instrumento de comunicação ou novo subsistema de mídia não exclui simplesmente os outros subsistemas. Antes, o que parece ocorrer, na maioria das vezes, é uma assimilação recíproca entre esses sistemas ou então a assimilação do sistema mais antigo pelo novo. Ele demonstra isso a partir do exemplo do surgimento do filme que “imitava os espetáculos públicos como vaudevilles e music hall; desde 1900 ele tomava emprestados palcos como estratégias estéticas do teatro burguês antes de desenvolver seu estilo específico” (SCHMIDT, 1990, p. 12, tradução nossa). Depois, quando esse tipo de filme se tornou autônomo como sistema de mídia, intensificou-se a integração do filme com a literatura. Essa ligação pôde ser percebida quando escritores passaram a adaptar e a transformar técnicas e temas fílmicos em suas obras, gerando novos modos de narração, tanto no meio fílmico quanto no literário. Schmidt nos mostra que no surgimento da televisão e do vídeo a inter-relação entre o sistema literário e o midiático tornou-se ainda mais complexa:

O início da televisão [...] foi o primeiro intimamente relacionado à literatura, por exemplo, por tomar emprestados histórias e temas. Nos anos 50, a televisão West German, por exemplo, produziu não menos que 479 adaptações de bem conhecidos trabalhos literários. Quanto mais o mercado do vídeo se expandiu, mais o mundo da literatura tornou-se uma fonte de histórias. Consequentemente, através das necessidades do sistema de vídeo, a literatura ganhou um imprevisível campo de potencial eficiência no amplo mercado do vídeo (SCHMIDT, 1990, p. 13, tradução nossa).

Outro aspecto da coexistência das mídias relaciona-se à transformação nas possibilidades de sua atuação. Um exemplo disso é o caso do livro. O autor explica que o surgimento do mercado do livro e a possibilidade de este ser carregado no bolso transformou o comportamento do leitor, que se tornou mais isolado e intimista, criando-se, dessa forma, a figura do leitor subjetivo. Ele considera tal mudança de comportamento provocada pelo livro de bolso, “predecessor dos walkmen, discmen e watchmen que nos dias atuais podem isolar o destinatário mesmo em um bonde lotado ou avião” (SCHMIDT, 1990, p. 13, tradução nossa). Outro exemplo de mudança análogo, provocado pelo surgimento de novas mídias, é o processo de reliteralização do audiovisual proporcionado pelas facilidades técnicas do vídeo. Enquanto a televisão e o filme oferecem eventos transitórios, os aparatos tecnológicos promovem a possibilidade “de todo tipo de interrupção, repetição e manipulação. Destinatários podem agora transitar através do filme como através do livro. Eles podem deslocar e destemporalizar ao vivo depoimentos, etc.” (SCHMIDT, 1990, p.14, tradução nossa). Com essas possibilidades, a potencialidade de um videofilme se tornar mais complexa, cognitiva e emocionalmente, pode promovê-lo, segundo o teórico, ao *status* de literatura.

As potencialidades dos novos sistemas midiáticos modificam a percepção humana por meio de representações de eventos visuais em que não há nada, exceto superfícies visualmente construídas por meio da criação de imagens que não podem remontar a suas referências reais. Isso quer dizer que é exigido do receptor que atribua credibilidade ao sistema de mídia por aplicação de critérios para autenticidade e confiabilidade que se têm desenvolvido no curso da socialização midiática (SCHMIDT, 1990). Assim, torna-se mais complexo e, por vezes, até mesmo impossível estabelecer critérios de distinção entre o real e o imaginário nas representações. O autor considera que essas complexificações refletem-se diretamente no sistema literário:

Considerando a interação entre o sistema literário e o sistema moderno de mídias, estes desenvolvimentos apoiam significativamente no discurso na ficcionalidade tanto quanto na prática de produtores literários e destinatários. Mundos literários fictícios agora têm que competir uns com os outros, não apenas com outros mundos fictícios concebidos na mídia audiovisual, mas com a livre flutuação dos mundos de imagens criados nos filmes, propagandas, vídeos musicais etc. os quais – sem barreiras do tempo e do espaço – não só existem em uma tela na cabeça de assuntos cognitivos (SCHMIDT, 1990, p. 16, tradução nossa).

Demonstra-se, assim, a necessidade de outro olhar em direção ao sistema literário que leve em consideração essas novas formas de representação dos sistemas midiáticos de massa.

Ao tratar necessidade de uma mudança de perspectiva, ele alerta para um contexto contraditório onde há a coexistência de uma poética burguesa seguida pela literatura que exige dos trabalhos literários de arte e literatura que provenham seus receptores de orientações morais e exemplos para cultivar as emoções, ao mesmo tempo em que uma abordagem totalmente mercantilista das mídias de massa promove, em sua maioria, a ideologia do consumo. Além disso, há também a concorrência em relação ao tempo gasto em cada sistema. O sistema de mídias de massa predomina chamando o tempo todo pela atenção do receptor que gasta a maior parte do seu tempo voltado para as mensagens dessa mídia. Essa hegemonia dos meios de comunicação de massa exige que o receptor desenvolva inúmeras habilidades para que não ocorra uma fenda no pensamento dado o caráter antagônico existente entre as perspectivas do sistema literário e das mídias de massa . O autor explica que

[...] uma oferta heterogênea de eventos de mídia exige seleção e decisão, tempo, e a aquisição de competências especiais (técnica e cognitiva) para a satisfatória sustentação de uma mídia (por exemplo, computadores e máquinas de vídeo), aquelas pessoas dotadas com curiosidade, flexibilidade cognitiva e conhecimentos técnicos (mais dinheiro, claro) são hábeis para fazer um uso produtivo de várias mídias em diferentes maneiras, enquanto pessoas mais restritas em todos esses aspectos tendem a buscar uma ou duas mídias para seu processo em um inflexível caminho (SCHMIDT, 1990, p. 17, tradução nossa).

Esse aspecto é importante, pois o sistema literário situado no contexto do sistema de mídias de massa procura aberturas apropriadas para se colocar, não de forma

defensiva ou reacionária, mas da mesma forma que os meios audiovisuais literalizam suas técnicas de vídeo, o sistema literário e seus elementos atuantes

são hábeis para desenvolver uma criatividade específica a fim de construir nos meios literários, propostas que exploram as possibilidades abertas pelo sistema literário por responder deliberadamente aos desenvolvimentos em todos os outros sistemas de mídia (SCHMIDT, 1990, p. 19, tradução nossa).

O impacto dos meios de comunicação de massa modificou também a concepção de autoria. Sabe-se, por exemplo, que os computadores são capazes de produzir roteiros de novelas e folhetins. Além disso, os escritores têm a cada dia mais utilizado as facilidades tecnológicas em vários aspectos do seu texto. Sendo assim, o próprio sistema literário reconhece que a literatura não é fruto da criação de um autor apenas, mas surge por e através da literatura já existente e de outras mídias em conjunto. Schmidt afirma que a criação literária a cada dia se aproxima mais da criação do diretor cinematográfico ou do roteirista. Ele explica que modos de narração que foram desenvolvidos nos quadrinhos e videocliques operam em modos de coerência e recaem tanto no emocional, associativo e imaginativo quanto nos conectivos, lógicos e psicológicos. E as modificações nesses mecanismos devem ser especificamente adotadas no sistema literário, apesar de, talvez, poder ser realizada com maior profundidade e complexidade, como o modo de recepção literário demanda e permite.

Outra modificação importante promovida pelos sistemas midiáticos está relacionada ao caráter de multimidialidade desse sistema. Muitos poetas, por exemplo, tentaram transcender as margens do texto por incluir representações semióticas materiais verbais e visuais em seus poemas. O teatro também tem se tornado um espetáculo multimídia. Esses usos de outras mídias não estão ligados à ideia de criação de uma obra de arte total, antes pretende criar relações temporais e duradouras entre divergentes mídias, materiais e métodos. Os diferentes materiais, na visão desse autor, proporcionam modos de narrar que aproximam os vários meios. No caso da câmera de vídeo tornou-se possível e mais fácil o registro da narrativa de histórias pessoais interessantes. O autor considera que essa tecnologia sendo combinada à tecnologia da informática pode conduzir ao que ele chama de “literaturas audiovisuais”, que poderiam surgir como uma ponte entre a literatura trivial e a alta

literatura de modo a sustentar novos modos de expressão (SCHMIDT, 1990).

A visão sistêmica da literatura ancorada no sistema midiático constitui-se interessante porque demonstra a forma como esses sistemas se modificam mutuamente, pois:

[...] cada mover em um sistema de mídia afeta as condições de seleção em todos os outros sistemas de mídia. Modos de produção, distribuição, recepção e pós-processo da mídia oferecem mudanças, interações tornam-se realizáveis, combinações, compilações, confusões [...]. Os caminhos que são usados pela mídia por sua vez afetam o desenvolvimento de hardware que por sua vez influencia possíveis modos de uso etc. Em adição, hardware e software interagem com modos de percepção e produção oferecidos pela mídia que, por sua vez, apoia nas relações sociais e vice versa. (SCHMIDT, 1990, p. 20, tradução nossa)

A proposta da intermedialidade de Schmidt e da escola de Siegen está relacionada, portanto, a uma visão de literatura como parte do sistema midiático. Sendo assim, o autor afirma e conclui que parece razoável que os estudos literários se transformem em estudos de mídia. Dessa forma, os problemas relacionados aos estudos literários seriam ajustados ao domínio da experiência cotidiana, ou seja, a literatura não se concentraria apenas no livro, mas também aos produtos literários produzidos em outros domínios como rádio, televisão, filme, *cartoons*, letras de música, *slogans* e a mídia instantânea. (SCHMIDT, 1990). Em suma, propõe-se que a teoria literária estude o sistema literário inserido nos contextos sociais onde se encontra envolvido de forma contrastiva, descrevendo e explanando as relações com outros sistemas, mostrando, assim, também a autonomia desse sistema.

Ao considerar os estudos literários inseridos em um contexto midiático e compreendendo o próprio produto do sistema literário como parte do sistema de mídia, é possível estabelecer uma abordagem diferenciada da relação simbiótica entre a literatura e o cinema. Isso porque investigar esse tema a partir da visão sistêmica e seus mecanismos significa considerar tanto a arte literária quanto a cinematográfica inseridas em um sistema mais amplo, o contexto midiático-cultural. Nesse sentido, parece possível tratar esse assunto evitando o tipo de abordagem que pende para uma hierarquização das artes em que se estabelece um debate cuja finalidade consiste em polemizar acerca de qual forma de expressão é mais legítima

ou superior. Por outro lado, visando a abarcar os aspectos mais formais, para entender as inter-relações entre literatura e cinema, serão considerados os variados papéis de ação que envolvem essas mídias e a trajetória histórica relacionada à materialidade de seus suportes, além do modo como os aspectos materiais dos suportes envolvidos refletem-se nos modos de narrar tanto da literatura quanto do cinema, procurando, dessa maneira, estudar “os processos de mutação, transformação, adaptação, citação, hibridação entre as duas mídias” (MÜLLER, 2007, p. 79).

4 ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM: SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES INTERMIDIAIS QUE PARTEM DA LITERATURA PARA O CINEMA

No histórico da discussão sobre a relação travada entre a literatura e o cinema, podem-se mapear várias visões que ora se encaixam facilmente, ora se chocam. Uma análise do panorama de tais pontos de vista pode resultar em uma perspectiva mais ampla sobre os pontos de contato entre essas duas artes e as implicações de tais interseções.

Parece comum entre os estudiosos destacar o cinema como linguagem latente, mesmo antes da invenção de seu aparato técnico, por conta da capacidade imaginativa do próprio leitor. Ítalo Calvino, quando em conferência sobre a “visibilidade”, no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), aponta dois tipos de processos imaginativos relacionados ao processo que antecede o cinema: primeiro, Calvino designa aquele que parte da palavra para a imagem, quando se lê um livro, por exemplo, imaginando-o como em sequências cinematográficas; e, depois, o processo que parte da imagem para a palavra, quando presenciamos um fato ou vemos um filme, e tentamos descrevê-lo. Dessa forma, embora o som e a imagem façam parte da materialidade cinematográfica, não se pode deixar de atentar para o fato de que mesmo antes do surgimento dos equipamentos técnicos que possibilitaram a construção do filme e de toda a linguagem que o envolve, alguns elementos fílmicos relacionados à capacidade imaginativa humana já integravam o fenômeno literário.

Lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto (CALVINO, 1990, p. 99).

Como dando continuidade ao processo que se inicia na mente, há na construção fílmica a passagem de uma sucessão de imagens escritas por seu roteirista e realizadas no *set* de filmagens pelo diretor. É possível afirmar, partindo das ideias de Calvino, que uma sucessão de etapas materiais e imateriais antecede a concretização da narrativa fílmica, sendo o mecanismo do “cinema mental” imprescindível para a realização efetiva do filme. Tal cinema mental é um dos pontos

de encontro entre literatura e cinema, já que esse processo é anterior à própria invenção do cinema e já se dava no âmbito da literatura.

A ideia da relação da palavra com as imagens cinematográficas mentais, como elo para discutir a estreita relação do cinema com a literatura, também foi assunto das reflexões do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. No ensaio intitulado “Le cinéma de poésie”, o autor parte para a descrição e a diferenciação entre as bases da linguagem escrita e cinematográfica. Em sua concepção, a linguagem literária teria como base a língua instrumental institucionalizada e facilmente decodificada, enquanto o cinema, aparentemente, não teria base concreta para sua linguagem. Depois de várias reflexões, chega-se à conclusão de que a base da linguagem cinematográfica, embora de caráter mais abrangente, seriam as imagens da realidade, que não comunicam tão diretamente quanto a linguagem falada ou escrita. No decorrer dessa distinção, ele nos chama a atenção para as imagens da memória, chamadas por ele de “imagens-signos”. Tais imagens são próximas das produzidas, por exemplo, nos sonhos que, por vezes, consistem em algo parecido com as sequências cinematográficas. Essas sequências de imagens oníricas aproximam-se também das imagens que produzimos mentalmente ao lermos um livro (PASOLINI, 1976). Essa visão de Pasolini segue em direção aos mesmos questionamentos de inúmeros teóricos, por vezes inseridos no campo da literatura, a respeito da equivalência entre elementos textuais verbais e elementos que compõem o campo imagético.

Um precursor dessa tentativa de comparação da estrutura frasal com as sequências de imagens cinematográficas foi o russo Sergei Eisenstein. Essa dualidade da palavra e da imagem está diretamente ligada, para Eisenstein, ao princípio da montagem, já que esta, no cinema, para o diretor, é apenas um caso particular de aplicação de um princípio da montagem geral, que ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos do filme (EISENSTEIN, 2002). Peña-Ardid destaca o cineasta russo como distintivo entre os outros pensadores do cinema de sua época, principalmente porque apenas ele não considerava esse procedimento da filmagem específico do cinema. Pelo contrário, Eisenstein procurou mostrar como as outras formas artísticas acomodavam as leis sintáticas da montagem, apontando nessas outras artes, principalmente na literatura, como e onde era possível encontrá-las (PEÑA-ARDID, 1999). Portanto, pode-se afirmar que foi Eisenstein o primeiro a indicar procedimentos cinematográficos em diversos tipos de escritos, desde textos de Leonardo da Vinci a romances da literatura. Por isso ele é reconhecido como diretor precursor das teorias do pré-cinema que se difundiram na França nos anos

50 (PEÑA-ARDID, 1999). No ensaio intitulado “Palavra e imagem”, Eisenstein discute o julgamento desfavorável que recebia, em sua época, no cinema soviético, a montagem cinematográfica. O cineasta defende o valor da montagem, provando, por meio da literatura, que tal procedimento é um mecanismo essencial para se contar de forma logicamente coesa uma história, seja a narrativa oral, escrita ou filmada. Ele demonstra, por exemplo, a forma como, por meio das palavras, autores da literatura utilizavam em sequências narrativas a justaposição de imagens para construir uma representação imagética do fato narrado. Isso porque, para esse teórico, o princípio cinematográfico é anterior ao próprio cinematógrafo, na medida em que tal invenção de certa forma mimetiza um mecanismo que sempre ocorreu no cérebro humano. Ele afirma que a criação mental de imagens realiza-se aos pedaços na memória, como um conjunto de elementos independentes que terminam englobados em uma imagem total. Ou seja, “uma série de ideias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula elementos isolados”. (PEÑA-ARDID, 1999, p. 21) Isso ocorre em dois estágios: primeiramente, a reunião da imagem; e depois, o resultado dessa reunião, que constará na memória. Eisenstein entende a obra de arte como esse processo de organização de imagens e sentimentos na mente do espectador – e por que não dizer – também do leitor.

Para Eisenstein, o verdadeiro material do cinema sonoro é o monólogo interior e a forma da montagem, como estrutura, nada mais é que uma reconstrução das leis do processo de pensamento (EISENSTEIN, 2002). Assim, ele analisa a estrutura do discurso interior e do fluxo e sequência do pensamento não formulado nas construções lógicas. Segundo o diretor, as leis que regem o discurso interior são as mesmas que governam a construção da forma e a composição das obras de arte. Paralelamente às ideias de Ítalo Calvino sobre as imagens e o pensamento, o diretor vai mais além e mostra a importância dessas imagens mentais, relacionando-as às questões culturais envolvidas. Ele afirma que a humanidade estabelece normas de conduta, cerimoniais e costumes baseados nessas formas de pensamentos sensoriais pré-lógicos que o cinema tenta reconstituir por meio de técnicas cinematográficas e que essas formas de pensamento são a base de todos os métodos artísticos e técnicas de incorporação, incluindo a literatura (EISENSTEIN, 2002).

Outro teórico que problematizou a relação do cinema com o processo de pensamento e, logo, com a linguagem, foi o psicólogo e filósofo Hugo Munsterberg. Esse autor pensava o cinema “como uma ‘arte da subjetividade’, imitadora da

maneira como a consciência confere forma ao mundo fenomênico” (MUNSTERBERG, 2003). Para ele, o cinema conta uma história humana apropriando-se das formas do mundo exterior, ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior, ou seja, à atenção, à memória e à emoção. Durante o desenvolvimento desse conceito, Munsterberg distingue progresso interior (princípios estéticos) e exterior (mecanismos cinematográficos) do cinema, entretanto o foco de interesse do teórico são as formas interiores do cinema, ou seja, os processos na linguagem cinematográfica associados aos aspectos psicológicos. Segundo o psicólogo e teórico do cinema, existe uma distância entre o cinema e a realidade física que o transporta para a esfera do mental, seguindo o caminho da filosofia idealista, em que o pensamento conforma a realidade. Ele afirma que o cinema reconfigura a realidade tridimensional segundo as leis do pensamento (MUNSTERBERG, 2003).

A capacidade imaginativa, portanto, está intrinsecamente ligada às aproximações entre literatura e cinema, porque antes do desenvolvimento dos equipamentos técnicos, que possibilitavam as projeções de imagens, estas já eram projetadas na mente do leitor das narrativas literárias. Dessa forma, a configuração da narrativa cinematográfica foi engendrada tendo como base o modelo narrativo preexistente da literatura. Entretanto, deve-se levar em consideração que a expressão desses meios realiza-se a partir de um suporte material que, tal como uma moldura, oferece possibilidades específicas para a concretização da narrativa. Sendo assim, um aspecto fundamentalmente distintivo do parentesco entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica consiste nos meios utilizados por cada uma dessas artes como expressão. O avizinhamento desses meios pode ser compreendido pela relação sistêmica e intermedial. Tanto a literatura quanto o cinema deverão ser considerados como instrumentos de comunicação e o surgimento de um novo instrumento não implica, necessariamente, a extinção do anterior, mas, na maioria das vezes, uma relação de coexistência e imbricamento. Esse tipo de vínculo pode ser percebido entre a literatura e o cinema desde o surgimento do aparato técnico cinematográfico.

4.1 DA LITERATURA PARA O CINEMA

Ao resgatar os primeiros questionamentos teóricos acerca da arte cinematográfica, pode-se perceber o quanto esse meio expressivo se apoiou na literatura para construir e organizar a sua linguagem. Robert Stam, ao comentar sobre os antecedentes da teoria cinematográfica, afirma que esta reflete a marca de teorias anteriores e sofre com o impacto dos discursos das áreas vizinhas. Por isso, “a teoria do cinema deve ser vista como parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral” (STAM, 2000, p. 24). Sendo a literatura uma modalidade artística anterior ao cinema e levando em consideração que os primeiros escritos sobre cinema tenham sido elaborados por expoentes do mundo literário, parece natural seu apoio nos elementos do sistema literário e uma relação de troca entre esses meios.

Stam, em seu apanhado histórico a respeito das teorias cinematográficas, mostra que o poeta e crítico norte-americano dos primórdios do cinema Vachel Lindsay, no livro *The art of the moving picture* (1915), foi um dos primeiros a se destacar na comparação do cinema com outras artes. Para Stam, embora a crítica de Lindsay apresentasse um caráter disforme e impressionista, pode ser considerada digna de nota, pois mesmo em meio a um ambiente artístico literário em que o cinema era alvo de escárnio, esse autor defende o cinema como arte democrática e uma espécie de escrita hieroglífica. Ele também adota uma abordagem diferencial da especificidade cinematográfica, definindo o cinema em oposição aos outros meios, fator que se revela muito significativo, pois tal visão do cinema em comparação às outras artes proporciona a Lindsay certa antecipação a várias correntes posteriores, conforme Stam:

Seu fascínio pela analogia entre o cinema e a escrita hieroglífica prefigura tanto Eisenstein quanto Metz, e sua compreensão de Thomas Edson como um “novo Gutemberg” antecipam as formulações de McLuhan sobre os novos meios e a “aldeia global”. Por outro lado, sua sugestão de que os espectadores deveriam se manifestar em voz alta durante a projeção é antecipatória da noção brechtiniana de um teatro de fumantes e de um teatro de interrupções (STAM, 2000, p. 44).

O primeiro cinema foi bastante atingido por polêmicas sobre o estatuto dessa arte. Muitos acreditavam que se tratava de uma arte menor ou que nem mesmo se tratava de uma modalidade artística, como a literatura e a pintura. O cinema era, na verdade, um meio ainda muito jovem e necessitaria da tradição de outras artes para

se estabelecer como uma forma de arte. Para esse estabelecimento, a literatura e os moldes narrativos e teóricos da crítica literária foram determinantes para consolidar a forma cinematográfica, bem como para desenvolver o seu arcabouço teórico.

Flavia Cesariano Costa, em seus estudos das questões da narrativa do primeiro cinema, informa-nos que no começo o cinema se misturava a outras formas de diversão consideradas, naquela época, mais importantes que ele. O cinema, então, era inicialmente tido como atividade artesanal misturada a outras formas de diversão populares, como feiras de atrações, circos, espetáculos de magia e aberrações. Inserido nesse contexto, o cinema ainda não apresenta uma linguagem estabelecida. Entretanto, o que a autora constata nos primeiros filmes é uma “intensa energia, feita de experimentação, referências intertextuais e uma convivência intrigante de preconceitos ou estereótipos de todo tipo com uma evidente ausência de moralismo” (COSTA, 1995, p. 18). A autora deixa claro que, logo no início, o cinema apresentava muito mais a forma de espetáculo performático do que de instrumento para veicular narrativas, encontrando-se bem distante das salas de exibição, como se conheceu mais tarde, e muito mais próximo do ambiente de feiras e exposições. É interessante notar também nesse estudo o significado dessa invenção técnica para o contexto social da época. Costa explica que as feiras onde os espetáculos cinematográficos eram veiculados representavam o *habitat* cultural e social dos tempos dos primeiros filmes. Ela afirma que

a confiança positivista no progresso técnico e nas descobertas da ciência materializava-se com o advento da eletricidade e com o aumento da produção industrial através da mecanização e da divisão do trabalho. O cinema surgiu nos Estados Unidos e na Europa, no final do século XIX, em plena vigência de uma cultura racionalista e de crenças nas vantagens da modernidade (COSTA, 1998, p. 2).

Portanto, a expansão e a aceleração dos processos industriais da época desencadearam fatores que contribuíram para a mudança na vida das pessoas e, conseqüentemente, a percepção dessas pessoas acompanhou tais mudanças. Assim, o cinema surge como instrumento técnico representativo de um modo diferenciado de percepção da realidade. No decorrer de sua difusão, ele continuava a ser considerado como atividade artística menor. Segundo Emmanuelle Toulet, embora tenham oferecido muitos usos diferentes ao cinema, não o viam como uma atividade promissora. O cinema permaneceria ainda alguns anos como uma atividade marginal e acessória (TOULET, 1988). Os filmes apresentavam então um caráter de espetáculo popular e não eram vistos como diversão sofisticada, nem encarados como formas narrativas construídas segundo o modelo das artes nobres

do período (COSTA, 1998). A fim de capturar a atenção de um público de classe média, o cinema de atrações, antes dirigido a uma plateia predominantemente pobre, transformou-se, tornando-se mais narrativo. Com a finalidade de conquistar respeitabilidade social para a arte cinematográfica, os filmes foram se aproximando das formas de representação da tradição burguesa como romances, peças de teatro e poemas famosos. Entretanto, essas experiências narrativas do cinema em contar histórias baseadas nos dramas burgueses resultaram em filmes incompreendidos pelo público. Isso aconteceu porque a estética do cinema, até então fundada nos espetáculos das feiras, favorecia os efeitos espetaculares em detrimento das motivações psicológicas individuais que apareciam nos dramas burgueses e precisavam ser representadas na tela (COSTA, 1998).

Para resolver o problema de entendimento dos filmes baseados na estética literária da época, desenvolveu-se a técnica da montagem para representar, na linearidade dos filmes, a simultaneidade de duas situações afastadas. Mas antes do desenvolvimento desse recurso, conforme comentado por Arlindo Machado, o cinema primitivo teve que passar por um período de experimentação, já que deveria adaptar-se a um público acostumado ao discurso linearmente organizado, como o do romance realista e do teatro. De início, foi solicitada a presença da figura do conferencista educativo, uma espécie de coro grego que conduzia a história (MACHADO, 1997). Porém, percebeu-se que essa figura por vezes quebrava o efeito de realidade da projeção. Assim, é o filme de perseguição que introduz na linguagem cinematográfica em desenvolvimento a noção de sequencialidade dos eventos no tempo e de contiguidade dos espaços. Tal percepção foi alcançada por meio dos deslocamentos do perseguidor e do perseguido, que exigiam ligações de ordem indiciais entre os planos. Por isso, foi preciso resolver a questão “estrutural de um encadeamento de quadros (planos) que irá apontar na direção de uma seqüencialização da ação e de uma linearização narrativa, portanto, já introduzindo no cinema primitivo o conceito de montagem” (AUGUSTO, 2004, p. 32). Entretanto, é na figura de Griffith que se encontra o primeiro modelo narrativo linear em que são desenvolvidas soluções para os problemas narrativos dos filmes de perseguição. Esse modelo narrativo criado por Griffith foi diretamente associado ao modelo narrativo dos romances realistas da literatura, integrando assim o cinema à cultura dominante.

4.1.1 A Consolidação do Cinema como Arte

A tradição literária na teoria cinematográfica também pode ser notada em várias ideias elaboradas no decorrer da história do cinema, como, por exemplo, a ideia do cineasta como autor, herdada da tradição literária a fim de promover uma legitimação do cinema como arte (STAM, 2000).

Sobre o aspecto dessa consolidação, Joachim Paesch, teórico da Universidade de Siegen, na Alemanha, considera que o estatuto de arte do cinema foi precocemente discutido, ainda quando este era realizado em feiras. Tal questionamento foi encabeçado por pessoas envolvidas em um universo mais acadêmico, tais como “jornalistas, professores, promotores” e mais tarde, críticos da área, e não por aqueles que estavam envolvidos diretamente com o cinema, como produtores e atores (PAESCH, 2000). O estatuto de arte só foi permitido aos filmes que especialmente apresentassem alguma aproximação das artes tradicionais:

A outra questão sobre se um determinado filme podia ou não ser uma obra de arte só foi permitida a uma pequena parcela da produção cinematográfica, de vanguarda ou do cinema experimental, [...] Os diretores desses filmes tinham sido inicialmente pintores ou escritores; os próprios filmes distanciavam-se tanto da produção industrial e da utilização comercial que não havia nenhum problema em considerá-los obras de arte. (PAESCH, 2000, p. 2, tradução nossa).

Eles eram caracterizados como obras de arte exatamente por apresentarem os recursos que os excluíam do rol de produtos de massa. Os principais critérios que assinalavam os filmes como obras artísticas eram a autoridade no sentido de reconhecimento da singularidade da obra pela instituição artística e a autonomia de um autor/sujeito (PAESCH, 2000). Paesch explica que a autoridade de uma obra de arte depende de sua singularidade, que a liga a um sujeito ou criador, o qual se expressa na sua "aura". Para ele,

o originador ou autor tem à sua disposição o poder que emana do produto como uma obra, a legitimação para expressar-se nele como um sujeito humano e decidir o que fazer com ele como sua propriedade intelectual. Ainda assim, uma imagem, uma música ou uma história não são "obras de arte" desde o início, ao contrário, elas precisam ser descobertas, descritas e definidas como obras de arte (PAESCH, 2000, p. 2, tradução nossa).

Aos poucos foram se consolidando as características próprias dos filmes que os classificariam como obras de arte. Geralmente esses traços eram atribuídos a filmes individuais cujos títulos notáveis iam se tornando destaque no volume de todos os

filmes (em geral, as adaptações cinematográficas de autores de obras literárias) e cujos autores procuravam fazer nome no universo do cinema de arte. Envolvido nesse debate está o questionamento de Paesch a respeito da contradição na utilização dessas duas características básicas provenientes do meio literário como critério de avaliação do filme como arte. Afinal, o cinema utiliza um modo industrial de produção mecânica e esse aspecto tecnológico “contradiz a singularidade e a autonomia associadas à qualidade na arte, da mesma maneira que a ideia de autoria é contrariada pelo método de produção coletiva, que é, na verdade, ainda baseada em uma hierarquia entre os colaboradores” (PAESCH, 2000, p. 3, tradução nossa). Tal autoria, portanto, não é mérito de um criador individual, fato que se comprova diante dos créditos de qualquer obra cinematográfica.

Paesch continua sua análise do filme como produto artístico, salientando que tanto a fotografia quanto o filme afetaram o estado da obra de arte. Assim, o autor direciona o olhar para o aspecto da materialidade do suporte dessas artes, utilizando a descrição que Walter Benjamin faz da fotografia. Em “Pequena história da fotografia”, Benjamin mostra como a imagem de uma pintura na fotografia aparece como uma nova forma de mídia com suporte que tem a pintura à sua disposição (BENJAMIN, 1986). Assim, o gosto pela arte não havia mudado pela abordagem de pinturas em ilustrações fotográficas, antes o desenvolvimento de técnicas de reprodução transformou a concepção de grandes obras de arte, visto que, por seu caráter material, elas não poderiam mais ser vistas como obras de indivíduos, já que haviam se tornado construções coletivas. A diferença entre as obras cinematográficas artísticas e outros tipos de filmes que fogem a esse caráter não está no método de produção das obras, “mas na sua qualidade de obras singulares de autores individuais” (PAESCH, 2000, p. 4). A aproximação de Paesch entre o cinema e as outras artes não está ligada ao que têm em comum, mas ao aspecto de dissolução, resultado do processo de hibridação entre as artes. O autor se serve, como referência, do conceito de “obra de arte total”, de Wagner, que pode ser definida “como uma forma híbrida que combina teatro, música, drama” (PAESCH, 2000, p. 4, tradução nossa). Ele afirma que o sincretismo estético que alia imagem, cor, som, movimento, adaptação da literatura e musicais – adaptações análogas ao do teatro filmado pelo meio tecnológico mecânico – torna o filme uma nova espécie de “obra de arte total” técnica. Dessa forma, a obra de arte total postulada por Wagner consiste no “primeiro híbrido a caminho da intermedialidade” (PAESCH, 2000, p. 4).

Sabe-se que a utilização do termo “cinema de autor” ocorreu por causa do sucesso

na utilização das obras de autores da literatura no cinema. Assim, Paesch explica que

[...] foi uma questão de autores para o cinema, não do filme. No final dos anos 50 e início dos anos 60, uma política de autores (André Bazin e o Cahiers du cinéma) declarou que filmes fossem obras de autores individuais, supostamente, tenha sido criado de acordo com o modelo literário do artista/sujeito (Alexandre Astruc: câmera caneta). Não só como os vistos nos filmes da Nouvelle Vague e seus sucessores, por exemplo, o "Novo Cinema Alemão", mas também filmes da indústria do clássico filme de Hollywood, designados agora como "filmes de autor", tanto pelos críticos da "teoria do autor" formulada pela teoria americana do autor implementada por críticos de cinema como Andrew Sarris que formula as características de uma assinatura individual ou "impressões digitais" que podem ser encontradas em Hawks, Ford, Hitchcock, ou outros. (PAESCH, 2000, p. 4, tradução nossa)

O próprio título "cinema de autor" já aponta para uma tentativa de afirmação discursiva do

estatuto do cinema como 'obra de um autor', de um discurso dentro da instituição de arte destinado a proteger e promover os interesses dos comprometidos com o filme, embora as condições de domínio autoral e autoria na produção desses filmes não tenham sido substancialmente alteradas (PAESCH, 2000, p. 5, tradução nossa).

Hoje se percebe que, à medida que a maestria autoral vai se confirmando, torna-se possível a produção do próprio filme por seus autores. Assim, a realização máxima do filme de autor também consiste em um filme de produtor. Pode-se reconhecer tal estratégia de filme como obra de arte individual em nomes como Truffaut, Chabrol, Herzog, Wenders, Fassbinder, etc. Essa estratégia também pode ser considerada como contraestratégia para um novo discurso emergente, constituído por programas de mídia de massa da televisão cuja tendência aponta para a globalização cultural (PAESCH, 2000).

A importância autoral é nomeada de outra forma por Robert Stam. Em um capítulo especial do livro *Introdução ao cinema*, o autor afirma que "no final dos anos 50 e princípio dos anos 60, um movimento denominado 'autorismo' (auterism) passou a denominar a crítica e a teoria do cinema" (STAM, 2000, p. 102). Esse estudioso define o termo autorismo como uma política de autores e, ao mesmo tempo, uma concepção teórica do culto ao autor nos anos 50 e 60. Envolvidos nesse movimento de culto ao autor encontravam-se revistas de cinema, cineclubes, a Cinémathèque Française e os festivais de cinema. Um dos precursores do autorismo foi o romancista e cineasta Alexandre Astruc, com um ensaio escrito em 1948, chamado

“Birth of a new avant-garde: the camera-pen”. Esse escrito de Astruc sustentava a ideia de que o cinema se transformava em novo meio de expressão, análogo à pintura e ao romance. Stam explica a importância desse manifesto para as atribuições do diretor cinematográfico ao salientar que “a fórmula da *camera stylo* (câmera-caneta) valorizava o ato de filmar; o diretor não era mais o mero serviçal de um texto preexistente (romance, peça), mas um artista criativo de pleno direito” (STAM, 2000, p. 103).

Outro cineasta que criticou severamente a forma institucionalizada de se fazer cinema na França foi François Truffaut. Em seu manifesto “A certain tendency of the French cinema”, de 1954, publicado nos Cahiers du Cinéma, esse cineasta criticou a prática, recorrente no cinema francês da época, de transformar clássicos da literatura francesa em filmes previsivelmente bem adornados e bem falados, seguindo sempre a mesma forma (STAM, 2000). A intenção de Truffaut era instituir uma realização cinematográfica pautada na liberdade criativa do diretor, não de forma autobiográfica, mas uma espécie de valorização do estilo próprio do autor, que a tornaria a sua marca. A revista Cahiers du Cinéma, que tinha como editor o crítico de cinema André Bazin, tornou-se peça-chave para a propagação do autorismo. Os críticos que escreviam nessa publicação “viam o diretor como responsável, em última instância, pela estética da *mise-en-scène* de um filme” (STAM, 2000, p. 104). Além de veicular essa concepção de autor, a revista também promovia diversas entrevistas com diretores admirados. Nesse período criou-se uma distinção entre os termos *metteurs-en-scène*, designação para os diretores que aderiam às convenções dominantes e aos roteiros que lhes eram passados, e autores – diretores que utilizavam a *mise-en-scène* como parte de uma autoexpressão (STAM, 2000).

A ideia de autorismo entrou em evidência nos anos 50, mas tal concepção não era nova. Stam já vê na eterna caracterização do cinema como sétima arte uma forma de conferir aos artistas cinematográficos o mesmo estatuto de escritores e pintores. Em 1921, Epstein, no ensaio “O cinema e as letras modernas”, já designa o termo autor para o realizador cinematográfico; tanto Griffith como Eisenstein compararam suas técnicas cinematográficas a procedimentos de escritores como Flaubert e Dickens (STAM, 2000).

Nos Estados Unidos, esse movimento autoral aparecia de forma análoga, mas as ideias eram discutidas de modo diferenciado. O que havia era uma preocupação em polemizar sobre a importância relativa dos vários integrantes da equipe de

produção. Essa discussão demonstrava também um esforço em se reivindicar as origens artísticas do cinema e enfatizar a sua capacidade de incorporar uma visão singular, “assinada” (STAM, 2000). É possível perceber o impulso autoral refletido nos manifestos de cineastas norte-americanos de vanguarda, tais como Maya Deren, que se refere, em seu manifesto, à extraordinária amplitude expressiva do cinema e às suas afinidades, não apenas com a dança, a música e o teatro, mas também com a poesia – no sentido de que se podem justapor imagens – e com a literatura em geral, no sentido de que pode conter em sua trilha sonora as abstrações exclusivas da linguagem (STAM, 2000).

Um autor bastante representativo na discussão sobre a consolidação do cinema como arte autônoma e ao mesmo tempo irmã, principalmente da literatura, foi o diretor Sergei Eisenstein. Esse realizador cinematográfico e importante pensador da estética cinematográfica muito refletiu sobre cinema, tomando os moldes teóricos e narrativos da literatura. Stam apresenta Eisenstein como o mais influente dos teóricos soviéticos e o descreve da seguinte maneira: “O discurso de Eisenstein, um pensador prodigioso com interesses enciclopédicos, era um amálgama ambicioso: parte especulação filosófica, parte ensaio literário, parte manifesto político e parte manual de realização” (STAM, 2000, p. 56). Para Eisenstein, o cinema não apenas herdou como transformou as realizações da história de todas as artes e do conjunto, e desse modo percebe-se o enfoque não purificador do cinema, mas ao contrário, uma preferência pelo enriquecimento “por meio de um cruzamento sinestésico com as outras artes, razão para suas frequentes citações de artistas tão distintos como Leonardo da Vinci, Milton, Diderot, Flaubert, Dickens, Daumier e Wagner” (STAM, 2000, p. 58).

Parece importante destacar que o cineasta foi o primeiro a descobrir as equivalências estruturais entre o cinema e outras formas artísticas, que implicavam de modo especial a literatura (PEÑA-ARDID, 1999). Os escritos de Eisenstein oferecem riqueza de conteúdo, pois neles é possível encontrar, além do estudo da forma cinematográfica, seguindo a tendência comparativista dos formalistas russos, “reflexões sobre estética geral, sobre a escritura ideogramática, o teatro kabuki ou a poesia de haicais japoneses; sobre pintura, sobre a metáfora poética, os princípios do melodrama, do romance naturalista ou da técnica narrativa do monólogo interior” (PEÑA-ARDID, 1999, p. 72).

Eisenstein estava convicto de que o cinema, por suas potencialidades técnicas, poderia dialogar com novas ideias, mas também se questionava a respeito do que

seria possível construir em termos narrativos a partir do meio cinematográfico, procurando a especificidade desse meio, ou seja, o que está ligado exclusivamente às possibilidades materiais do cinema. Esse problema surge no prefácio do livro que reúne os ensaios de Eisenstein sobre a forma do filme, e tal abertura demonstra a devida importância dada ao desbravamento da técnica cinematográfica em prol da construção de uma linguagem cinematográfica. Esse diretor, mesmo inserido num movimento ideológico em que o conteúdo era fator de extrema importância, não deixou de encarar os meios técnicos e a forma do cinema como algo fundamental e distintivo para “dar corpo às formas mais elevadas de concepção do universo, as idéias do comunismo” (EISENSTEIN, 2002, p. 13). Por isso, aproximou o cinema de várias modalidades artísticas e principalmente da literatura, demonstrando o quanto a linguagem literária foi fundamental para a constituição da linguagem cinematográfica.

Sabe-se que o recurso técnico mais estudado por Eisenstein foi o da montagem e que o cinema soviético liderado por esse diretor muito contribuiu para o domínio dessa técnica, a fim de tornar possível a máxima exploração da montagem das sequências em prol de uma narrativa consoante a ideologia do formalismo russo. “Em ‘Methods of montage’, o autor desenvolveu uma tipologia da montagem em grande escala, constituída por formas progressivamente mais complexas” (STAM, 2000, p. 59). Eisenstein faz apelos implícitos frequentes a analogias musicais em consonância com os estudos de outros teóricos contemporâneos a ele, como, por exemplo, Bakhtin, com suas noções de polifonia; Pierre Roché, com os romances polifônicos; e Mário de Andrade, com a referência à poesia polifônica (STAM, 2000).

Em meio a esses estudos, não raro há comparações entre os recursos literários e os cinematográficos. Ao explicar a montagem cruzada, por exemplo, ele mostra como, na literatura, Flaubert utilizou magistralmente esse recurso.

É estranho, mas foi Flaubert quem nos deu um dos melhores exemplos de montagem cruzada de diálogos, usada com a mesma intenção de dar ênfase expressiva à idéia. É o caso da cena, em *Madame Bovary*, em que Ema e Rodolfo se tornam mais íntimos. Duas linhas da fala são interligadas: a fala do orador na praça embaixo, e a conversa dos futuros amantes (EISENSTEIN, 2002, p. 21).

Tendo em vista inúmeras similaridades, Eisenstein alça à condição de ponto-chave para o estudo do cinema, além do domínio de suas técnicas, o reconhecimento do “valor dos laços profundos com as tradições e metodologias da literatura” (EISENSTEIN, 2002, p. 25).

Ao abordar o tratamento dado pelo diretor de cinema ao filme, com a finalidade de atrair o espectador, Eisenstein situa como fundamental a “comparação crítica com as formas primitivas mais básicas do espetáculo” (2002, p. 91). Estudar o cinema dessa forma seria o mesmo que considerá-lo na vida do processo criativo. Por isso, aponta para a literatura de Alexandre Dumas, pai, escritor de *O conde de Monte Cristo*. Partindo da obra desse romancista, o diretor procura mapear o processo de criação das obras de Dumas e dos autores do mesmo período romântico. Assim, constata que apesar de suas obras terem sido escritas em um ritmo frenético, é possível apontar um método que coordenou todo esse turbilhão de escrita criativa. Além dessa dualidade de criatividade e método que Eisenstein aponta nos autores românticos, outros elementos técnicos retirados tanto da literatura romanesca quanto da própria literatura do teatro demonstram o modo como o diretor ensina a seus alunos a importância dos moldes da tradição literária para a arte e a técnica cinematográfica (EISENSTEIN, 2002).

Ao contar sua experiência na adaptação hollywoodiana de *Uma tragédia americana*, romance de Theodore Dreiser, Eisenstein mostra como ocorreu o processo de transposição para a tela dessa obra literária, seus desafios e particularidades, além do modo como o tratamento dado ao romance está diretamente relacionado com as implicações ideológicas. O diretor conta também que, por causa da escolha de tratamento e da influência da obra literária, foi necessário desenvolver, antes do advento do cinema sonoro, um conceito de “monólogo interior”. Ele explica como foi transposta para o cinema mudo essa técnica narrativa do romance:

Todo o arsenal de sobrelhas arqueadas, olhos agitados, respiração ofegante, posturas contorcidas, rostos petrificados ou primeiros planos de mãos se mexendo convulsivamente, era inadequado para expressar as sutilezas da luta interior com todas as suas nuances. A câmera tinha que ir “dentro” de Clyde. Auditiva e visualmente, era preciso mostrar a febril corrida de pensamentos intercalados com a realidade externa – o barco, a moça sentada do lado oposto a ele, suas próprias ações. A forma do monólogo interior nascera (EISENSTEIN, 2002, p. 103).

Para Eisenstein, nem mesmo a literatura do tipo ortodoxo é tão feliz na produção do monólogo interior. Ele considerava que apenas o cinema ou um tipo de literatura capaz de ultrapassar os limites de seu enclausuramento ortodoxo poderiam promover a adequada apresentação de todo o curso de pensamento de uma mente perturbada. Cita como exemplo os monólogos interiores de Leopold Bloom em *Ulisses*, de James Joyce, como a mais brilhante realização da literatura nesse campo. Eisenstein relata que, ao encontrar-se com Joyce em Paris, o escritor ficou

admirado com a técnica do monólogo interior no cinema. O conhecimento e a inspiração retirados da literatura são notórios quando Eisenstein completa sua explanação sobre o monólogo interior, afirmando que, como método literário efetivo na abolição da distinção entre sujeito e objeto, ele é observado pela primeira vez pelos pesquisadores do experimentalismo literário em 1887, na obra de Edouard Dujardin, pioneiro do fluxo de consciência. Mas como tema, percepção de mundo, embora ainda não como método, pode-se encontrá-lo antes, nos românticos Hoffman, Novalis e Nerval.

Mas como método de um estilo literário, em vez de entrelaçamento da história, ou uma forma de descrição literária, vamos encontrá-lo a primeira vez em Dujardin, como um método específico de exposição, como um método específico de construção; sua absoluta perfeição é conseguida por Joyce e Larbaud, trinta e um anos mais tarde (EISENSTEIN, 2002, p. 104).

Porém, a plena expressão do monólogo interior ocorreu apenas com o cinema sonoro, quando se tornou possível reconstruir todas as fases e todas as especificidades do pensamento. Isso porque por meio dos recursos técnicos cinematográficos foi possível imitar uma realização do pensamento próxima à que ocorre na mente humana: um conjunto de imagens visuais, sons sincronizados ou não, imagens sonoras, palavras, imagens no silêncio total ou ligadas a sons polifônicos.

Como que apresentando dentro de personagens o jogo interior, o conflito de dúvidas, as explosões de paixão, a voz da razão, rapidamente ou em câmera lenta, marcando os ritmos diferenciados de um e outro e, ao mesmo tempo, contrastando com quase total falta de ação externa: um febril debate interior atrás da máscara petrificada do rosto (EISENSTEIN, 2002, p. 105).

Mas é por meio do recurso da montagem que o cinema pode realizar a reconstrução do pensamento, pois a montagem em si, como estrutura, é uma reconstrução das leis do processo de pensamento. Assim, para o diretor, a montagem, junto com outros recursos cinematográficos, deve ser cuidadosamente estudada a fim de se realizar um tratamento fílmico adequado ao método criativo da obra literária, promovendo, dessa forma, um diálogo entre o cinematográfico e o literário.

Quando aborda a tradição do cinema, esse autor considera de suma importância os moldes da escrita literária para se constituir uma escrita cinematográfica. Dessa maneira, critica a postura estética de fechamento em relação a outros meios expressivos e reafirma a importância dos clássicos literários no desenvolvimento da escrita cinematográfica, ao serem transpostos para a tela (EISENSTEIN, 2002). Sobre a adaptação da prosa de Gogol para o cinema, ele comenta:

durante muito tempo prejudicado por tratamentos cinematográficos deformados, ele finalmente reluziu com toda a pureza da forma de montagem no filme sonoro, quase como se o texto de Gogol tivesse sido diretamente transportado para material visual (EISENSTEIN, 2002, p. 111).

Ele descreve um trecho da adaptação fílmica da obra literária, julgando-a como um modelo da mais pura fusão e afinidade entre a literatura e cinema:

O ritmo da câmera em movimento – fluuando pelas margens. O corte de imóveis extensões de água. Em sua alternância e mudança estão o truque e a magia do imaginário e das mudanças de discurso de Gogol. Tudo isto, “nem excita, nem estrondeia”. Tudo isto “você vê e não sabe se sua imensa extensão está se movendo ou não... e é encantada, como se fosse vidro derramado”, e assim por diante (EISENSTEIN, 2002, p. 111).

É possível perceber nos textos teóricos de Eisenstein o vasto conhecimento a respeito de literatura e a utilidade desse diálogo para o amadurecimento da linguagem cinematográfica e a construção de um procedimento narrativo particular e específico. Isso pode ser observado, principalmente, quando o autor compara a forma como o meio expressivo cinematográfico utiliza determinados recursos que também são utilizados pela literatura. Ao explanar a importância da técnica da composição no cinema, o diretor estabelece um paralelo entre os dois meios e analisa suas particularidades. Mostra como a questão da composição é resolvida na literatura realista e oferece como exemplo um episódio de *Anna Karenina*. Nesse trecho da narrativa, ele exhibe detalhes do método de composição utilizado por Tolstói e demonstra que o determinante básico dessa composição é a relação do autor com o tema do episódio narrado, além de explicitar que “são o feito do homem e a estrutura das ações humanas que prefiguram a composição” (EISENSTEIN, 2002, p. 146). Para analisar a composição orgânica em *O encouraçado Potemkin* e as soluções encontradas para a composição fílmica são utilizadas as técnicas narrativas de Zola e de outros escritores da fase do realismo e naturalismo literário. É possível perceber, com a leitura dos textos de Eisenstein sobre a forma do cinema, que em todos os ensaios há referências a alguma estratégia de escrita da literatura. Mas é no ensaio intitulado “Dickens, Griffith e nós” que Eisenstein cuida de fazer uma análise profunda das estratégias desenvolvidas pela linguagem cinematográfica, que poderiam primeiramente ser atribuídas à literatura.

4.1.2 A Escrita Cinematográfica

A necessidade de desenvolver um código cinematográfico com estratégias discursivas eficazes fez com que o cinema recorresse à literatura, em especial aos romances, em busca de modelos narrativos que pudessem ser utilizados como base de sua linguagem. Esse processo foi se modificando ao passar do tempo e a linguagem cinematográfica foi construindo sua identidade. Entretanto, em vários momentos o cinema recorreu à estética literária, ora como modelo para uma produção fílmica mais expressiva, ora como ponto de avaliação do seu próprio desempenho como arte. É o caso, já mencionado, de Eisenstein, que utiliza seu profundo conhecimento de literatura e cinema para criar pontos de análise da forma cinematográfica. Ou ainda, o caso de Alexandre Astruc, que em seu ensaio-manifesto postula uma nova maneira de fazer literatura com os meios técnicos cinematográficos, diferente do que se realizava na época, ao se adaptarem obras literárias. Nessas adaptações normalmente se filmavam as obras a partir de um modelo fixo, em que se aproveitava apenas o enredo da história, sem uma transposição expressiva da linguagem literária para a cinematográfica. No ensaio publicado na revista “L’ Ecran Française” em 1948, sob o título “Naissance de une nouvelle avant-garde: la caméra stylo”, Astruc descrevia o aparecimento de um cinema dotado de liberdade formal e de capacidade de análise da literatura (COUTINHO, 2007). Tal cinema acaba se concretizando, logo depois, com o movimento da *nouvelle vague*, cujos escritores eram particularmente adeptos da metáfora escritural, muitos tendo começado como jornalistas que compreendiam os artigos e os filmes simplesmente como duas formas de expressão (STAM, 2000). Os diretores da *nouvelle vague* guiavam-se pela teoria escritural que parte de Astruc e continua com Metz, no ensaio “Cinema e escritura”. Por isso, nos filmes desse movimento, podem-se encontrar inúmeras referências à escrita. Porém, ao mesmo tempo em que tal corrente demonstrava esse fascínio, mantinha uma relação de caráter ambivalente com a literatura, pois mesmo sendo esta encarada como modelo de imitação, quando tal se realizava na forma de roteiros e adaptações convencionais, deveria ser repudiada (STAM, 2000).

Nesse caminho trilhado pelo cinema rumo ao estabelecimento de uma linguagem distintiva e em busca da essência de seus atributos exclusivos, podemos localizar os momentos de interseção entre literatura e cinema em que a primeira contribuiu com seu arsenal narrativo. Um ponto especial para demonstrar a transposição de recursos narrativos literários para o cinema é o ensaio em que Eisenstein analisa a

forma narrativa dos filmes de David W. Griffith.

Eisenstein, logo no início do seu ensaio sobre a ligação entre as técnicas narrativas de Griffith e Dickens, afirma que “de Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith” (EISENSTEIN, 2002, p. 176). O teórico emprega inúmeros argumentos para sustentar essa afirmação. Para ele, a cidade de Nova York e os Estados Unidos apresentam um caráter de dualidade paradoxal ao alojar em si, simultaneamente, fortes marcas de provincianismo e avanço tecnológico. Partindo desses dois traços percebidos na América, o diretor divide a obra de Griffith em duas linhas de estilo que refletem as duas faces dos Estados Unidos: a provinciana e a superdinâmica. A linha de estilo que reflete o provincianismo americano está ligada às obras de um Griffith “íntimo” da vida norte-americana contemporânea ou passada. Nessas obras esse diretor é profundo. Já o outro estilo destacado é o do Griffith oficial, com trabalhos cheios de suntuosidade, de tempos tempestuosos, de ações vertiginosas e perseguições excitantes. Em ambos os estilos de Griffith, Eisenstein reconhece as marcas da literatura de Charles Dickens (EISENSTEIN, 2002).

Eisenstein mostra que, apesar de o cinema americano mostrar-se mais distante do cinema soviético que o cinema alemão do pós-guerra, os efeitos provocados pelo primeiro foram muito mais determinantes para o desenvolvimento da cinematografia russa. Ele explica que nos filmes americanos havia um mundo incompreensível que surpreendia e encantava. Mas foi a influência de Griffith a mais significativa, já que, em seus filmes, o cinema deixava de ser apenas passatempo para os soviéticos e passava a exemplo de técnica da narrativa cinematográfica. Portanto, os cineastas soviéticos enxergaram nos filmes de Griffith uma forma de vincular os novos métodos do cinema à emoção da história. Percebeu-se, por meio da construção e do método, que os fatores emocionais dos grandes filmes norte-americanos

estavam em uma esfera até então não-familiar que tinha um nome familiar a nós não no campo da arte, mas no da engenharia e dos aparelhos elétricos, e que pela primeira vez aparecia no setor mais avançado da arte – na cinematografia. Esta esfera, este método, este princípio da estrutura da construção era a *montagem* (EISENSTEIN, 2000, p.183).

A montagem foi primeiramente utilizada por Griffith, mas um desenvolvimento mais arrojado dessa técnica foi realizado pelo cinema soviético, tendo o próprio Eisenstein como ícone.

Apesar de a primeira técnica narrativa utilizada por Griffith, proveniente dos romances de Dickens, ter sido a montagem paralela, já se pode verificar nos modelos de descrição das personagens dos filmes do diretor americano uma aproximação de Charles Dickens. Segundo Eisenstein, Dickens conseguia descrever o mundo interior dos seus personagens por meio de uma técnica narrativa equivalente ao primeiro plano:

A figura do Sr. Dombey é revelada através do frio e da afetação. E a impressão de frio fica em todos e em tudo – em toda a parte. E ‘atmosfera’ – sempre em toda parte – é um dos meios mais expressivos de revelar o mundo interior e a fisionomia ética dos próprios personagens (EISENSTEIN, 2002, p. 179).

Para revelar a intimidade e caracterizar interiormente as figuras humanas ficcionais, Griffith utiliza magistralmente o primeiro plano nos inimitáveis personagens menores de suas tramas, que parecem ter passado direto da realidade para a tela. Essas criaturas que parecem ter vindo diretamente da rua estão também presentes na tradição de Dickens:

e as figuras nobres e superficialmente tristes, e as frágeis criadas; e os personagens ‘fofoqueiros’ e todo tipo de personagens estranhos. Eles são especialmente convincentes em Dickens quando aparecem brevemente, aos poucos (EISENSTEIN, 2002, p. 179).

Porém, segundo Eisenstein, é nas estratégias de montagem das obras de Griffith que o seu modo de narrar mais se aproxima da narrativa de Dickens. Ele conta que quando Griffith, em sua primeira filmagem de *Enoch Arden*, propôs uma **repetição de quadro paralelo**, impôs-se a questão sobre como se poderia contar uma história indo e vindo, pois não se entenderia o que estava acontecendo. Griffith respondeu que isso já era feito nos romances de Dickens. Confrontado pelo argumento de que Dickens fazia literatura e a escrita de um romance era diferente do modo de se fazer filmes, Griffith contra-argumenta afirmando que escrevia romances com imagens e isso não era algo tão diferente. Eisenstein considerava que, como as pessoas, em sua maioria, eram cativadas pelas narrativas de Dickens na infância, então eram encantadas pelos efeitos da técnica narrativa, sem mesmo prestarem atenção a essa dinâmica, e por isso não percebiam os procedimentos visuais em suas obras. Mas Griffith foi um leitor de Dickens bem consciente das possibilidades de transposição dos modos de narrar romanesco desse autor para suas obras cinematográficas. Em uma declaração ao *The Times*, de Londres, em 1922, ele disse que suas ideias originais para o cinema eram advindas do seu apreço pelas

obras de Dickens. Por exemplo, a ideia de corte na narrativa, com a troca da história de um grupo de personagens pela de outro, é muito comum em quem escreve romances longos e cheios, como Dickens, e tal técnica pode ser encontrada em vários outros autores: “é significativo da influência predominante de Dickens o fato de ele ser citado como uma autoridade num truque realmente comum à ficção em geral” (EISENSTEIN, 2000, p. 183).

Para Eisenstein, a contribuição de Dickens à cinematografia vai muito além da ação paralela. É possível notar na escrita do autor inglês uma aproximação muito intensa das características do cinema enquanto método, estilo e, especialmente, ponto de vista e exposição. Eisenstein acreditava até mesmo que o sucesso de massa da literatura de Dickens e do cinema estava ligado a essas particularidades afins das respectivas estratégias narrativas. A capacidade de exposição da narrativa, que apela para a visualidade de Dickens, apresentava um efeito no público leitor semelhante ao efeito provocado pelo cinema. Os romances compeliavam o leitor a viver com as mesmas paixões. Eles apelaram para os mesmos elementos bons e sentimentais, como o faz o cinema, revestindo a existência comum e prosaica de seus leitores com uma visão especial (EISENSTEIN, 2000). A visão especial da vida cotidiana tornou-se possível graças à “plasticidade extraordinária” da escrita de Dickens, definida por Eisenstein em termos de características visuais da obra desse autor que chamavam a atenção para suas qualidades óticas. Em relação à composição dos personagens, percebe-se que

os personagens de Dickens são elaborados com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje. Os vilões são lembrados por certas expressões faciais, e todos são embebedos pelo brilho radiante, peculiar, levemente artificial jogado sobre eles pela tela. É absolutamente assim que Dickens molda seus personagens – a galeria capturada de modo plasticamente perfeito, e implacavelmente traçada [...] (EISENSTEIN, 2000, p. 185).

Embora os biógrafos de Dickens em nenhum momento o tenha vinculado à mídia cinematográfica, é muito evidente na sua descrição biográfica uma percepção sensorial aguçada, em especial, o sentido da visão. Inúmeras vezes são destacadas a sua “memória visual surpreendentemente detalhada”, ‘superagudeza de visão física’, ‘nitidez visual’” (JACKSON apud EISENSTEIN, 2000, p. 186). Como se não bastasse a sua acuidade visual, é possível verificar também uma espécie de sintonia entre as imagens visuais e as imagens sonoras, já que suas descrições transcendem a absoluta precisão de detalhes e são, de fato, uma combinação de descrições comportamentais e ações de seus personagens. Na análise comparativa

do estilo narrativo de Dickens e o de Griffith realizada por Eisenstein, observa-se que as maneiras descritivas – que vão desde o olhar duro de observação até a captura de detalhes-chave ou minúcias do escritor – são encontradas nas obras cinematográficas do diretor americano, descrito como possuidor de “uma clareza e agudeza dickensiana, enquanto Dickens, por sua vez, tinha qualidade ótica, composição de quadro, primeiro plano e a alteração de ênfase com lentes especiais” (EISENSTEIN, 2000, p. 189).

Depois de uma análise comparativa dos variados recursos narrativos nas obras e estilos de Dickens e Griffith, Eisenstein passa a atentar, de forma mais específica, para os recursos utilizados pelo escritor, de certo modo decompondo as estratégias narrativas. Assim, o diretor russo analisa fragmentos das obras de Dickens e começa a mostrar os rudimentos dos mecanismos de montagem desenvolvidos depois pelo cinema. Para cumprir essa finalidade, o autor exhibe fragmentos da obra *Oliver Twist*, de modo que nas estruturas dos textos mostrados podem-se encontrar inúmeros artifícios visuais, conforme explicitado por Eisenstein, que também podem ser encontrados nas obras de Griffith, como por exemplo, a

austera acumulação e aceleração do tempo, este gradual jogo de luz; de lâmpões de rua acesos aos apagados; da noite ao alvorecer; do alvorecer à plena radiação do dia; esta transição calculada de elementos puramente visuais a um inter-relacionamento com elementos sonoros (EISENSTEIN, 2000, p. 191).

Outro traço que aproxima as duas formas de narrar é a ambientação das obras dos dois artistas, pois ambos utilizam como cenário de suas histórias a vida cotidiana da cidade. Em Dickens percebem-se os movimentos rítmicos da velocidade das diligências expressos pelo mecanismo de montagem, que se aproxima do ambiente citadino hollywoodiano de Griffith. É possível observar também na obra de Dickens protótipos de características da exposição de montagem e a progressão de montagem de cenas paralelas, interligadas umas às outras. A técnica de exposição de montagem utilizada por Dickens, para o diretor russo, é uma marca do estilo de Griffith, que utiliza essa forma descritiva tanto em sua linha emocional interna como na ênfase escultural de delinear personagens, o que serve para manter seu vigor dramático, assim como os traços humorísticos. Mas a típica montagem que marca o estilo cinematográfico de Griffith é a montagem paralela, também proveniente da estrutura narrativa dos romances de Dickens. Eisenstein ilustra seu parecer com um breve episódio da história de *Oliver Twist*. Oliver sai para entregar livros para o Sr. Brownlow e o Sr. Grimwig faz a profecia de que o garoto não retornará. A primeira

história mostra os dois senhores em dúvida, esperando o retorno de Oliver; a segunda história, que se desenrola paralelamente a essa, corresponde ao que acontece a Oliver durante o trajeto rumo à livraria, quando ele é sequestrado por uma gangue. Esse exemplo de montagem paralela desenvolvido por Dickens foi ainda teorizado por ele próprio, que mais tarde produziu um tratado, também utilizado por Griffith. Nesse tratado de Dickens encontram-se os princípios de construção das montagens nas suas narrativas. Ele explica que a inspiração para a montagem paralela foi o modo de fazer do teatro melodramático, em que as cenas trágicas eram apresentadas entremeadas das cenas cômicas. O autor justifica esse uso com as próprias transições da vida real, na qual em um momento se está num banquete, e no outro, no leito de morte; ou ainda, em um momento se é espectador, e em outro, se é o próprio ator. Sendo assim, “as súbitas transformações de cenas e rápidas mudanças de lugares e tempo são não só sancionadas nos livros por um longo uso, como consideradas por muitos a grande arte dos autores” (DICKENS apud EISENSTEIN, 2000, p. 197). Assim, Dickens cria um elo com o próprio cinema, principalmente com as obras cinematográficas de Griffith.

Eisenstein esclarece a importância do tratado de Dickens para Griffith, pois a estrutura nele descrita, a montagem paralela, tornou-se uma marca constante no cinema do diretor americano. Pela primeira vez utilizada no cinema por Griffith em *After many years* (1908), essa contribuição foi atribuída a Dickens pelo próprio diretor americano. Ainda se pode constatar a raiz do melodrama desse diretor no teatro melodramático da época, além das referências a Walt Whitman, Mark Twain e John Phoenix.

Dessa forma, Eisenstein deixa expresso que o cinema não só tem em sua origem Edson e seus companheiros inventores, como também ostenta em seu histórico marcas que contemplam Dickens e “toda a plêiade de antepassados, que remontam inclusive aos gregos e a Shakespeare, ou seja, cada parte do passado cultural impulsionou a grande arte da cinematografia” (EISENSTEIN, 2000, p. 203).

Ligados às concepções que conduziam as análises de Eisenstein estão os trabalhos dos formalistas russos, representados pelo Círculo Linguístico de Moscou e pela Sociedade de Estudos da Linguagem Poética. Esta última representou também uma ligação importante entre o cinema e a literatura, pois muitos de seus participantes encontravam-se envolvidos no círculo cinematográfico, havendo entre eles o desejo comum de criar uma “sólida fundação ou poética para a teoria do cinema, comparável à sua poética para a literatura” (STAM, 2003, p. 64). O cinema serviu

para os formalistas como um valioso objeto de extensão de seus conceitos, fornecendo, assim, um terreno ideal para o teste da tradução intersemiótica de concepções dessa corrente estética (2000).

As perspectivas metodológicas dos formalistas russos e de Eisenstein eram afins, pois ambos preocupavam-se com os aspectos técnicos da produção artística, ou seja, os materiais e procedimentos do ofício das artes. Os formalistas, por sua vez, adotavam uma abordagem interessada nas propriedades, estruturas e sistemas da literatura. Desse modo, o seu foco era a pesquisar acerca da literariedade da obra de arte, ou seja, responder à questão a respeito do que tornava determinado texto uma obra literária. Essa noção de literariedade se estendeu ao cinema pela análise da estrutura dos filmes de Charles Chaplin empreendida por Chklovski. Esse teórico sustentava que a figura do vagabundo era construída por um conjunto de procedimentos (trapalhadas, lutas, perseguições), dos quais somente alguns eram motivados pelo enredo. Ainda Tinianov afirmou que a arte procura se aproximar das abstrações de seus meios (TINIANOV apud STAM, 2003). Segundo Robert Stam, os formalistas russos foram os primeiros a pesquisar com rigor a analogia entre a linguagem e o cinema. A tentativa de sistematização do fenômeno cinematográfico por esse grupo segue as pistas fornecidas pelo linguista suíço Saussure. Os formalistas aproximaram a linguagem literária à cinematográfica fazendo um uso poético do cinema análogo ao uso literário da linguagem que propunham para os textos verbais. Stam explica:

Para Tinianov, a montagem era comparável à prosódia na literatura. Assim como a trama subordina-se ao ritmo na poesia, da mesma forma, subordina-se ao estilo no cinema. [...] Eikhenbaun comparava a sintaxe fílmica à prosa narrativa, ao passo que Tinianov via a poesia como um modelo mais adequado (STAM, 2003, p. 66).

Além disso, os formalistas russos anteciparam uma série de correntes teóricas. Um caso exemplar é a abordagem semiótica desenvolvida por Christian Metz, que reflete sobre as analogias entre plano cinematográfico e frases e orações, desenvolvendo uma forma de tipologia influenciada claramente pelos estudos precursores do formalismo, em especial, de Eikhenbaun, que via o cinema como um sistema particular da linguagem figurativa cuja estilística trataria da sintaxe cinematográfica, estabelecendo uma relação de equivalência dos planos a frases e orações (STAM, 2000).

Outra corrente teórica literária que contribuiu para os estudos sobre a linguagem

cinematográfica foi a liderada por Bakhtin. Essa escola criticou o formalismo russo e motivou algumas mudanças na teoria do cinema. Segundo Stam, o estruturalismo de Bakhtin critica o mecanicismo, a a-historicidade dessa corrente, considerada hermética e separada da vida. Sendo assim, a escola estruturalista de Praga contribuiu para uma visão das funções estéticas do cinema. Mukarovsky teorizou a respeito da autonomia estética, “segundo a qual duas diferentes funções, a comunicativa e a estética coexistem no interior de um texto, servindo a função estética, porém, para isolar e colocar em primeiro plano o objeto, sobre ele focalizando a atenção” (STAM, 2000, p. 67). Jakobson também formula, partindo de seus estudos teóricos de literatura para o cinema, que a presença do som não altera o modo como o cinema transforma a realidade em signo e que o uso do som evoluiu historicamente para um sistema altamente convencional com uma conexão apenas remota com o som real. Esses questionamentos foram retomados mais tarde por Metz e outros teóricos, que, a partir dessas ideias formalistas e estruturalistas, aprofundaram o estudo da narrativa cinematográfica. Stam mostra que os inúmeros conceitos elementares que essas teorias desenvolveram para análise da narrativa literária foram também aplicados à narrativa fílmica:

A distinção entre “história” (fábula) – a suposta sequência de acontecimentos em sua ordem e narração “factual” – e a “trama” ou discurso – a história como narrada no interior da estrutura artística – também veio influenciar a teoria do cinema e a análise fílmica indiretamente, por intermédio de teóricos da literatura como Gerard Genette, e diretamente, na obra de David Bordwell e Kristin Thompson (STAM, 2000, p. 70).

Sob o viés narrativo, pode-se perceber que os modos de narrar cinematográficos, por vezes, estiveram atrelados aos modos de narrar literários. Isso não quer dizer que exista alguma relação de dependência entre o cinema e a literatura. Pelo contrário, o que há é uma relação dialógica típica entre todos os campos artísticos. Assim como se relacionam dialogicamente a pintura e a literatura, a literatura e a música, a pintura e a fotografia, há também um tipo de diálogo entre a literatura e o cinema. Entretanto, nesse caso, tais expressões artísticas serão consideradas, também, como mídias inseridas num contexto midiático cultural maior. Por isso, podem-se nomear tais relações de intermediais. Portanto, o interesse ao apontar as contribuições das particularidades materiais, formais e de conteúdo literário para o cinema é mostrar como ocorreu o fenômeno de deslizamento das narrativas do meio literário – que apresenta um suporte específico, que compreende uma materialidade também muito específica – para outro meio, o cinematográfico. Isso significa, conforme a pesquisadora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, “um processo contínuo

de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circular por diferentes plataformas” (FIGUEIREDO, 2010, p. 11).

5 ENTRE A IMAGEM E A PALAVRA: SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES INTERMIDIAIS QUE PARTEM DO CINEMA PARA A LITERATURA

Uma tecnologia que emerge, logo de início, pode produzir um choque inicial e desencadear conflitos com os sistemas e processos já existentes, pois um novo meio em ascensão tende a levar os outros meios a uma espécie de reajustamento de funções e finalidades. Esse processo não ocorre de imediato, mas inicia-se com uma série de equívocos e entraves que vão sendo extintos aos poucos, à medida que o novo meio vai penetrando e ganhando força na vida social e gerando novos hábitos de percepção e de interação comunicativa em diversas áreas (SANTAELLA, 1992). Essa explicação é importante para se compreender as relações de troca que envolveram a literatura e o cinema desde a invenção de aparatos técnicos tais como o cinematógrafo, o fonógrafo, o gramofone e produtos técnicos como a fotografia e o filme. Até mesmo porque as atitudes relativas à recepção das novas tecnologias diferenciam-se: enquanto na Europa tais engenhos tendem a envolver os espectadores de forma a deixá-los maravilhados, no Brasil a reação inicial foi de desconfiança, já que

a grande arte sempre receou o contato com a cultura de massa, por julgar suas produções destituídas da erudição, da originalidade e das qualidades estéticas inerentes aos padrões consagrados da arte da modernidade, que jamais admitira tornar-se um bem de consumo como outro qualquer. (OLIVEIRA, 2002, p. 29)

Após considerar esses aspectos, é possível afirmar que o primeiro contato da literatura com o cinema aconteceu de forma mais arredia do que a relação do cinema com a literatura. As influências iniciais do cinema na arte literária ocorreram muito mais no âmbito de referências e menções feitas por certos escritores à arte cinematográfica do que propriamente por causa de uma admiração ou encantamento dos literatos com a nova expressão artística. Entretanto, à medida que o cinema vai se incorporando à sociedade, vão se estreitando os diálogos entre os dois meios de expressão. A mesma relação de simbiose ocorreu quando do advento do jornal e, depois, da televisão. Os procedimentos dessas mídias e suas trocas com a literatura conduziram a importantes transformações tanto das técnicas narrativas quanto do

próprio fazer literário (OLIVEIRA, 2002). Assim, conforme Sussekind, compreende-se que a investigação das relações entre literatura e cinema vai além do modo como a literatura representa as novas técnicas, mas passa pelo questionamento sobre a maneira como esses novos meios, em especial o cinema, contribuíram para transformar a própria técnica literária (SUSSEKIND, 1987). Essas mudanças do fazer literário estão ligadas também às transformações ocorridas na percepção e na sensibilidade do homem moderno com a emergência da imagem, do vivenciamento do instante e da técnica como mediadora da paisagem urbana.

5.1 O OLHAR CINEMATOGRAFICO NA LITERATURA

A máxima de McLuhan que afirma que “qualquer nova tecnologia de transporte ou comunicação tende a criar seu respectivo ambiente humano” (MCLUHAN, 1971, p. 15) relaciona-se também com as mutações das trajetórias do olhar provocadas pelos meios visuais e, conseqüentemente, reflete-se tanto na perspectiva de criação do artista quanto na configuração de sua obra. Isso porque o caminho trilhado pelo homem é marcado por constantes contatos com novas extensões técnicas que subordinam suas formas de experiência, de visão e de expressão, transformando-as. O autor constata, dessa forma, que tanto a tecnologia da escrita quanto a do cinema são análogas, no sentido de que ambas promovem uma autoconsciência visualmente orientada, tanto do indivíduo quanto do grupo, percebendo-se o impacto desse intenso acento visual que o pesquisador canadense chama de “um isolamento do sentido da vista” juntamente com a promoção de extensões de determinadas modalidades da visão (MCLUHAN, 1971). Tal pensamento parece importante para se pensar como o modo de orientação do olhar da literatura cria o cinema, mas, sobretudo, nesse momento do texto, como o modo de olhar reinventado pelo cinema retorna à literatura, como veremos abaixo.

Um grande marco na visualidade humana, ainda seguindo a nomenclatura macluhaniana, é a “Galáxia de Gutenberg”, conceito desenvolvido para descrever a

hegemonia da comunicação por meio da palavra escrita, em especial, a palavra impressa (MCLUHAN, 1972). Ao comparar o cinema à tecnologia da impressão tipográfica, McLuhan explica que o leitor da literatura como que projeta as palavras, seguindo as sequências de tomadas em preto e branco que constituem a tipografia, tentando acompanhar os contornos da mente do autor e as várias velocidades impostas por suas palavras, além dos vários graus de ilusão e de compreensão que o texto literário transmite. O que há em comum entre a literatura e o cinema é a ação de transportar o leitor e o espectador, respectivamente, de seu próprio mundo para um mundo criado pela tipografia e pelo filme. Além disso, apesar de o cinema ser uma experiência predominantemente não verbal, mesmo assim requer do espectador uma grande inserção na cultura escrita, porque o simples movimento do olho da câmera, em cujo campo as figuras aparecem e desaparecem de vista, pode parecer incompreensível a uma audiência não letrada, já que o conhecimento do movimento de sequência lógica, análogo ao da escrita, faz-se necessário para a compreensão da sequência fílmica e para noções que envolvem o sentido da visão, tais como a perspectiva ou os efeitos de distância entre luz e sombra, ou a relação entre causa e efeito em termos sequenciais (MCLUHAN, 1972). A própria capacidade de fixação do olhar está relacionada ao letramento e é utilizada intensamente na apreciação fílmica, propriedade que ilustra a imbricação entre esses meios e o processo de adaptação entre seus sistemas midiáticos. Esses acoplamentos de sistemas evidenciam que o caráter visual da escrita prepara o caminho para determinados modos de percepção visuais. Entre esses modos de percepção, deve-se considerar o poder da imagem em criar o efeito de realidade por meio do sentido da visão.

Mas o que o cinema apresenta de mais singular com relação ao olhar e à visão é tratado por Ismail Xavier, em sua obra *O olho e a cena* (2003), na qual mostra que em termos cognitivos o recurso da montagem no cinema provoca no espectador a necessidade de estabelecer ligações a todo momento, sendo a significação muito mais insinuada e orientada pelo contexto da imagem relacionado às suas combinações (XAVIER, 2003). No cinema, as combinações de montagem são infinitas, atribuindo-se à linguagem cinematográfica uma gama de combinações possíveis. O espectador entra no jogo da linguagem e, mesmo reconhecendo que o

que seus olhos veem são encaixes de imagens manipuladas, aceita o jogo e encara as imagens como realidades dentro do universo ficcional. Esse efeito conseguido pelo cinema pode ser atribuído ao fato de os aparatos cinematográficos imitarem o olhar humano e, por isso, conterem vários elementos e operações comuns, resultando assim em uma identificação com a moldura da câmera. À medida que se evidenciam as ações dos meios técnicos ou aparatos cinematográficos sobre o olho natural, reconhece-se que essas ações de alguma forma refletem-se na própria percepção e consciência humanas. Assim, o espectador cinematográfico, ao receber uma sequência de imagens, apreende na verdade um mundo filtrado por um olhar externo ao seu, e esse olhar da câmera se interpõe entre as imagens que ele produz e as imagens recebidas pelo espectador, constituindo-se, assim, como uma espécie de ponte (XAVIER, 2003). Xavier fala sobre a atitude passiva do espectador diante do seu encontro com as imagens cinematográficas:

Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação. Ao contrário das situações de vida em que estou presente ao acontecimento, na sala de espetáculos, já sentado, não tenho o trabalho de procurar diferentes posições para observar o mundo, pois tudo se faz em meu nome, antes de meu olhar intervir num processo que franqueia o que de outro modo seria, para mim, de impossível acesso (XAVIER, 2003, p. 35).

Dessa forma, percebe-se que na constituição desse espectador o olhar cinematográfico funciona como um mediador entre o assistente e um mundo imagético prodigioso. O observador da imagem cinematográfica abre mão de suas escolhas, deixa-se conduzir pela câmera, porque por meio dela é possível ver tudo de forma surpreendente, já que a imagem tem uma duração desconhecida dos olhos do espectador. As possibilidades de condução do olhar pela câmera são inúmeras.

A imagem da tela tem sua duração; ela persiste, pulsa, reserva surpresas. Se é contínua posso acompanhar um movimento enquanto esse se faz diante da câmera; se a montagem intervém vejo uma sucessão de imagens tomadas de diferentes ângulos, acompanho a evolução dos acontecimentos a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça para mim com clareza, dramaticidade e beleza (XAVIER, 2003, p. 36).

O autor mostra que há nessa relação entre olhares uma verdadeira orquestração em que “o olho que vê e o que é visto têm ambos sua dinâmica própria” (XAVIER, 2003,

p. 36). Quando essas dinâmicas interagem os efeitos podem ser diversos. O olhar da câmera cinematográfica permite ao espectador estar numa posição central e, ao mesmo tempo, manter um distanciamento confortável do mundo contemplado. Para Ismail Xavier, o olhar do cinema é um olhar sem corpo, que conduz o espectador a todos os lugares na narrativa e simultaneamente o exime da presença corporal ou física. Por não estar ancorado, ele pode ver mais e melhor (XAVIER, 2003).

Essa projeção modificada do olhar promovido pelas potencialidades técnicas visuais da câmera cinematográfica, de certa forma, abre caminho para uma percepção artística diferenciada, que se reflete de modo expressivo na literatura. Na aproximação feita por Arnold Hauser, em *História social da literatura e da arte* (1982), entre a literatura modernista ocidental e as artes visuais dos movimentos vanguardistas nota-se a possibilidade de maior esclarecimento diante da relação entre literatura e imagem. Para Hauser, a experimentação do modernismo compreende a expressão de uma nova consciência de tempo e de espaço; e o cinema, enquanto técnica, representaria de forma privilegiada essa relação. Afinal, por meio do aparato técnico cinematográfico, é possível criar a expressão viva de uma nova experiência histórica de entrelaçamento entre tempo e espaço (HAUSER, 1982). Assim, a arte cinematográfica consegue uma espécie de superação da qualidade estática da imagem, tanto plástica quanto fotográfica. Se, por um lado, ao tornar possível a animação das imagens, o cinema consegue reproduzir concretamente o tempo histórico por meio do movimento qualitativo, ininterrupto e contínuo, por outro, ele também se configura como movimento heterogêneo, descontínuo e desintegrado. Essas qualidades aparentemente contraditórias do cinema podem ser exemplificadas principalmente por meio da montagem cinematográfica:

A descoberta da montagem paralela e do primeiro plano por Griffith e Eisenstein permitiu uma expressão direta de simultaneidade e de justaposição que possibilitou a integração entre épocas, entre estados de consciência, entre o passado da memória, o presente da percepção e o futuro do desejo. Essa condição, por sua vez, promoveu a articulação entre enredos paralelos, que perpassam entre experiência e imaginação. Nessa perspectiva, o cinema, ao invés de limitar-se a representar conteúdos históricos e culturais, dá a heterogeneidade e a desintegração do mundo moderno (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 22).

Desse modo, o cinema concretiza uma nova unidade, materialmente representada pelo suporte fílmico, a película que se faz imperceptível diante do ritmo caótico e caleidoscópico da projeção das imagens, resultando em um efeito que pode ser comparado ao fluxo das experiências interiores e, assim, configurar a mudança histórica na relação fenomenológica entre sujeito, espaço e tempo, sendo ainda considerado um instrumento que viabiliza a máxima expressão de sensibilidade estética sobre a condição moderna. O motivo disso é que

[...] o cinema consegue dar forma sensível à dissolução do espaço homogêneo e tridimensional do perspectivismo renascentista e cartesiano através da relatividade, da heterogeneidade e da fragmentação do espaço histórico representado pelo alto modernismo. Mas ao mesmo tempo cria uma nova unidade, pela materialidade contínua, que ultrapassa o escopo fenomenológico, pois compreende o sujeito apenas como uma determinada posição no visível (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 22).

Segundo a leitura que SchØllhammer faz de Hauser, o grande fascínio do cinema e o ponto-chave que o situa na arte mais representativa da modernidade consistem na fascinante potência de construção do efeito de simultaneidade. Isso quer dizer que o cinema cria um paradoxo ao conseguir representar concretamente a fragmentação do mundo moderno e, ao mesmo tempo, graças às possibilidades de tratamento do suporte fílmico, produzir um tecido singular de ligações entre acontecimentos múltiplos que pode ser definido pela unidade existente na fragmentação do produto fílmico, que por si só já indica uma nova dimensão qualitativa do tempo (SCHØLLHAMMER, 2007).

Na literatura, a influência dessas potencialidades da mídia cinematográfica pode ser percebida em obras de autores como James Joyce e Proust. A fascinação da simultaneidade, além da descoberta de que o mesmo indivíduo pode ter diferentes experiências de coisas distintas em um mesmo momento, enquanto indivíduos distintos em lugares distintos podem ter experiências parecidas, pode ser a fonte do modo como a arte moderna descreveu a vida e se refletiu na forma rapsódica do romance moderno e no seu parentesco com o cinema (HAUSER, 1982). Pode-se perceber ainda que

A descontinuidade do enredo e o desenvolvimento cênico, o súbito aflorar dos pensamentos e dos estados de espírito, a relatividade e a

inconsistência dos padrões de tempo são que o nos traz ao espírito, nas obras de Proust e Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf os cuttings, dissolves e interpolações do filme, e é pura mágica do filme o que Proust faz quando aproxima dois incidentes, que podem distar trinta anos, tanto como se entre eles mediassem apenas duas horas (HAUSER, 1982, p. 1134).

Hauser continua explicando que na narrativa proustiana a forma como o espaço e o tempo são conduzidos corresponde ao modo como tempo e espaço são orquestrados na arte cinematográfica. Ele continua sua comparação entre literatura e cinema por meio do exemplo joyceano, considerando que a espiritualidade e a continuidade de Proust em relação à desestruturação temporal podem ser encontradas na narrativa de James Joyce. Porém a experiência joyceana parece ser levada mais longe no que diz respeito à espacialização do tempo na narrativa. Hauser afirma que

As imagens, as ideias, as vertigens e recordações erguem-se, lado a lado, de uma maneira absolutamente súbita e abrupta; quase não se considera sua origem, todo o relevo vai para a sua contiguidade, a sua simultaneidade (HAUSER, 1982, p. 1135).

Um exemplo disso é que a leitura de *Ulisses*, de Joyce, pode ser iniciada em qualquer parte do livro, mediante apenas um vago conhecimento do seu contexto. Isso se dá porque o ambiente em que a obra se situa é substancialmente espacial, já que o romance representa uma grande cidade e também adota até certo ponto a sua estrutura. Assim, até mesmo o fato de Joyce não ter escrito sua obra seguindo a sequência do enredo, mas trabalhando em vários capítulos ao mesmo tempo, já a aproxima do trabalho cinematográfico (HAUSER, 1982).

Outra proposta interessante na análise de Schøllhammer, ligada às modificações nos modos narrativos, e que aponta para a orientação visual da literatura moderna, relaciona-se ao papel da cidade e à sua complexa organização. Segundo o autor, a renovação desses modos de narrar constitui-se como resposta aos desafios encontrados na cidade, que se refletem nas representações visuais e literárias. Por isso ele aponta “as afinidades existentes entre algumas novas formas de visualidade que, em imagens e em textos, se posicionam em relação à situação atual das metrópoles” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 31). Passa, então, a oferecer um panorama das relações entre os meios e a cidade. Na modernidade, já no início do

século XX, o cinema podia ser considerado expressão emblemática da cidade-mídia, porque era “a tecnologia que permitia a representação mais adequada à cultura urbana moderna enquanto imagem da relação concreta entre indivíduo, espaço social e tempo histórico” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 32). Assim, o cinema atuou como elemento fundador da modernidade urbana, participando da construção do espaço público e também da composição de uma imagem cinematográfica para a própria cidade moderna, refletindo ainda sobre a relação existencial entre o homem de massa e a megalópole (SCHØLLHAMMER, 2007). Para o historiador de mídia alemão Friedrich Kittler, “a cidade é uma mídia”, frase esta que intitula uma conferência do pesquisador, que aponta na cidade o papel mediador entre o corpo humano e seus sentidos e o corpo social da comunidade urbana. Segundo Kittler, a cidade ideal para Platão era aquela delimitada pela voz legisladora. Mais tarde tal perspectiva muda, pois a cidade ocidental passa a se organizar urbanisticamente em função da visão. A importância da visibilidade na vigilância das fortalezas e dos castelos é um exemplo dessa mudança. Depois, com a Revolução Industrial, a visão extrapola a escala do corpo humano por causa da criação das extensões dos sentidos humanos, delineando, assim, novos contornos sociais e dando forma à “grande cidade moderna em nome da tecnologia e do progresso” (KITTLER apud SCHØLLHAMMER, 2007, p. 33). A dinâmica perceptiva urbana moderna ignora as necessidades ecológicas de convívio e baseia-se na superação dessas restrições sociais, que impunham ao desenvolvimento da cidade os limites do meio comunicativo, que se abrirá a interface contemporânea entre o desenvolvimento da estrutura urbana e das tecnologias representativas (SCHØLLHAMMER, 2007).

Em direção análoga, Paul Virilio, filósofo francês, no livro *A máquina de visão (1994)*, observa que os aparelhos óticos, de uma maneira geral, alteraram significativamente os contextos de aquisição e restituição topográficas das imagens mentais, chegando até mesmo a limitar a capacidade imaginativa, uma vez que tais aparatos técnicos relacionados ao sentido da visão modificaram também o modo de deslocamento no mundo, refletindo-se na logística da percepção por meio de uma nova forma de transferência do olhar. Assim, o que parece ocorrer, segundo Virilio, é a criação de encaixes entre o próximo e o distante, modificando, assim, o fenômeno de aceleração, e conseqüentemente mudando também o nosso conhecimento das

distâncias e das dimensões (VIRILIO, 1994). Tais aparelhos causaram uma espécie de fratura morfológica, que afetou diretamente o efeito de realidade:

[...] a partir da comercialização de aparelhos astronômicos e cronométricos, a percepção geográfica se faz com o auxílio de procedimentos anamorfóticos. Os pintores contemporâneos de Copérnico e Holbein, por exemplo, praticam uma arte em que este primeiro extravio técnico do sentido assume um lugar preponderante graças a interpretações óticas singularmente mecanicistas. Além de implicar o deslocamento do ponto de vista da testemunha [...] (VIRILIO, 1994, p. 19)

Virilio mostra também como foi o impacto da arte de escrever artificialmente para o imaginário. Segundo esse autor, o cientista Galileu já preferia, em sua época, a produção de imagens mentais por meio de um trabalho chamado de óculo-motor reduzido, o da leitura, o que acelerou ainda mais os movimentos do globo ocular e sua organização-espaço temporal, modificando também as experiências comunicacionais. Paul Virilio, em sua visão pessimista dos meios técnicos de reprodução ótica, juntamente com Baudrillard, constata o problema da referencialidade da imagem como simulacro na modernidade. Isso porque, segundo Baudrillard, a simulação das imagens ocupa o lugar referencial da própria existência. Walter Benjamin, em linha paralela, também fez um interessante contraponto entre a cidade como representação e a representação da cidade na literatura e outras artes (SCHØLLHAMMER, 2007). Em “Pequena história da fotografia”, o filósofo alemão mostra os impactos da nova técnica e como essa nova forma de reprodução imagética, que inicialmente se choca como a pintura, leva a uma nova discussão sobre o conceito de arte que envolve um diálogo com outras áreas do conhecimento. É possível observar que desde os primórdios da fotografia os pintores já utilizavam os recursos técnicos fotográficos como instrumentos para ajudar na reprodução de paisagens da cidade. Depois, o interesse em imagens de pessoas ficou mais concentrado nos rostos humanos, embora não como o retrato na pintura: na fotografia surge algo de estranho e de novo, talvez porque os objetos retratados tenham passado a ser pessoas comuns que compunham a cena da cidade como “a vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e sedutor” (BENJAMIN, 1986, p. 93). Dessa forma, apesar da técnica, há uma centelha de algo mágico na imagem de cenas urbanas, pois

[...] ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica (BENJAMIN, 1986, p. 95).

Benjamin, ao analisar a trajetória da fotografia por meio de nomes tais como Hill, Dauthendey e, principalmente, Atget, em seus usos da técnica fotográfica, percebeu que esses artistas promoveram uma arte intimamente ligada à visualidade urbana da época, por meio do olhar direcionado principalmente a personagens anônimas do cotidiano ou da própria paisagem da cidade de Paris. Os retratos dessa cidade feitos por Atget são comparados a cenários de um crime, já que o fotógrafo retira totalmente a figura humana de suas fotografias, tornando a cidade a personagem principal de suas obras. Sobre os temas citadinos na produção literária moderna, Benjamin mostra que a imagética produzida pelas configurações urbanas pode ser apontada de maneira exemplar nas obras de autores tais como Baudelaire, Proust, Poe e Hoffman. Ao analisar a figura da multidão nas obras desses autores, ele descreve o impacto da fotografia e de outras tecnologias na percepção do homem moderno: “Uma pressão no dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo” (BENJAMIN, 1989, p. 124). Ao mesmo tempo outras experiências sensoriais eram agregadas à óptica, como, por exemplo, a experiência tátil da folha de papel do anúncio dos jornais e a circulação na grande cidade. Dessa forma, os novos recursos técnicos impactaram diretamente o sistema sensorial do homem moderno, transformando-o no que Baudelaire chama de “um caleidoscópio dotado de consciência” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

Relacionados ao impacto visual promovido pelas novas técnicas da modernidade estão alguns conceitos desenvolvidos por Walter Benjamin, fundamentais para o entendimento do fenômeno artístico orientado por essa nova organização visual. O estudioso apontou algumas tendências evolutivas das artes, diretamente ligadas às suas condições de produção, e em especial, à possibilidade de reprodução, por meios técnicos, da imagem, da palavra e do som. Com o advento da fotografia, a mão passou a ser liberada do processo de reprodução, que acabou sendo delegado apenas ao olho, que apreendia a imagem mais depressa do que a própria mão

desenhava. Assim, o processo de reprodução de imagens tornou-se tão rápido quanto a reprodução de palavras na linguagem oral. A reprodução técnica do som e o cinema transformaram profundamente a totalidade das obras de arte, conquistando um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1986). O autor explica que o caráter reprodutivo da obra de arte subtraiu o aqui e agora, ou seja, a unicidade e o cunho original da obra de arte, pois a própria obra de arte é ela mesma uma reprodução. Assim, o filósofo alemão considera os meios expressivos, tais como a fotografia e o cinema, como modalidades artísticas sem aura, definindo a aura da obra de arte como a essência de “tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1986, p. 168). Se a obra de arte, por si só, já é uma reprodução, o testemunho histórico único dessa obra se perde, e assim perde-se também sua autoridade e seu peso tradicional. Para Benjamin, a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido e conseqüentemente substitui a existência única da obra por uma existência serial. Esse fenômeno reflete-se diretamente nas faculdades perceptivas da modernidade, já que a percepção humana não é condicionada apenas pelo meio em que ela se dá, mas também por fatores históricos. Assim, as imagens da cidade passam a ser percebidas como evidência da perda da aura.

O problema da visualidade na cidade tornou-se, assim, uma questão paradoxal, no que diz respeito à experiência descompensada entre a intensa visibilidade da vida moderna e a impossibilidade de captura da amplitude e complexidade visual da cidade. Assim, “a cidade providenciava, simultaneamente, uma nova experiência visual do tempo e do espaço histórico da modernidade e iluminava a percepção dos limites de representação e compreensão dessa realidade” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 34). Desses tipos de experiências visuais proporcionadas pelas novas formas de representação, deriva uma intensa cultura visual, observável em qualquer contexto cultural urbano. Novas experiências visuais, tais como intensidade perceptiva de fluxo, fugacidade e fragmentação eram estimuladas em várias atividades da vida moderna. O cinema insere-se, assim, no contexto urbano como uma arte que representa genuinamente o tempo vivo, mediando, de certa forma, o impacto da ênfase na percepção visual. “As qualidades da linguagem do cinema

aparecem no enriquecimento possível de uma experiência de apreensão da cidade e fazem dele um meio de expansão cívica dos espaços urbanos” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 36). Esses impactos imagéticos do cinema ainda podem ser encontrados na narrativa de escritores brasileiros das últimas décadas, em que a cidade se torna lugar da procura literária por uma realidade mais autêntica, fonte de uma nova experiência que extrapola o efeito de realidade mais voltado para a imitação da imagem do real. O efeito de realidade encontrado nessa literatura parece estar mais ligado a uma imitação do regime escópico² cunhado pelos meios técnicos das artes visuais, podendo ser percebido numa forma de narrativa que experimenta inúmeros efeitos sensoriais não necessariamente ligados à precisão da imagem, mas aos diferenciados comportamentos dos sentidos do ser humano no contexto imagético. Dessa forma, à medida que a percepção de tempo e espaço do artista é modificada pelos meios e pelas inovações tecnológicas, a expressão artística produzida também reflete essa modificação. Tendo isso em vista, o aspecto performático da escritura literária tende a voltar-se para o efeito e o jogo escópico imagético, em detrimento da representação imitativa da imagem.

Ao abordar as transformações na tessitura literária imersa no ambiente audiovisual, Tânia Pellegrini aponta para as múltiplas soluções narrativas que se devem aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera, tanto a fotográfica quanto a de cinema. Tal multiplicidade pode envolver desde

a construção prolixa de personagens infinitamente díspares e planas, até a presença tradicionalmente marcante de heróis problemáticos em conflito com um mundo hostil; desde a perspectiva da pintura homogênea e realista de ambientes e atmosferas até a refração de espaços múltiplos e simultâneos [...]; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera pela memória, pelo sonho ou pelo desejo, até a experiência de um eterno presente, pontual e descontínuo, esquizofrenicamente mensurado pelos tempos das novas mídias (PELLEGRINI, 2003, p. 17).

Tais transformações do texto literário podem ser consideradas como produto do diálogo entre a literatura e os meios audiovisuais e devem ser analisadas levando-se em consideração o contexto histórico e os aspectos materiais dessas mídias

² Termo para designar os dispositivos e práticas do ver e do ser visto na cultura contemporânea.

produtoras de narrativas.

5.2 A ESCRITA LITERÁRIA E SUAS RELAÇÕES COM O CINEMA

O procedimento literário é afetado pelo cinema ao “atingir uma expressão inovadora inspirada na complexidade e plasticidade da expressão cinematográfica” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 23). Pode ser citado como exemplo dessa afirmativa o ocorrido no modernismo brasileiro, em especial, nas obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. No caso de Mário de Andrade, o romance *Amar, verbo intransitivo*, que mais tarde foi adaptado para o cinema, já era rotulado pelo próprio autor como romance cinematográfico. Em Oswald de Andrade é notório o caráter fragmentado, próximo da montagem cinematográfica, tanto em *Memórias sentimentais de João Miramar* quanto em *Serafim Ponte Grande*.

É possível apontar na literatura moderna e contemporânea aspectos relacionados à consciência cinematográfica. A película cinematográfica ofereceu um novo tipo de coerência ao experimento heterogêneo da realidade. Essa particularidade material do suporte fílmico serviu para inspirar na narrativa literária uma tentativa de ousar na liberação dos enredos fortes que fundamentavam a organização da narrativa tradicional. Isso significou para a literatura o enfraquecimento dos enredos, juntamente com a eliminação do herói clássico moderno e suas motivações psicológicas. O autor explica que

a mescla de formas temporais e espaciais explorada no modernismo contribuiu para o desenvolvimento de métodos automáticos de escrita e de novas técnicas de montagem que interrompem a linearidade narrativa tradicional, introduzindo novas forças dinâmicas que [...] anunciavam a superação definitiva do enredo aristotélico (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 24).

Por causa do abandono dos enredos fortes, abriram-se à narrativa literária caminhos para a descoberta de novas qualidades sensíveis na superfície textual. Um caso exemplar disso foi o *nouveau roman*, estilo em que o tecido textual descritivo revela uma complexa manifestação de experiências e afetos de uma subjetividade dissolvida localizada em um mundo fragmentado e multifacetado

(SCHØLLHAMMER, 2007). Desse modo, à medida que o herói burguês entrava em extinção como agente da narrativa, crescia o favorecimento da visibilidade descritiva. Seguindo Deleuze, o autor mostra que o cinema não compromete a narratividade, antes a matéria-prima do cinema, a imagem em movimento, torna-se o elemento impulsionante que atribui movimento à ação da narrativa, eximindo-a da dependência exclusiva da intencionalidade do herói (SCHØLLHAMMER, 2007). Além disso, a capacidade cinematográfica de expressar diretamente a realidade do tempo pelas imagens e de temporalizar o espaço torna o cinema mais do que um meio representativo. Ela figura, segundo Pasolini, a própria linguagem da realidade “que constrói em nossos cérebros uma simulação estruturada das relações entre imagens que cria um modo objetivo de conceber o tempo” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 25). Deleuze postula os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo: a primeira é a imagem que espacializa o tempo, e por isso dispensa a ação voluntária do herói, concretizando o puro movimento; a segunda é aquela que temporaliza o espaço, e nesse caso existe uma cristalização do tempo, em que passado, presente e futuro se tornam dimensões acessíveis liberadas de cronologia (SCHØLLHAMMER, 2007). Já que no cinema as imagens realizam concretamente o tempo, pode-se afirmar que o cinema ultrapassa a condição de meio representativo por sua independência, mediante um agente de interpretação. Dessa maneira “o cinema não só pensa por nós, mas nos pensa como espectadores integrados na sua atividade” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 26). Um motivo que relaciona a questão da narrativa cinematográfica à narrativa literária está ligado ao corte entre o cinema da imagem-movimento e o da imagem-tempo. Schøllhammer explica que no cinema clássico, o cinema da imagem-movimento, as narrativas obedecem à lógica historiográfica hegeliana, ou seja, constroem uma representação orgânica da realidade impulsionada pelo desejo de verdade e expressa no voluntarismo individualista e existencial dos personagens. Assim, os acontecimentos dessas histórias impulsionadas por situações sensório-motoras, em que a percepção está vinculada a imagens coerentes e com sentido, que apresentam a pretensão de modificar o mundo, são encadeados por lógicas causais que orquestram um enredo fechado dentro do tempo cronológico (SCHØLLHAMMER, 2007). Mais à frente, a linha estrutural da narrativa do cinema clássico será modificada no pós-guerra pelo que será denominado de imagem-tempo, que dispensa a realidade da ação como

núcleo do enredo, resultando numa nova narrativa em que

[...] o herói voluntarista é substituído por personagens reificados que se movimentam por motivos inexplicáveis através de espaços heterogêneos dentro de uma desordem temporal, aparentemente sem desenvolvimento e sem conclusão. Trata-se de uma narrativa que ao invés de construir um enredo aristotélico de início-meio-fim, com elementos basilares de ação, dispensa tanto a ação quanto o desenvolvimento, apresentando os acontecimentos em si, na sua expressão presente (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 26).

A narrativa da imagem-tempo traz uma profundidade do presente como simultâneo a todos os tempos virtuais. Enquanto a narrativa do cinema clássico estava mais ligada aos grandes romances de formação modernos, a narrativa da imagem-tempo estava mais próxima das narrativas em que se desenhavam por “movimentos erráticos e nomádicos, em espaços e tempos disparatados, atravessando geografias desconexas e parciais” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 27). Uma narrativa que pode ser definida como “sem herói, sem formação subjetiva e sem lógica causal entre elementos, características do cinema neo-realista italiano, da Nouvelle Vague e do Nouveau Roman franceses” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 27). Por ampliar a noção representativa da realidade, tal narrativa permite a atualização das realidades virtuais, provocando assim uma espécie de indiscernibilidade entre real e imaginário, versões simultâneas e alternativas do tempo passado e evidenciação do poder do falso nas narrativas.

Tais características da narrativa cinematográfica, principalmente as ligadas à imagem-movimento, afetaram o universo literário de diversas formas. Schøllhammer chama a atenção primeiramente para a tendência da literatura de se desvincular dos pressupostos hermenêuticos tratados pela teoria da materialidade da comunicação, isto é, de um nível implícito e profundo de sentido que motiva a estruturação da narrativa (SCHØLLHAMMER, 2007). Isso quer dizer que o sujeito deixa de ser o eixo da narração, dando lugar a uma dinâmica que torna as relações entre personagens, circunstâncias e realidade objetiva mais concretas. Essas narrativas são histórias de personagens que desistem de ser heróis e passam a ser vítimas, sem motivações psicológicas. É isso que Schøllhammer nomeia como prazer ligado à complexidade da superfície da imagem, que valoriza na linguagem textual literária uma sensibilidade visual análoga à do cinema e parece atribuir à literatura uma nova

autonomia poética. Dessa forma, “o texto literário, na era do cinema, começa a reivindicar uma independência, tentando afirmar-se como uma expressão livre dos pressupostos hermenêuticos e da sua inserção num sentido teleológico maior” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 28). Os detalhes descritivos tornam-se caminhos possíveis para renovações narrativas, permitindo novos investimentos entre subjetividade e texto que não estejam submetidos à intenção autoral ou à identificação do leitor com o enredo, ou ainda, que não estejam relacionados com a constituição da personagem. Essa nova qualidade sensível ao mesmo tempo revela a multiplicidade e a particularidade dos pontos de vista, algo que parece impossível às premissas do realismo histórico. Para o autor, a proliferação de imagens na contemporaneidade inaugura uma nova condição representativa, que resulta em um grau de visibilidade excessivo, dificultando a sua apreensão. As ressonâncias do exagero imagético no texto literário contemporâneo podem ser notadas nas “estratégias de realismo que abrem mão da descrição e do olhar narrativo para criar visualidades” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 29). Assim, o efeito alcançado é de movimento e flutuação de tempo e espaço, e entre o sujeito e a realidade, como forma de substituição do herói moderno. Esse realismo compara-se, portanto, ao neo-realismo italiano, conforme descrito por Deleuze, retratado por uma forma de realidade dispersiva e oscilante, em que o real era apresentado sempre de forma ambígua para ser decifrado (SCHØLLHAMMER, 2007).

5.3 O OLHAR-CÂMERA NA LITERATURA

A atração exercida pela criação cinematográfica sobre os romancistas está mais ligada às possibilidades de domínio do subjetivo e do imaginário do que à objetividade das imagens cinematográficas (ROBBE-GRILLET, 1969). Por isso, Robbe-Grillet, escritor e diretor cinematográfico do movimento francês da *nouvelle vague* e que também fundou o *nouveau roman* – estilo literário definido por ele como uma nova forma de romance, capaz de exprimir ou criar novas relações entre o homem e o mundo – considera que o cinema foi para a literatura um meio

expressivo que impulsionou certa renovação na pesquisa literária. Ele explica que o que mais chamou a atenção dos escritores em relação ao cinema foi a possibilidade de agir sobre dois sentidos ao mesmo tempo, a visão e a audição, ou seja, apresentar com toda a aparência da objetividade menos contestável aquilo que é apenas sonho ou lembrança (ROBBE-GRILLET, 1969). Assim, o que chama a atenção do romancista está ligado às possibilidades de composição que envolvem a imagem e potencializam a narração, tais como a montagem, as repetições de cenas, as contradições, os personagens de repente imobilizados como em fotografias. Em conformidade com essa ideia de Grillet, encontra-se o aspecto do entrelaçamento de sentidos que se estabelece na organização textual das narrativas editadas audiovisuais que, segundo Lúcia Correa de Miranda Moreira,

apresentam particularidades técnicas e tecnológicas que levam a um processo de criação complexo, na medida em que tudo que leva a um resultado final é manuseado por muitas mãos, inevitavelmente, ligadas a muitas cabeças e a um exercício múltiplo da imaginação criadora (MOREIRA, 2005, p. 20).

Partindo do ponto de vista de que a literatura se potencializa com as técnicas cinematográficas e os modos de narrar do cinema, alguns aspectos narrativos relacionados à câmera cinematográfica serão analisados, a fim de refletir acerca da influência desse dispositivo na narrativa literária. É notório que o olhar natural e a captação de imagens pela câmera cinematográfica agregam muitos pontos em comum. Um aspecto marcante dessa similaridade é a imitação que a própria câmera faz do olho humano. Diante dessa aproximação, um avanço para a potencialidade narrativa da câmera, de acordo com Marcel Martin, foi dado quando os diretores de cinema tiveram a ideia de deslocá-la ao longo de uma mesma cena, ampliando a dinâmica de seus movimentos (MARTIN, 1990). A tecnologia tornou possível que a câmera superasse em muitos aspectos as potencialidades do olho humano. Sendo assim, Marinyze P. Oliveira, em *E a tela invade a página*, afirma que

[...] um movimento panorâmico de câmera pode abranger uma extensão num raio de trezentos e sessenta graus; o efeito de *close* revela o elemento microscópico em suas minúcias mais imprevisíveis; a câmera lenta detém o frenesi do movimento e possibilita a contemplação serena [...] (OLIVEIRA, 2002, p. 77).

Esses elementos narrativos da câmera cinematográfica contribuíram para a narrativa

literária no sentido de converter a focalização em estrita objetividade visual. Segundo Aguiar e Silva, “a gramática e a sintagmática do texto fílmico influenciaram a gramática e a sintagmática do texto literário e essa influência traduziu percepções e visões novas do real possibilitadas e originadas pelo discurso cinematográfico” (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 179).

Para Pellegrini, a câmera cinematográfica nos mostrou que a noção de tempo está diretamente ligada à experiência visual. Entretanto, por meio desse instrumento técnico, a visão não é exclusivamente do indivíduo que vê, mas passa a pertencer também a uma espécie de olho mecânico que, de certa forma, é livre da imobilidade do ponto de vista humano. Tal particularidade do aparato técnico da câmera cinematográfica, que se reflete na narrativa moderna “através das técnicas de montagem e da colagem (justaposição)” (PELLEGRINI, 2003, p. 19), pode ser considerada um reflexo do amadurecimento da mudança de conceito de tempo e da experiência da realidade ocorridas a partir do século XIX (PELLEGRINI, 2003).

A passagem da noção de tempo como sendo cronológico para o tempo como duração – ou seja, o tempo da mente que não coincide com o tempo de medidas temporais objetivas – parece afinar-se com as técnicas cinematográficas. Isso se deve ao fato de que o tempo passa a adquirir um caráter espacial por causa das possibilidades da técnica cinematográfica de poder pará-lo, invertê-lo, reparti-lo, fazê-lo avançar ou retroceder na ação, provocando o efeito de simultaneidade (PELLEGRINI, 2003). Essa movimentação do tempo também pode referir-se à movimentação da câmera cinematográfica, que perde a qualidade estática e torna-se fluida e dinâmica. Para Tânia Pellegrini, a relação mais fluida entre tempo e espaço associada à mobilidade da câmera parece invadir a técnica literária (PELLEGRINI, 2003). Apesar de a narrativa literária estar atrelada à linearidade do discurso e ao caráter consecutivo da linguagem verbal, ela desenvolveu uma série de artifícios e convenções destinados a criar a ilusão do simultâneo e fazer com palavras o que o cinema faz com imagens (PELLEGRINI, 2003). Assim, é possível perceber na narrativa moderna uma tentativa de corporificar textualmente o tempo, tornando esse elemento da narrativa a principal personagem. A representação do espaço na literatura também é modificada, tornando-se mais fluida, ilimitada e

heterogênea. A distância parece ser abolida, evidenciando-se o efeito de contiguidade destacado pela técnica da montagem (PELLEGRINI, 2003). Pode-se considerar ainda que o caráter múltiplo das realidades construídas ficcionalmente pela literatura, ligadas à memória e ao sonho, apresenta um efeito de espacialização do tempo e de temporalização do espaço muito vinculado à manipulação de tempo e espaço empreendida pela câmera cinematográfica. Tais deslocamentos, imbuídos de frequência, ritmo e ordem, qualidades que atribuem a impressão de mobilidade narrativa, garantem a criação do efeito de veracidade ao narrado, diferentemente da forma como era praticada a narrativa realista do século XIX, apoiada na técnica fotográfica, em que o efeito de realidade era baseado na minúcia descritiva (PELLEGRINI, 2003). Entretanto, Pellegrini nos chama a atenção para o fato de que na literatura do século XIX já se pode observar a presença dos movimentos do olho da câmera na escrita de autores como Balzac ou Aluísio Azevedo. A diferença entre essa narrativa e a que a sucede está relacionada ao ritmo da narração, pois na prosa realista percebia-se um tipo de movimento em blocos estanques que “de repente quebrava seu ritmo e se imobilizava numa fotografia do lugar onde decorria a ação” (PELLEGRINI, 2003, p. 26) e depois a narrativa continuava. Na literatura moderna, os fragmentos descritivos encontram-se dispersos em diferentes proporções em meio à narração, eliminando, dessa forma, o efeito de imobilidade. Segundo a pesquisadora, a ferramenta utilizada pelo escritor para dar vida ao espaço é a descrição por meio da sucessão discursiva, pela qual é possível representar objetos simultâneos e justapostos. Quanto à transposição das técnicas usadas na literatura, ela explica que

[...] o narrador pode usar a panorâmica, o *travelling*, a profundidade do campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de planos para situar a personagem, para integrá-la no seu meio, além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no envolver do tempo (PELLEGRINI, 2003, p. 26).

Nesse aspecto, em relação ao ponto de vista da narrativa, o filme parece ter ainda oferecido à narrativa literária uma maneira de ver as coisas, de certa forma, neutra, “pois embora a câmera não reproduza exatamente o processo fisiológico da visão, ela captura, até certo ponto, realidades visuais que podem estar livres da interpretação humana” (PELLEGRINI, 2003, p. 27). Assim, a imagem filmada parece

estar mais distante das emoções e dos sentimentos e mais próxima da objetividade do que a palavra. Apesar dessa objetividade maior em relação à palavra, não é possível descartar a subjetividade por trás da câmera que seleciona, recorta e combina as imagens técnicas produzidas pela máquina, e por isso é possível encontrar magia nessas imagens técnicas. Assim, observa-se na narrativa literária uma série de mudanças, ao longo do tempo, em direção a uma crescente sofisticação das técnicas de representação, fruto da incorporação das técnicas visuais. Dessa forma, técnicas como monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador, etc. são aprimoradas pela literatura, ao mesmo tempo em que ocorre uma crescente simplificação da linguagem no sentido de eliminar cada vez mais os acessórios qualificadores, substituindo-os por uma substancialidade absoluta de nomes e ações, de certa forma imitando/representando a imagem visual em sua objetividade construída (PELLEGRINI, 2003). A autora situa como exemplos desse movimento técnico da escritura narrativa escritores tais como Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Sérgio Sant'Anna, que podem ser considerados casos em que o

despojamento da linguagem atinge às vezes um ponto em que temos apenas uma sequência de tomadas em série. Nada se descreve além da ação ou da continuidade delas; a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou corpos humanos: *flashes, takes, shots* (PELLEGRINI, 2003, p. 29).

O olhar por detrás da câmera, na literatura, é o narrador. Assim, o lugar do narrador vai se transformando ao longo do tempo, de acordo com as mudanças ocorridas na maneira de olhar. Um ponto marcante para a mudança da trajetória do olhar do narrador é a perspectiva realista de objetividade da narrativa do século XIX, ou seja, a ideia de que o narrador não deve interferir na narrativa, substituída, aos poucos, pela fragmentação por meio do “rompimento da cronologia, da fusão de tempos e dos planos da consciência, os deslocamentos espaciais baseados na interpenetração do real e do onírico” (PELLEGRINI, 2003, p. 29), que acabam alterando radicalmente as estruturas narrativas. Ao modificar-se a perspectiva de linear para fragmentada, a câmera desempenhou um papel importante, por ter retirado o homem do centro focal. Isso significa que antes da invenção desse instrumento técnico narrativo, a noção de perspectiva do século XVI que pensava a

organização visual estritamente a partir do olhar humano era a única possibilidade de visão acerca da representação do mundo. A câmera cinematográfica abriu a possibilidade para que um campo de visão seja organizado a partir de uma máquina, retirando do homem a exclusividade do olhar (PELLEGRINI, 2003). Essa modificação de centralidade do olhar tornou possível a passagem de um subjetivismo unipessoal, característico do narrador onisciente do século XIX, para um subjetivismo pluridimensional, em que várias vozes são diretamente envolvidas na narração. Além disso, a própria noção de personagem se modifica ao passar de um tipo ou caricatura – em que se restringe a características de uma classe social ou profissão, deixando ainda de constituir-se como herói problemático em conflito com o mundo – para tornar-se um “anti-herói comum, passivo e indefeso, mergulhado num universo fragmentado e sem sentido, para quem o importante é, na verdade, o que percebe desse universo” (PELLEGRINI, 2003, p. 31).

A narrativa como lugar em que se inscrevem as diversas percepções do narrador e das personagens ganha destaque na literatura moderna porque nesse perfil literário é possível observar uma personagem com um modo de consciência em estado puro, centro de uma complexa rede que também relaciona lugares e objetos. Essa personagem catalisa todas as modificações da narrativa e adquire contornos definidos também em relação aos meios técnicos (PELLEGRINI, 2003). Assim, essas narrativas contemporâneas dialogam com diversos meios, mas, sobretudo, com o cinema e a televisão, que se torna responsável pela espetacularização da vida e pela sedução do indivíduo. Essas personagens são representações de um novo sujeito, “basicamente urbano, habitante dos grandes centros e produto de um complexo processo em que a representação das relações sociais requer a mediação de uma tentacular estrutura comunicacional” (PELLEGRINI, 2003, p. 31). De certa forma, esses tipos de personagens representam também o fim do individualismo de um eu singular surgido no Romantismo, cedendo lugar a personagens apáticos, sem nome, indiferentes ou totalmente impotentes em relação à realidade ao seu redor, que não se deseja enfrentar ou transformar, tendo em vista, principalmente, “a ausência dos limites espaciais e temporais criada pela rede imagética da cultura globalizada por meio da televisão e do computador” (PELLEGRINI, 2003, p. 32). Assim, as diversas mídias, da fotografia ao computador, passando pelo cinema e

pela televisão, à medida que foram sendo introduzidas na sociedade, possibilitaram destacar o aspecto material das narrativas produzidas por esses meios, que transformaram os modos de contar da narrativa literária.

6 AS INTERSEÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA EM *CONFISSÕES DE RALFO*

Vivemos num tempo em que as imagens proliferam e a maior parte de tudo o que é produzido objetiva ser apreendida pelo olhar. Essa enxurrada de imagens que compõe o mundo contemporâneo foi um dos fatores contribuintes para o deslocamento das narrativas, antes predominantemente grafocêntricas (centradas na escrita) para a esfera iconocêntrica (centradas na imagem). Tal desvio implica mudanças no que diz respeito à materialidade da narrativa, pois se com a galáxia de Gutenberg o suporte predominante das narrativas era o livro, hoje, na era do visual – a videosfera, conforme Règeis Debray – emergem outros suportes predominantes, tais como os meios audiovisuais e digitais, que conferem às narrativas outras materialidades (DEBRAY, 1994). Esse deslocamento da esfera narrativa não significa uma substituição do livro por outros meios. Antes sabemos que nesse caso os suportes coexistem e se imbricam, o que parece impulsionar uma renovação na produção das narrativas atuais cujo suporte é o livro.

Na literatura contemporânea, a obra *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, do escritor Sérgio Sant’Anna, pode ser tomada como exemplo de narrativa renovada pelo diálogo com outros meios de expressão. Um dos aspectos que tornam isso evidente é seu forte e constante apelo visual, em que o autor constrói um sugestivo jogo óptico entre narrador e personagens, que ilustra a interação dessa prosa com a cultura visual. Neste capítulo, procuraremos analisar a carga visual de *Confissões de Ralfo*, destacando as marcas de diálogo com o meio cinematográfico.

6.1 SÉRGIO SANT'ANNA: UMA ESCRITURA ORIENTADA PELA VISUALIDADE

O escritor carioca Sérgio Sant'Anna insere-se no cenário literário brasileiro em 1969 como contista, e depois, em 1975, estreia no gênero romanesco com o livro *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Desde então, de alguma forma, sua obra põe em questão, tanto nos contos quanto nos romances, o tema da representação da realidade na sociedade pós-industrial ligada aos novos meios de comunicação. Em consequência disso, em seu trabalho é possível encontrar referências frequentes ao campo semântico da visualidade. Elementos como o olhar artificial, a imagem, o *voyeur*, a exibição, a câmera e a vitrine, entre outros, percorrem todo o conjunto da obra. Assim, é possível afirmar que a prosa de Sérgio Sant'Anna trava um diálogo com outros meios técnicos de representação, demonstrando um forte desejo de visualidade expresso por meio do “flerte com o teatro, a fotografia, as artes plásticas, a televisão e o cinema” (SANTOS, 2000, p.17).

Como afirma Tânia Pellegrini, em seu estudo sobre aspectos da ficção brasileira contemporânea, intitulado *A imagem e a letra* (1999), as imagens impregnam a prosa brasileira contemporânea e podem ser consideradas seus elementos constitutivos, porque ver um filme, assistir à televisão e capturar uma imagem no computador, bem como a reflexão que essas ações suscitam, tornaram-se relevantes para a representação literária atual. A autora escolhe a imagem da TV como metáfora para iniciar um mapeamento dos traços que indicam as mudanças na vida cultural brasileira representada nos textos de ficção contemporâneos. Essa impregnação da imagem na literatura contemporânea se justifica pelo fato de essas mudanças terem ocorrido a partir da consolidação de uma indústria e de um mercado da cultura, iniciados nos anos 70 e acentuados na década de 80. São consideradas nesse trabalho as marcas próprias dessa literatura, que apresenta modificações sensíveis na forma de percepção relacionada à centralidade da imagem eletrônica e à sua proliferação:

As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural que incluem a proliferação da imagem, sobretudo a eletrônica, se estão provavelmente impressas nos temas, também surgem na sua estrutura e composição, em suma, na trama de todos os fios narrativos (PELLEGRINI, 1999, p. 18).

Pode-se perceber na prosa de Sérgio Sant'Anna uma conexão, em alguns momentos, clara e em outros, sugerida, com o contexto de outras mídias. Essas ligações podem ser vistas por meio de diversos elementos, não raramente contraditórios, tais como a construção de personagens prolixos e díspares ou personagens marcantes, heróis problemáticos em conflito com o mundo. Em relação à perspectiva e outros elementos, também não há padronização, pois é possível notar desde cenários homogêneos e regulares até a refração de espaços múltiplos e simultâneos; desde o tempo como duração até a experiência do presente pontual e descontínuo; desde a “morte” do sujeito e o desaparecimento do narrador até a sua presença soberana; desde o período longo até o corte abrupto das frases curtas. Para Pellegrini, essas disparidades estão ligadas ao momento sociocultural particular em que se inserem, fundamentado na coexistência de elementos díspares estruturados em dominância, traços pós-modernos que vão emergindo e se sobrepondo aos traços dominantes da modernidade (PELLEGRINI, 1999). Mas é na configuração do tempo e do espaço que se tornam mais evidentes as mudanças nas formas de percepção influenciadas pelos meios audiovisuais. Isso porque o tempo e o espaço apresentam-se totalmente mediados por procedimentos cinematográficos que parecem filtrar tudo numa espécie de realidade de segundo grau, em que as personagens parecem estar em eterno conflito com a sua própria imagem no espelho do texto (PELLEGRINI, 1999).

Para Tânia Pellegrini, o que tem sido apontado como a marca do estilo do escritor Sérgio Sant'Anna é sua preocupação em desmontar os artifícios textuais, mostrando como funciona um texto ao desvelar as máscaras do realismo tradicional, sendo por isso considerado um escritor experimental porque “engendra uma mistura de vozes, gêneros, textos e linguagens diferentes, entre as quais comparecem teatro, cinema e TV, temperados com a necessária dose de humor” (PELLEGRINI, 1999, p. 26). Sendo assim, a técnica narrativa passa a ser utilizada como território de interações

multidiscursivas que assinalam o aparente desgaste das possibilidades de significação diante de um mundo cada vez mais marcado pela homogeneização cultural da lógica do mercado. Ao caracterizar a prosa de Sant'Anna, Tânia Pellegrini afirma que “toda a obra do autor é uma ficção sobre a possibilidade de representação, como se a realidade referencial já surgisse filtrada pelo ato de representar” (PELEGRINI, 2008, p. 103). Isso significa que para o escritor carioca, fazer ficção significa submeter a realidade ao crivo de várias linguagens entrecruzadas, que procurarão aprisionar essa ficção ou mesmo aniquilá-la. Sobre o jogo ficcional de Sant'Anna, Pellegrini explica que se estabelece

uma inconstante permeabilidade entre o real e o ficcional que, dessa forma, insinua uma dimensão estratégica no arcabouço significativo: a de um jogo capcioso entre aquilo que é e o que poderia ser, ao gosto de uma concepção otimista do artefato pós-moderno como extinção pura e simples de todos os modelos oriundos das grandes narrativas, o que libertaria autores, narradores e personagens de suas amarras históricas e sociais [...] (PELEGRINI, 2008, p. 103).

Também para Luis Alberto Brandão Santos, a obra de Sérgio Sant'Anna dialoga intimamente com as questões ligadas ao seu tempo, principalmente no que se refere ao tema do crescimento desordenado das grandes cidades. Por isso a narrativa de Sant'Anna nutre-se da temática da urbanização e dos aspectos relacionados à percepção do homem urbano (SANTOS, 1995). Na sua literatura, a vivência na cidade pode ser considerada, mais que uma temática, uma categoria dentro da narrativa, pois o modo específico de vivência da realidade urbana acaba por determinar um modo específico de elaboração da narrativa, calcada, sobretudo, na ótica urbana do narrador, cujo olhar desmistifica e desconstrói, por exemplo,

a visão estereotipada do Brasil rural e bucólico reivindicando por meio de sua tessitura narrativa a imagem de um Brasil que deixa de corresponder àquela imagem saudosa de um país paradisíaco ou à imagem utópica de “país do futuro” (SANTOS, 1995, p. 76).

A escrita de Sérgio Sant'Anna pode ser considerada como a que retrata os reflexos da desenfreada industrialização brasileira, caótica e violenta, abordando os efeitos desse processo, tais como a violência, o hedonismo, a alienação e a crise (SANTOS, 1995). Ao escolher a cidade como objeto ficcional, essa ficção necessita também da mudança de linguagem. Consequentemente o escritor vai em busca de

novas formas de narrar que promovam a discussão acerca de outras possibilidades de realização da representação ficcional. O questionamento do fazer narrativo pode ser considerado a marca distintiva dos autores que participaram do momento literário a partir da década de 70 no Brasil. Inserida nessa experimentação está a questão do conceito de realidade, que deixa de ser um mero tema para as narrativas, tornando-se o próprio objeto passível de representação, o que só é possível porque a realidade passa a ser compreendida como um processo de linguagem e, por isso, indissociável da forma como é percebida. Sendo assim, discutir na ficção a realidade significa também, para esses autores, discutir os próprios mecanismos da representação (SANTOS, 1995). Dessa forma, na ficção de Sant'Anna a realidade urbana é construída por vertigens narrativas que exploram a vivência vertiginosa nas grandes cidades. Luiz Alberto Brandão Santos afirma, ainda, sobre a literatura de Sergio Sant'Anna:

A visão caleidoscópica da vida incorpora-se ao olho do texto. Se a realidade, nos tempos atuais, progressivamente se ficcionaliza, através do poder cada vez mais intenso dos meios de comunicação de massa, a ficção de Sérgio Sant'Anna se realiza, reafirmando seu desejo de incorporar a realidade (SANTOS, 1995, p. 77).

Acerca da obra de Sant'Anna, Malcom Silverman assinala a ligação do autor com o contexto histórico de sua escrita. Na obra *O protesto e o novo romance brasileiro* (2000), Silverman esclarece como o romance brasileiro, gênero não tão solicitado pela grande massa durante a década de 70, proporciona ao escritor a possibilidade de representar, com maior liberdade que outras modalidades artísticas, a realidade daquela época. Na obra de Sérgio Sant'Anna é possível observar o gênero romanesco como espaço de reflexão a respeito da escrita, associado à reflexão sobre o contexto social, político e cultural brasileiro. Nessa perspectiva, o autor retrata principalmente a cidade massificada e enlouquecida.

Carlos Alberto Brandão Santos analisa a obra de Sérgio Sant'Anna de forma curiosa, aludindo, já no título, *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna* (2000), à questão da visualidade na obra desse escritor. Santos abre a sua análise com a cena curta de um conto chamado "Um olho de vidro".

Você amaria um sujeito com um olho de vidro? Ela disse que a venda negra nos olhos até o tornava atraente, misterioso. Ele estava completamente bêbado e falou que as pessoas precisam se conhecer até o fundo. Arrancando o olho de vidro, jogou-o dentro da laranjada dela. Disse que se ela bebesse com o olho dentro do copo, ele ficaria apaixonado para sempre. Ela bebeu (SANT'ANNA, 1997, p.106-107).

Santos considera essa cena, breve e estranha, emblemática para representar a relevância do olhar na narrativa de Sérgio Sant'Anna, ou ainda um marco especial de suas perambulações despretensiosas pelo universo narrativo de Sant'Anna. Para o estudioso, a trajetória do olho de vidro no conto do escritor carioca é uma chave de leitura para toda a obra e, a partir da seleção do episódio do arremesso do olho de vidro, uma forma de recorte dos estudos da narrativa do escritor. Apesar de reconhecer que o trecho de um texto não pode representar o todo da obra, Santos acredita que “pode haver, em uma única e breve cena, ressonâncias de certos aspectos que percorrem toda a obra” (SANTOS, 2000, p. 16). Esse ponto de partida escolhido pelo pesquisador relaciona-se ao fato de a trama narrativa desse escritor estar intensamente marcada por referências imagéticas. Portanto, Santos explica que “[...] o olho de vidro, na qualidade de *figura* – híbrido de metáfora e conceito – apresenta-se como rico veículo para se tráfegar nesta proposta de leitura de aspectos marcantes da sua produção textual” (SANTOS, 2000, p. 17).

Além da representação de visualidade desempenhada por essa figura, ainda há a referência ao par olhar-imagem, que pode conduzir à busca de marcas da literatura produzida na pós-modernidade e muito influenciada pela proliferação imagética e suas consequências, tais como o fenômeno de fusão da realidade ao caráter espetacular, as dimensões virtuais adquiridas pela realidade, a industrialização da visão e o processo de substituição do olhar natural pelo artificial. Todos esses aspectos relacionados ao olhar são utilizados como base na literatura de Sérgio Sant'Anna, empreendendo-se em sua narrativa uma reflexão sobre a própria noção de percepção. Assim, Santos afirma, acerca da obra de Sant'Anna que “o olhar efetivamente desempenha um papel notável no processo de elaboração de seus textos” (SANTOS, 2000, p. 18). Isso se deve aos múltiplos jogos escópicos da narrativa entre personagens, entre autor e narrador, entre personagem e narrador, entre narrador e cena brasileira. Esses olhares estão repletos das marcas de suas

retinas, de suas lentes, de seus vidros e tais marcas produzem novas composições imagéticas na narrativa (SANTOS, 2000).

6.2 CONFIGURAÇÕES DAS MEMÓRIAS DE RALFO

A obra *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* (1975) é classificada por Malcom Silverman como romance memorial. Esse estilo literário pode ser considerado uma forma básica da prosa, e seu modo de narração propicia a construção de imagens, podendo refletir o coletivo por meio de metáforas. O memorialismo tem configurações autobiográficas e está para o seu autor como um espelho, mostrando sua posição individual diante da sociedade (SILVERMAN, 2000). Seguindo a linha dos escritores modernistas, que enfatizavam a experimentação estilística em suas obras, *Confissões de Ralfo* segue as *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade. Benedito Nunes descreve essa herança, explicando:

O personagem-narrador Ralfo ostenta uma ilustre progênie. Tem o mais chegado parente em Miramar, do qual o Serafim Ponte Grande foi continuador emérito. Mas se não passa do último broto de uma estirpe diversificada (à qual também pertence Brás Cubas e Tristram Shandy) é certamente o primeiro de nossa literatura que subverte os costumes da tradicional família literária a que faz jus (NUNES, 1976, p. 101).

Para Silverman, as memórias neopicarescas de *Confissões de Ralfo* apresentam uma estrutura anárquica em sua narrativa e ao mesmo tempo aparecem como reminiscência de um trabalho em transição que pretende uma organização no caos. Por isso uma narrativa complexa e fragmentada se justifica, percorrendo uma direção satírica diante da liberdade, da ordem e da realidade, elementos escassos ou controvertidos no Brasil na década de 70 (SILVERMAN, 2000). Esse autor considera a metanarratividade de Sérgio Sant'Anna nessa obra como exemplo de prosa que brinca com a linha tênue entre a ficção e a realidade e consegue refletir os problemas políticos e sociais do Brasil na época da ditadura militar. Destacando-

se pela forma metafórica e repleta de

clichês e kitsch, mediante polêmicas provocantes e fantasia lúdica, todas envolvendo o anti-herói em várias proezas, [*Confissões de Ralfo* é definida como] uma crítica multidimensional da ordem estabelecida, suas injustiças sócio-políticas, sua hipocrisia, seu paroquialismo cultural e, é claro, sua sexualidade reprimida (SILVERMAN, 2000, p. 90-91).

Em *Confissões de Ralfo* são narradas as peripécias reais e imaginárias de Ralfo, alguém que se faz personagem e que passa “a viver intencionalmente uma história que mereça ser escrita” (SANT’ANNA, 1995, p. 5). As histórias de Ralfo, conforme descreve Porto (2007), “são marcadas por dialogismos, fragmentações, simulacros, que configuram uma narrativa dupla, tanto nos aspectos técnicos quanto nos temáticos” (PORTO, 2007, p. 1). A narrativa apresenta uma estrutura externa atipicamente complexa e fragmentária composta por um prólogo, nove pequenos livros que contam ao todo trinta e dois capítulos, um epílogo e uma nota final. O prólogo está escrito na primeira pessoa do singular. Nele o narrador esclarece seu intuito, ao expressar que deseja sair de si ou exorcizar-se de si mesmo a fim de “gozar de uma efêmera glória imortal” (SANT’ANNA, 1995, p. 5), e para tal resolve escrever um romance. Entretanto, o narrador declara que certo trecho de um livro de Jack Kerouac o desanima. Neste fragmento lido por Ralfo, o autor afirma:

Histórias fabricadas e romances a respeito do que aconteceria SE são histórias para crianças ou adultos cretinos, que têm medo de ler a si próprios num livro, do mesmo modo que temem olhar-se no espelho quando estão doentes ou machucados ou de ressaca ou loucos (SANT’ANNA, 1995, p. 5).

Essas palavras fazem o narrador desistir de sua empreitada artística inicial, em que já havia dado partida com um primeiro capítulo para o romance. Esse capítulo entra mais tarde na obra, não mais como capítulo de abertura, pois, seguindo os conselhos do autor *beatnik*, o narrador passa então a escrever a narrativa de sua viagem em busca do desconhecido. Ainda no prólogo, ele anuncia que passará a relatar suas aventuras, que serão vividas intencionalmente a fim de merecerem ser escritas. Explica ainda que, insatisfeito com a própria história e o provável futuro mediano, resolveu transformar-se em outro homem, tornar-se personagem. Ele se autodefine como “alguém que, embora não desprezando as sortes e azares do

acaso, escolhesse e se incorporasse a um destino imaginário, para então documentá-lo” (SANT’ANNA, 1995, p. 6). O narrador assume a condição fragmentária e ficcional de sua autobiografia, já que para ele todas as autobiografias são sempre imaginárias e reais. Ele explica essa contradição: “Se a realidade é de certo modo uma criação imaginária, também a imaginação e a fantasia são realidades contundentes, que revelam integralmente o ser e o mundo concreto em que se apoiaram” (SANT’ANNA, 1995, p. 6).

A análise de Luciane Figueiredo Pokulat do mito da viagem em *Confissões de Ralfo* explica que:

O narrador traveste-se, então, de Ralfo – um personagem-escritor – o qual empreenderá uma trajetória, associada à ideia da viagem, por onde trilhará caminhos em busca de sua própria identidade, sofrendo as mais variadas aventuras em diferentes lugares. Intercalando os gêneros literários, o personagem-escritor narra essas aventuras em capítulos independentes denominados Livros, numa sequência do Livro I ao Livro IX, os quais em conjunto formam sua autobiografia (POKULAT, 2008, p. 2).

Essa pesquisadora mostra ainda que em *Confissões de Ralfo* parece haver uma espécie de apropriação do arquétipo do viajante aventureiro, que desbravará o desconhecido de forma que a viagem instaure uma pausa em sua vida, provocando uma separação do mundo conhecido do viajante e colocando-o frente ao desconhecido, ao novo, à diversidade (POKULAT, 2008). Além disso, ao longo da construção de sua autobiografia, Ralfo realiza certo percurso como se fosse a trajetória ou o deslocamento de um viajante (POKULAT, 2008). Esse sujeito enunciador é um viajante andarilho que, seguindo a mesma linha dos *hippies* e dos *beatniks*, escolhe a andança como modo de vida.

Ralfo, ainda no prólogo de suas confissões, atribui os surtos fantásticos de sua autobiografia a uma liberdade característica desse gênero textual, que é compor-se de fragmentos, ou seja, seleções dos melhores ou piores momentos de sua existência, já que seria impossível e até mesmo desnecessário ou maçante um livro autobiográfico composto dos mínimos e insignificantes detalhes da vida da personagem, o que justifica a seleção dos fatos. Portanto, só por esse caráter de edição dos acontecimentos, os fatos da vida de Ralfo retratados em seu livro já

podem ser considerados uma verdade deturpada. A personagem se autoexplica:

E, também esta autobiografia, como todas as outras, advirto, é composta de fragmentos selecionados de uma existência. E a própria seleção de fragmentos já seria uma forma de deturpar a verdade. Mas também seria inviável, além de aborrecido, gravar todos os momentos de Ralfo, que como qualquer homem, possui horas, dias e até meses sem grande significação. Mas que, em contrapartida, procurará viver momentos equivalentes em intensidade a toda uma existência (SANT'ANNA, 1995, p. 6).

Na obra *Moderna ficção brasileira* (1981), Malcolm Silverman discorre acerca de *Confissões de Ralfo*, caracterizando seu narrador como onipotente e onipresente narrador-protagonista: “sem dúvida o *alter ego* do autor, livre de contenções, encarnando fantasias e desejos infantis, [Ralfo ainda é nomeado] um D. Quixote meio escroto, anti-herói ou mesmo anti-Quixote” (SILVERMAN, 1981, p. 295) por causa de seus delírios de grandeza, que impulsionam seu desenvolvimento voltado para a ação, bem como seu caráter megalomaniaco. Silverman aponta também uma característica dominante da obra, que consiste na construção narrativa de uma romântica imagem de marginal em perpétua fuga; entretanto não é possível deixar de notar que essa imagem pende para a sátira, pois Ralfo também se mostra como um narrador simultaneamente “cínico, idealista, sarcástico, megalômano e hedonista” (SILVERMAN, 1981, p. 295). Silverman ainda afirma, acerca desse narrador-personagem:

Ralfo é um pícaro propositalmente farsesco e exagerado, um jovem e confuso intelectual, que evoca a geração dos turbulentos anos 60. Sua natureza supra-realista, acentuada pelo modo como ele se materializa no princípio das *Confissões* (sua própria história) e se desvanece no final, evidencia-se de modo manifesto, irônico e completo no episódio do baile a fantasia (SILVERMAN, 1981, p. 296).

Em *Confissões de Ralfo*, percebe-se claramente o propósito do autor de satirizar a moderna sociedade urbana, combinado a um desejo de libertação de alguns dos aspectos mais debilitantes dessa mesma sociedade (SILVERMAN, 1981). Assim, a vida narrada nessas confissões, tal qual um *reality show*, sofrerá um processo de montagem para que apenas momentos considerados espetaculares – anunciando-nos a sociedade do espetáculo descrita por Guy Debord (2003) – sejam vistos pelo público (leitor), a fim de que ele vibre, emocione-se, irrite-se com a vida de Ralfo. Ao

montar sua história, tal como um filme, Ralfo quer impressionar seus espectadores e a ele próprio, conforme relata: “Antes de tudo quero divertir-me – ou mesmo emocionar-me – vivendo e escrevendo este livro tomando com ele diversas liberdades [...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 6).

Para ele mesmo desfrutar ao máximo todas as sensações de sua vida imaginária, define que será exposto propositalmente a fatos que provoquem essas sensações, vivendo e escrevendo algo como um diário íntimo, ao mesmo tempo intercalando a primeira pessoa do singular, a terceira pessoa do singular ou, ainda, usando a fala de terceiros para objetivar-se. Esse movimento do narrador *voyeur* reflete uma ânsia de mostrar-se e simultaneamente ver a imagem refletida de suas próprias ações espetaculares.

Flora Sussekind, em relevante estudo acerca das obras de ficção pós-década de 70, “Ficção 80: dobradiças e vitrines” (2002), aponta para a mudança de modelos literários que substituíram a vertente realista, predominante no início da década de 70, por um tipo de ficção próxima ao ensaio, em que protagonistas e intriga, propositalmente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra; entretanto, o narrador também se insere como um elemento que se dobra. A respeito desse narrador, a autora afirma:

[...] este também (o narrador), sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico; seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade (SUSSEKIND, 2002, p. 258).

Em *Confissões de Ralfo*, o narrador apresenta esse mesmo diálogo com os dispositivos da mídia, seja pela movimentação do seu olhar narrativo, seja pela estrutura fragmentada de sua história, ou ainda, pelas referências que faz a filmes, *outdoors*, notícias de jornal, tevê e publicidade, aproveitados ao máximo em sua narrativa. Dessa forma, percebe-se nas aventuras de Ralfo um tipo de narrativa marcada por um movimento de experimentação iconocêntrica, um tipo renovado de escrita que parece ter sido impulsionada por elementos materiais das narrativas que

se aproximam predominantemente da imagem. Assim, pode-se afirmar que essa obra constitui-se em um exemplo de narrativa renovada pelo diálogo entre diferentes meios de expressão, especialmente o cinematográfico. Dessa maneira, procuraremos analisar dois elementos do livro que parecem destacar as marcas da materialidade do cinema na obra literária, a saber: o aspecto fragmentário do romance e a movimentação do ponto de vista narrativo.

6.3 RESSONÂNCIAS DA MATERIALIDADE CINEMATOGRAFICA EM *CONFISSÕES DE RALFO*: ROTEIRO, MONTAGEM E CÂMERA

Ralfo, tal qual um viajante quixotesco prestes a empreender sua viagem, oferece ao leitor, logo após o prólogo, uma espécie de roteiro que pode nos remeter tanto à figura do viajante quanto à figura do leitor que, de certo modo, também viaja em suas narrativas. Por outro lado, a ideia de um roteiro aplicado a um livro repleto de apelos visuais não pode deixar de também ser associada ao formato do roteiro cinematográfico ou televisivo. Na seção intitulada “Roteiro”, que antecipa a narrativa e até mesmo o sumário, o narrador explica ao leitor a divisão do livro:

[...] compõe-se de nove pequenos livros. Possuindo muitas vezes um tênue e até suspeito relacionamento entre si, possivelmente esses livrinhos serão melhor desfrutados como unidades distintas, que se subdividem, por sua vez, em outras unidades ou episódios, em número de trinta e dois (SANT’ANNA, 1995, p. 7).

Apesar de se tratar de um roteiro orientativo para o leitor, a fim de apresentar as possibilidades de modos de leitura de suas narrativas, não se pode deixar de associar o caráter fragmentário dos capítulos antecipados por esse guia à materialidade fragmentária cinematográfica. Principalmente porque dando continuidade às referências visuais cinematográficas do livro, logo em seguida, no verso da página da seção “Roteiro”, são apresentadas algumas epígrafes que podem ser usadas como uma espécie de chave para a análise da relação desse livro com a visualidade cinematográfica.

A primeira epígrafe é uma frase do artista plástico e cineasta Andy Warhol, um dos iniciadores e expoentes da *pop art*, movimento artístico dos anos 60 que

passa a trabalhar nas fronteiras entre discursos, estabelecendo diálogo com formas de expressão diversas, como o próprio cinema, em uma frequente associação de códigos verbais e códigos visuais, na pretensão de atingir todos os sentidos, propondo uma sinestesia total (OLIVEIRA, 2002, p. 66).

Esse artista utilizava em suas obras de arte objetos industrializados e figuras famosas, aludindo à cultura de massa determinada em grande parte pelas indústrias que disseminam produtos culturais como, por exemplo, as indústrias do cinema, televisão e editoriais, bem como os *media* de notícias. Não é por acaso que Ralfo antecipa suas histórias com a frase de Warhol, “eu queria fazer o pior filme do mundo” (SANT’ANNA, 1995, p. 8), já que é notória a importância da *pop art* em diluir a fronteira entre o literário e o não literário conforme considerados pelo crivo canônico, contribuindo para que procedimentos inerentes, por exemplo, ao domínio cinematográfico pudessem ser tomados como processos literários, fazendo de técnicas como a colagem e a montagem recursos usados com frequência não apenas pelas artes plásticas, mas também pela literatura (OLIVEIRA, 2002). Essa primeira epígrafe aponta, assim, para a intenção de Ralfo em construir uma narrativa que se serve também do referencial cinematográfico, produzindo processos de identificação com outras artes.

Complementando a proposta de uma narrativa verbal comprometida com a produção de imagens para o leitor e para o próprio narrador, a segunda epígrafe, de autoria do poeta inglês T. S. Eliot, diz que “em matéria de romance, somente tem valor hoje, ao que tudo indica, aquilo que não é mais romance” (SANT’ANNA, 1995, p. 8) e reafirma a vontade do narrador em fazer deslizar sua narrativa com a utilização de recursos de outro meio, reciclando a intriga ficcional de forma que ela possa transitar por diferentes plataformas (FIGUEIREDO, 2010). Essa epígrafe parece, portanto, estar relacionada à questão da mudança de suporte da narrativa.

Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo, a literatura, em contato com a técnica da imagem, em especial da narrativa fílmica, entrou em um processo de renovação da

linguagem para criar “configurações literárias cujos efeitos sobre o leitor fossem equivalentes aos provocados pelas imagens” (FIGUEIREDO, 2010, p. 17). Desse modo, na literatura contemporânea, a aura literária deixa de ser atribuída exclusivamente ao livro, vindo à tona o caráter literário de expressões provenientes de diversos meios, entre eles o cinematográfico.

Ralfo ainda parece desejar subverter os padrões do gênero romanesco, acrescentando à sua terceira epígrafe, de autoria própria:

Quanto a mim, ao contrário, quero escrever um super-romance, também com um superenredo, repleto de acontecimentos inverossímeis e pueris e onde fulgura um personagem principal, único e sufocante, a quem acontece mil peripécias: eu (SANT’ANNA, 1995, p. 8).

Ralfo determina, desse modo, o estilo visual a que pretende submeter as histórias de suas aventuras que, assim como em um filme, serão conduzidas pelo protagonista submetido ao movimento da narrativa. Esse protagonista, consoante ao espírito das origens da exibição cinematográfica, que tem na sala de cinema um lugar (em geral escuro) onde se pode espiar os outros, apresenta uma *performance* teatralizada e espetacular, a fim de ser observado e assumir também o papel de *voyeur* de si mesmo.

6.3.1 A Superfície Textual de *Confissões de Ralfo* e a Montagem

Conforme nos mostrou Eisenstein, a noção de montagem pode ser considerada como um procedimento que ultrapassa o universo cinematográfico, até mesmo o antecedendo, já que é possível encontrá-la em expressões mais antigas que o cinema. Mesmo assim, não se pode negar a ligação especial da montagem com o universo cinematográfico, tendo em vista as especificidades da materialidade do suporte fílmico e da maneira como a experiência cinematográfica reinventou essa estratégia narrativa. A montagem, na diegese fílmica, é fundamental para a articulação das partes do enredo. Assim, a estruturação fragmentada do filme,

constituída de sequências (unidades menores dentro do filme), cenas (partes das sequências dotadas de unidade espaço-temporal) e planos (tomadas de cena, ou seja, extensões do filme compreendidas entre os cortes), pode ser considerada o fundamento da orquestração das imagens e da composição da narrativa fílmica (XAVIER, 1984). Partindo da concepção de literatura e cinema como meios expressivos que estabelecem uma relação de intercâmbio de estratégias e modos narrativos, e ainda avaliando essa relação não apenas como empréstimo, mas também como renovação mútua, encontramos na literatura contemporânea marcas da dinâmica imagética da montagem.

A observação da composição narrativa de *Confissões de Ralfo* permite perceber que, já na divisão do sumário, há um esquema sequencial similar ao da composição fílmica: o livro divide-se em nove pequenos livros, como se fossem pequenos episódios sem forte ligação entre si, ou seja, com cortes de continuidade, podendo até mesmo ser desfrutados separadamente. No interior desses nove “livrinhos” há outros subepisódios que estabelecem uma relação sequencial. Na primeira sequência, denominada “A partida”, inserida no primeiro pequeno livro de título homônimo, o narrador registra a sua saída da cidade natal. Essa sequência parece estar estruturada como uma sucessão de cenas lineares encadeadas de modo a obedecer à ordem cronológica dos acontecimentos, evidenciando a utilização do recurso narrativo do processo de montagem de planos escolhido pelo autor. Ralfo conta que “o primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior” (SANT’ANNA, 1995, p. 13), assim iniciando a primeira cena do livro em que o narrador revela que abandonará toda a sua vida para se tornar personagem de suas histórias e convida o leitor a acompanhá-lo com o olhar em sua caminhada em direção à estação de trem. Nesse trajeto, como uma câmera em *travelling*, o narrador vai conduzindo diretamente o olhar do leitor-espectador para os detalhes do cenário da cidade e, ao mesmo tempo, divagando acerca de suas impressões sobre o espaço da narrativa:

Pessoas que andam pelas ruas como em qualquer cidade. Rostos vagamente familiares [...] (SANT’ANNA, 1995, p. 14).

Lojas de mau gosto. Bares e bancos. Edifícios. Aqui nesse local, meus caros turistas, o acontecimento histórico mais importante foi um funcionário público que se atirou do vigésimo andar [...] (SANT’ANNA, 1995, p. 14).

À vossa frente, senhoras e senhores, se fixardes os olhos no alto daquela avenida, temos o palácio do governo, que serve de moradia e local de trabalho àquele que tão sabiamente governa esse estado (SANT'ANNA, 1995, p. 14).

Depois de passear com o leitor por todos os pontos turísticos da cidade, mostrando seus detalhes e curiosidades históricas, Ralfo, como em uma tomada sequencial de passeio pela cidade, narra sua despedida da cidade natal:

Roupas novas, cabelos cortados, dinheiro no bolso e uma pequena mala com meus poucos pertences. Aceno graciosamente para os que ficam e tomo a avenida à esquerda. Atravesso entre os carros, com o sinal fechado para os pedestres (SANT'ANNA, 1995, p. 17).

Então, em uma referência direta ao cinema, o narrador comenta o sentimento de imortalidade que a condição de personagem proporciona. Ele diz que esse sentimento de imortalidade deve-se ao fato de sua história estar apenas começando: “Porque estou apenas no início e o mocinho nunca morre no começo do filme, a não ser quando vão reconstituí-lo em *flashback*” (SANT'ANNA, 1995, p. 17). Na próxima cena, Ralfo desce em passos rápidos pela avenida que deságua na estação ferroviária de sua cidade. Ao imaginar que não conseguirá um lugar no trem, começa a correr. Por meio do presente contínuo, ele narra essa ação, que ganha realidade imagética: “Estou correndo, agora, como um perseguido” (SANT'ANNA, 1995, p. 17). A finalização dessa sequência ocorre na forma de uma sucessão de cenas que culminam com o embarque de Ralfo no trem:

Atravesso velozmente o pátio da estação, no momento exato em que soa o último sinal para a partida de um trem qualquer. Jogo minha mala no vagão mais próximo e pulo lá para dentro. Pulo para uma nova vida. Não me preocupo com a passagem e a multa devida por não ter passagem. Pago com o maior prazer. A multa por ter vindo tão tarde. Mas não ainda tarde demais (SANT'ANNA, 1995, p. 17).

Marcada por vários planos, essa sequência narrativa da partida para a estação de trem mostra como se sobressai, nessa obra de Sérgio Sant'Anna, o procedimento narrativo da montagem e da justaposição de planos, de cenas e de sequências, levando a imaginação do leitor habituado aos procedimentos narrativos cinematográficos a criar o filme da vida de Ralfo em sua própria versão.

Na terceira sequência, chamada de “Diário de bordo”, Ralfo narra sua temporada em um navio de cruzeiro, quando ele consegue ganhar uma grande quantia na roleta russa. A apresentação da história acontece em forma de diário de bordo com dias numerados, desse modo aproximando mais ainda a escrita da linguagem abreviada do roteiro de cinema. A descrição do cenário do primeiro dia no navio aparece fragmentada e repleta de elipses, rareando também a conexão entre as frases.

1º dia: Silvos longos e breves, escada recolhida, o cais que se afasta lentamente. O mar. (SANT’ANNA, 1995, p. 27).

4º dia: (Tempestade)
Ventos uivantes, ondas desconumais, relâmpagos, trovões, chuva. O navio sobe e desce, cortando aquelas montanhas de água que vêm ao seu encontro (SANT’ANNA, 1995, p. 28).

A elipse é um processo de montagem diretamente ligado à linguagem cinematográfica. É por meio desse recurso que o diretor cinematográfico seleciona e ordena as cenas do filme, conferindo agilidade à narrativa. É possível perceber marcas de tal procedimento cinematográfico nesse romance, principalmente na transição entre os pequenos livros. Por exemplo, na última cena da sequência do navio, Ralfo narra como conseguiu ganhar dinheiro na roleta e como se despojou de todo o seu dinheiro em um grande ato de caridade antes de desembarcar. Em seguida, o novo capítulo, conforme explicou o narrador logo no roteiro da obra, dá um salto para um novo episódio sem relação direta com o anterior. Esse novo episódio intitulado “Eldorado” é aberto por uma letra de música chamada “letra para uma canção a ser cantada enquanto marchamos” (SANT’ANNA, 1995, p. 39), que nos ambienta em um cenário de guerrilha. Logo depois, encontra-se a seguinte indicação, antecedendo o início da segunda cena de “Eldorado”, separada do corpo do texto e em negrito: “Como num filme de guerra” (SANT’ANNA, 1995, p. 42). A cena de guerrilha se inicia com uma imagem do cenário: “Sombras humanas no alto de uma montanha, pequenas fogueiras, armas” (SANT’ANNA, 1995, p. 42). Logo após, segue-se um breve diálogo entre dois guerrilheiros da terra de Eldorado, uma ilha imaginária da América do Sul, que informa ao leitor que eles estão à espreita, cercando a cidade para a batalha, a fim de tomar o governo. Ralfo infiltra-se entre os guerrilheiros e assume a tarefa de transmitir a revolução, tomando a liberdade de um repórter que transforma a história de Eldorado em algo falso: “Tudo [a história de

Eldorado] possui a estranha realidade de um filme de guerra. Vozes, cliques de armas, gargalhadas nervosas” (SANT’ANNA, 1995, p. 43). À medida que o narrador personagem descreve as ações dessas cenas, o *continuum* narrativo é constantemente rompido pelos comentários acerca dos acontecimentos, na verdade relatos que segmentam e justapõem-se ao entorno visual, fazendo varreduras no espaço (PEÑA-ARDID, 1999).

É importante salientar que o fato de se apontar elementos visuais que nos reportam a procedimentos cinematográficos em obras literárias não significa necessariamente que se busque uma equivalência entre os processos. Assim, um elemento que no romance pode ser considerado como característica estilística – a montagem em *Confissões de Ralfo* – para o cinema consiste em elemento gramatical. Entretanto, é possível perceber que a aproximação do romance com o meio expressivo cinematográfico não pertence apenas ao âmbito estrutural, mas também à tendência de se necessitar do ponto de vista ótico para realizar a descrição dos objetos, bem como das variações espaciais das personagens.

6.3.2 A Trajetória do Olhar: o Discurso do Narrador e a Câmera Cinematográfica

Os sistemas analógicos, afirma Vilém Flusser (2002), sobretudo por meio da fotografia, do cinema e da tevê, criam um mundo dominado pelas imagens técnicas. Essas imagens, produzidas por aparelhos que, na maioria dos casos escapam à compreensão dos usuários, norteiam o seu olhar. O narrador-personagem de *Confissões de Ralfo* apresenta-se como um sujeito que tem plena consciência dessa orientação visual. Esse aspecto torna-se evidente do início ao final do romance, pois já no prólogo o narrador faz várias referências à importância da visualidade para alcançar o objetivo de exorcizar-se. Entretanto, a visualidade de *Confissões de Ralfo* não se limita a referências à ação de olhar, mostrar, exhibir-se. Seu apelo visual centra-se no foco narrativo dessas confissões, desnudado por Ralfo logo no

momento em que prepara o leitor para suas histórias:

Resumindo, digamos que este livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real. Antes de tudo quero divertir-me – ou mesmo emocionar-me – vivendo e escrevendo este livro e tomando com ele diversas liberdades, como a de objetivar-me, algumas vezes, na 3ª pessoa do singular ou através da fala de terceiros (SANT'ANNA, 1995, p. 6).

Com o relato de sua vida imaginária, o narrador quer desfrutar sensações, e para tal viverá propositalmente fatos que as provoquem, escrevendo algo como um diário íntimo, mas, ao mesmo tempo, intercalando o eu do narrador com a 3ª pessoa do singular ou com a fala de terceiros, para objetivar-se.

Esse narrador, ao declarar que pretende viver com o fito de escrever uma história, e que para tal despir-se-á de sua identidade e deixará a terra natal, faz-nos reportar ao tipo de narrador estudado por Benjamin – o narrador viajante que sai em busca de experiências a fim de intercambiá-las (BENJAMIN, 1986). Entretanto, o narrador benjaminiano, diferente de Ralfo, é um viajante que supervaloriza a carga de sua experiência acumulada nas andanças, por isso crê que suas narrativas sejam imprescindíveis para a transmissão de vivências àqueles que permanecem em suas localidades. Ralfo, apesar de também narrar as experiências por ele vividas, não se compromete em transmitir nenhum ensinamento prático ou trocar experiências. O intercâmbio de vivências não é seu principal interesse, antes esse narrador deseja, com suas narrativas, tornar-se imagem. Nesse sentido, aproxima-se mais do narrador descrito por Silviano Santiago, como aquele que assume a condição de espectador diante de si e do mundo. Esse teórico o conceitua como narrador pós-moderno:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma sabedoria que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência. Nesse sentido, ele é puro ficcionista, pois tem de dar autenticidade a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é o produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o real e o autêntico são produções de linguagem (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Ralfo parece uma espécie de narrador misto, pois, apesar de se apresentar como

personagem viajante em busca de experiências, nos moldes de Benjamin, ele também demonstra certa ânsia pela imagem de suas ações, como se fosse outro. Isso se explica pelo fato de o narrador despir-se de sua identidade para tornar-se personagem, essa ação justificando-se por seus anseios de visualidade. Ele explica:

[...] insatisfeito com a minha história pessoal até então e também insatisfeito com o meu provável e mediano futuro, resolvi transformar-me em outro homem, tornar-me personagem. Alguém que [...] escolhesse e se incorporasse a um destino imaginário, para então documentá-lo (SANT'ANNA, 1995, p. 6).

Ralfo é este homem. Nasceu com a minha primeira morte, a morte de alguém cuja identidade não interessa. Porque um homem que recusou a si próprio e murchou, cedendo lugar a um personagem (SANT'ANNA, 1995, p. 6).

Tornar-se personagem traduz inúmeras possibilidades narrativas, mas, em nosso caso, implica a possibilidade de movimentar-se tal qual uma câmera que pode assumir vários pontos de vista diferentes. Deleuze, ao falar sobre os pontos de vista da narrativa no cinema, afirma que ela pode ser considerada como o desenvolvimento de imagens objetivas (o que a câmera vê) e subjetivas (o que a personagem vê), que formam uma relação complexa de identidades: “Identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e que a personagem vê” (DELEUZE, 2005, p. 180). A *performance* do narrador de *Confissões de Ralfo* exibe uma dinâmica narrativa e imagética aproximada à referida por Deleuze. Isso porque, em alguns momentos, manifesta pontos de vista mais objetivos – quando a enunciação se faz em terceira pessoa – aproximando-se, assim, das imagens objetivas produzidas pela câmera. Em outros momentos manifesta pontos de vista mais subjetivos – narração em primeira pessoa – das imagens vistas pela personagem e suas impressões acerca dessas imagens. E ainda há momentos em que as imagens objetivas e subjetivas se confundem, como na sequência em que o narrador avista a enfermeira entrando no quarto para lhe aplicar uma injeção, e como se fosse outro, narra em 3ª pessoa:

A mulher que penetra silenciosamente no quarto, vestida numa roupa de enfermeira. Já traz a seringa e vem até a cama, sem pronunciar qualquer palavra. Talvez se devesse perguntar-lhe, pedir a ela que esclarecesse tudo. Mas é como se uma força o impedisse, fossem as perguntas proibidas (SANT'ANNA, 1995, p. 58).

No final dessa cena, como se representasse o momento em que a ação da enfermeira se concretiza, o narrador confunde os dois pontos de vista narrativos, como num jogo de longe e perto: “Uma culpa gravada em qualquer canto obscuro da memória, sem que se saiba o que ocorreu, mas cumprindo suas consequências. Mas **se anseia, anseio**, por essa injeção, que se **supõe, suponho**, aliviar a dor” (SANT'ANNA, 1995, p. 58, grifo nosso).

A ação de objetivar-se é interessante porque está relacionada à imagem que ele quer projetar de si mesmo. O verbo “objetivar” relaciona-se com a palavra “objetiva” – que pode ser definida como o componente óptico da câmera que capta e focaliza os raios luminosos de forma a produzir uma imagem nítida no filme – e ainda com o sentido de “objetivo”, na acepção cinematográfica, referindo-se ao que a câmera vê. Sobre a trajetória do olhar impactado pelo regime visual da câmera, o diretor francês Jean-Louis Comolli considera que o olho único da câmera se opõe ao nosso sistema binocular, por isso o olhar humano não se confunde com o olhar da câmera, porém o assimila. O caráter monocular da objetiva da câmera impõe um ponto de vista centrado e limitado, que só pode restituir a cena à visão binocular por uma ilusão lógica das leis da perspectiva. Para Comolli, cada olhar do espectador filtrado pela perspectiva da câmera é duplo, pois, mesmo sem o saber, envolve o retorno do olhar sobre si mesmo (COMOLLI, 1994). O olhar do narrador em *Confissões de Ralfo* parece imitar os movimentos dessa visão monocular, que procura focalizar os atos e acontecimentos vividos pela personagem, para que essas visões possam retornar e ser vistas por ele mesmo, ou seja, por sua visão binocular. Assim, o jogo óptico-narrativo na obra analisada explora a relação entre o olhar do narrador e a imagem projetada pela narrativa, por meio de exercícios narrativos que buscam romper o caráter excludente da imagem, na medida em que o olhar por detrás da câmera não costuma aparecer na imagem. Uma das formas utilizadas por Sérgio Sant'Anna para alcançar esse efeito é mostrar, juntamente com a imagem, a presença do olhar que a observa. Para Luis Alberto Brandão Santos, “isso corresponde a uma atitude de recusa, por parte do narrador, do fato de que, ao narrar, uma separação de espaços se estabelece” (SANTOS, 2000, p. 43). Essa recusa tem lugar porque o narrador de *Confissões de Ralfo* procura eliminar o hiato entre ele e a sua imagem por meio da focalização do próprio olhar, transformando-o

em imagem. Exemplo dessa focalização do olhar convertido em imagem pode ser encontrado no livro III, denominado *Intervalos, delírios etc.*, na sequência chamada *Ressurreição*, em que Ralfo se encontra em um hospital, em estado semiconsciente. Nessa sequência, a visão do narrador, tal qual uma câmera, vai se clarificando, transitando de uma visão turva para outra gradativamente mais clara e nítida:

A luz azul é o único ponto distinto no espaço e na escuridão. Os olhos ainda inadaptados e a todo instante eles voltam a fechar-se, recusam-se a ver. O sono que se extingue e se é obrigado a reabrir esses olhos. A luz azul é o ponto fixo adiante e não se pode compreendê-la de imediato. Uma lâmpada, com certeza, encravada na parede em frente. Espalha uma luminosidade fraca, mas suficiente, aos poucos, para se apreender alguns contornos [...] (SANT'ANNA, 1995, p. 55).

O narrador, ao expor o modo de definição gradativa da imagem captada por seu olhar, demonstra uma tentativa de criar imagens que falem de seu próprio processo de criação, e que resulta do desejo, por parte daquele que olha, de ser testemunhado na sua ação de olhar (SANTOS, 2000). Esse olhar, que se projeta para fora de si mesmo, que é espectador da própria imagem sendo olhada, passa a evidenciar a *performance* do narrador. Ralfo tem total consciência da importância de seu desempenho performático, já que, desde o princípio, declara a intenção de viver propositalmente situações espetaculares dignas de registro, comportando-se a todo tempo como diante de uma câmera. Um exemplo da atuação espetacular desse narrador-personagem ocorre no momento em que ele discursa para o povo de Eldorado e é surpreendido por uma rajada de metralhadora. Nesse instante, Ralfo narra sua derrocada de forma a extrair o máximo de teatralidade da cena:

Mas Ralfo não era um homem comum que simplesmente caísse ao solo, instantaneamente morto por uma dezena de tiros. Ralfo, como um intérprete de si mesmo, necessitava de uma morte espetacular, digna de aparecer nos livros de História. E foi uma cena lenta, dramática, expressivamente dramática, como nos dramalhões. Com uma das mãos sobre o peito e o sangue jorrando da boca em golfadas, Ralfo, o canastrão, foi desabando lentamente, tendo o cuidado de atirar seu corpo no peitoril da sacada, de modo que o cadáver do Guia Provisório de Eldorado, voando os vinte metros que o separavam do solo, caísse nos braços de seu tão amado povo (SANT'ANNA, 1995, p. 20).

Na sequência de Eldorado, Ralfo passa a narrar em 3ª pessoa, artifício que usa nos momentos de maior grandeza de suas ações nessas memórias. Desse modo,

conforme Santos, a narrativa dessas confissões, por meio da movimentação do olhar de Ralfo, é definida como um conjunto de poses alimentadas pela consciência do narrador, que parece constituir-se a partir de um olho, mesmo que de vidro (SANTOS, 2000). Assim, “a relação da palavra se dá a partir da certeza de que entrar no espaço em branco da página é também entrar em cena” (SANTOS, 2000, p. 60).

A insistência do narrador em deixar bem marcada sua *performance* teatral remete-nos, mais uma vez, à influência do meio técnico cinematográfico, pois o cinema, logo em sua origem, já servia aos anseios voyeuristas do ser humano. Arlindo Machado nos conta que o mutoscópio e o quinetoscópio, precursores do cinematógrafo, proporcionavam imagens concebidas para a visualização privada, como um espiar pelo buraco da fechadura. O cinema foi concebido, então, como um lugar escuro onde se podem espiar os outros, ou seja, o voyeurismo está na base de seu dispositivo técnico (MACHADO, 1997). Assim, Ralfo aparece como um personagem *voyeur* fiel à escopofilia – pulsão de tomar o outro como objeto – submetendo-se ao olhar fixo e curioso de si mesmo, já que é ele mesmo quem mais desfruta de seus espetáculos. Esse jogo de imagens objetivas e subjetivas em *Confissões de Ralfo* produz um universo narrativo em que tudo está para ser mostrado, pessoas e coisas insistindo em ser vistas, e por isso o papel do espectador é indispensável. O jogo discursivo é travado de forma a possibilitar ao narrador também ser espectador – mostrando-se um *voyeur* que narra a própria experiência vivida – mas também personagem, ao precisar distanciar-se para se ver melhor de vários ângulos e poses. O papel do *voyeur* em *Confissões de Ralfo* é marcante, pois não só o narrador, mas todas as personagens do livro serão alimentadas pela imagem, tendo o espectador o *status* de figura-chave nessa literatura exibicionista, embora os papéis de espectador e exibidor não estejam muito bem delimitados; porque quem se exhibe, em muitas ocasiões, se exhibirá para a própria contemplação. Ralfo é um tipo de personagem que desfruta do prazer de olhar do *voyeur* e, ao mesmo tempo, da satisfação de ser olhado. Por isso, em sua narrativa, percebemos a personagem em diversas poses. As personagens não se sentem constrangidas quando se descobrem observadas, pelo contrário, manifestam um aspecto de gozo diante da ação de serem olhadas (SANTOS, 2000).

É o que ocorre no caso da relação amorosa entre Ralfo e Rute, em que o narrador afirma ter

a impressão de que alguém nos observa de binóculos, não sabemos de qual dos edifícios. Nós somos o espetáculo e o realizamos com fervor, pena que a eletricidade tenha sido cortada, pois gostaríamos de oferecer ao público uma visão mais nítida (SANT'ANNA, 1995, p. 69).

Assim, a prosa teatralizada de *Confissões de Ralfo* condiz com a linguagem do espetáculo, tal qual uma vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade. Como se fossem “imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos” (SUSSEKIND, 2002, p. 257).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve discussão realizada neste trabalho certamente não é suficiente para abranger todos os aspectos dos temas aqui apresentados. Tal empreendimento suscita uma série de novas questões, que exigem a realização de pesquisas inviáveis para os limites de um trabalho em nível de mestrado. A discussão aqui apresentada objetivou estudar perspectivas teóricas no domínio da materialidade da comunicação e da intermedialidade, a fim de instrumentar a análise de uma obra específica, *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna.

Este estudo expôs que tanto a literatura quanto o cinema constituem-se formas históricas da função narrativa (SCHMIDT, 1990). Embora cada um desses meios expressivos apresentem especificidades ligadas à materialidade, na qual a sua narrativa se desenvolveu (GUMBRECHT, 1998), na dinâmica das formas de narrar dessas duas artes parece haver um intercâmbio capaz de produzir formas renovadas de estratégias de narração. Isso se deve ao fato de a literatura e o cinema poderem ser considerados, seguindo a perspectiva da corrente alemã de estudos da intermedialidade, “como mídias que se inter-relacionam de diversos modos dentro de um universo midiático bastante amplo” (MÜLLER, 2007, p. 2). Assim, a relação entre literatura e cinema deve ser compreendida como estando inserida nas mudanças ocorridas nos sistemas midiáticos, visto que a percepção humana sofre os impactos dos deslocamentos das mídias, refletindo-se, dessa maneira, nos elementos constitutivos das estruturas, das articulações e da circulação de sentido. Seguindo o pensamento de Marshal McLuhan (1972), que versa sobre esse impacto dos meios na sociedade, pode-se afirmar que tanto a tecnologia da escrita quanto a do cinema são análogas, no sentido de que ambas promovem uma autoconsciência visualmente orientada do indivíduo e do grupo, percebendo-se, assim, o impacto desse intenso acento visual juntamente na promoção de extensões de determinadas modalidades da visão. Isso explica por que o modo de orientação do olhar da literatura pôde incidir sobre o cinema, contribuindo para que este se tornasse uma arte narrativa, e também como o modo de olhar reinventado pelo cinema retornou à literatura, atribuindo-lhe novos

contornos.

Na literatura contemporânea, percebe-se um constante diálogo entre a narrativa literária e as diversas outras modalidades narrativas. Porém, essa apropriação pela literatura de estratégias narrativas provenientes de meios diversos não consiste em um fenômeno novo, já que os escritores de literatura sempre estiveram atentos com as novidades dos aparatos técnicos modernos. Conforme afirma Renato Cordeiro Gomes, “João do Rio, por exemplo, marca a sua escrita com as novas técnicas do jornalismo impresso e ilustrado, bem como do cinematógrafo que chegava ao Brasil na primeira década do século, junto com o automóvel” (GOMES, 2002, p. 92). A compreensão do intercâmbio entre literatura e cinema deve ser empreendida a partir da inserção de ambos em contextos midiáticos, isso porque, partindo dessa visão sistêmica, é possível considerar tanto a arte literária quanto a cinematográfica inseridas em um contexto midiático-cultural mais amplo. Assim procedendo, torna-se possível alcançar um ponto de vista que se desvie da tendência de tratar o assunto pendendo para a hierarquização das artes e para a discussão acerca de qual expressão é mais legítima ou superior. Por outro lado, para entender as inter-relações entre literatura e cinema devem-se considerar os aspectos relacionados à produção, recepção e mediação que envolvem tais mídias e a trajetória histórica relacionada à materialidade de seus suportes, além do modo como os aspectos materiais dos suportes envolvidos refletem-se nos modos de narrar, tanto da literatura quanto do cinema. Dessa forma, para que se compreendam as intersecções entre literatura e cinema é importante a reflexão sobre o modo como os primeiros artífices do cinema deram os primeiros passos em direção a uma linguagem narrativa e sobre como a orientação literária foi determinante para a constituição dessa linguagem cinematográfica, e isso para citar apenas uma das contribuições da mídia literária para o cinema. Em direção inversa, há as colaborações da linguagem cinematográfica para uma renovação da escrita literária, em que se percebe um impulso narrativo cuja orientação visual aproxima-se das estratégias narrativas derivadas da qualidade material do suporte técnico cinematográfico.

A obra do escritor Sérgio Sant'Anna é um exemplo de narrativa renovada pela influência do meio cinematográfico, dotada de marcas explicitamente visuais. Isso pode ser comprovado na análise do romance *Confissões de Ralfo*, em que foram estudados alguns fatores que apontaram para esse diálogo entre literatura e cinema, entre os quais estão: as referências constantes à arte cinematográfica por meio de alusões diretas a elementos do cinema; o caráter fragmentário dos capítulos e do texto, que remetem o leitor ao gênero textual do roteiro e, ao mesmo tempo, à maleabilidade do suporte fílmico, permitindo a composição da história por meio das montagens de sequências de imagens e tornando a narrativa mais fluida; e finalmente, há na tessitura narrativa dessa obra um narrador-personagem que se movimenta tal qual uma câmera cinematográfica, produzindo imagens ora objetivas, ora subjetivas, e por vezes até mesmo confundindo esses dois tipos de imagens. Afinal, tal narrador, além de se alimentar das imagens de suas vivências, também necessita incluir seu próprio olhar nessas imagens, simulando um jogo óptico parecido com o da câmera que intercala os olhares do autor, do personagem e do próprio espectador.

O apontamento das marcas do cinema na obra *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna, é um indício de que as narrativas literárias, bem como as veiculadas em outros suportes, passam por um processo de contínua reciclagem. Muitas vezes, durante o percurso dessas transformações, tem-se a impressão de que determinadas formas de narrativa estão fadadas à extinção. Entretanto, o que pode ser constatado, por meio do estudo das intersecções entre literatura e cinema como sistemas midiáticos, é a ocorrência de movimentos de intercâmbio entre as diversas artes e mídias, resultando em um enriquecimento expressivo mútuo.

8 REFERÊNCIAS:

- 1 AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.
- 2 BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991
- 3 BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- 4 BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. V.1 São Paulo: Brasiliense, 1986.
- 5 _____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- 6 CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- 7 COMOLLI, Jean Louis. A cidade filmada. In: **Cadernos de antropologia e imagem**, Rio de Janeiro: Uerj, NAI, 1995, n.1, v.4, p.149-183.
- 8 COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.
- 9 COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera**: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard. 2007. 326 fls. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- 10 DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- 11 DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. São Paulo: Contraponto, 2003.

- 12 DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- 13 EPSTEIN, J. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- 14 EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- 15 FELINTO, Erick; MÜLLER, Adalberto. Medialidade: encontros entre os estudos literários e os estudos de mídia. **Contracampo** (UFF), v. 19, p. 125-136, 2009.
- 16 FELINTO, Erick. **Passeando no labirinto**: ensaios sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- 17 FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ 7letras, 2010.
- 18 FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- 19 GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Org.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2002.
- 20 GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- 21 _____. **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RJ, 1998.
- 22 HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- 23 KORFMANN, M.; KEPLER, F.; CORREA, A. L. A configuração medial da literatura. **Revista Contingentia**. v. 2. Novembro de 2007. Disponível em:

<<http://www.revistacontingentia.com/korfmann/kepler/correa>>. Acesso em: 3 ago. 2010.

- 24 KORFMAN, Michael. **A literatura moderna como observação de segunda ordem**: uma introdução ao pensamento sistêmico de Niklas Luhmann. Porto Alegre: UFRGS, 2002. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/setordealemao/projetos_pesquisa/michael_korfmann/teoria_dos_sistemas_a_literatura_como_observacao_de_segunda_ordem.pdf > Acesso em: 20 jul. 2010.
- 25 LUHMANN, N. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, H. K. (Org.). **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 241-272.
- 26 MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução Décio Pignatari. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- 27 _____. **A galáxia de Gutenberg**. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: EDUSP, 1972.
- 28 MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- 29 MARTIN, MARCEL. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- 30 METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- 31 MOREIRA, L. M. De M. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, Suely Fadul Villibor. **Narrativas ficcionais**: da literatura às mídias audiovisuais. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.
- 32 MÜLLER, Adalberto. **Além da literatura, além do cinema**: considerações sobre intermedialidade. In: Estudos de cinema/Siocine viii. São Paulo: Annablume/Socine, 2007.
- 33 MUNSTERBERG, Hugo In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**:

antologia. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

- 34 NASCIMENTO, E.; OLIVEIRA, M. C.; SILVA, T. V. Z. (Org.). **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: UFJF, 2003.
- 35 NUNES, Benedito. Recensão crítica a *Confissões de Ralfo*: uma autobiografia imaginária, de Sérgio Sant'Anna. **Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas**, n.º 29, Jan. 1976. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=NUNES,%20BENEDITO>> Acesso em: 5 fev. 2011.
- 36 OLIVEIRA, Marynize Prates. **E a tela invade a página**: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll. Bahia: Secretaria da Cultura e Turismo, 2002.
- 37 PAESCH, Joachim. **Artwork – Text – Medium**: steps en route to Intermediality. Paris, 2000. Disponível em: < <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html> > Acesso em: 4 mar. 2010.
- 38 PASOLINI, Pier Paolo. **L'expérience hérétique**. Paris: Payot, 1976.
- 39 PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção contemporânea. São Paulo: Fabesp, 1999.
- 40 PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC, 2003.
- 41 _____. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume/Fabesp, 2008.
- 42 PEÑA-ARDID, Carmen. **Literatura y cine**: una aproximación comparativa. 3ª ed. Madrid: Catedra, 1999.
- 43 POKULAT, Luciane Figueiredo. O mito da viagem em *Confissões de Ralfo*: uma autobiografia imaginária. **Revista literatura em debate**. URI – Campus Frederico Westphalen. v. 2 n. 3, 2008. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n3_7-mitoviagemconfissoesralfo.pdf > Acesso em: 5 fev. 2011.

- 44 PORTO, Ana Paula Teixeira. O discurso e a cidade sob os olhares de Ralfo, narrador de Sérgio Sant'Anna. *Nau Literária. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Dossiê: a cidade no romance. Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./jun. UFRGS, 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4893> >. Acesso em: 5 fev. 2011.
- 45 ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- 46 ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Interseções**: a materialidade da comunicação. Rio de Janeiro: EDUERJ/IMAGO, 1998.
- 47 ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura ou narrativa?**: representações (materiais) da narrativa. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2008.
- 48 SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Razão Social, 1992.
- 49 SANT' ANNA, Sérgio. **Confissões de Ralfo**: uma autobiografia imaginária. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- 50 _____. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- 51 _____. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- 52 _____. **Um romance de geração**: comédia dramática em um ato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- 53 SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- 54 SANTOS, Carlos Alberto Brandão. **Um olho de vidro**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

- 55 SANTOS, Carlos Alberto Brandão. Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. **Revista estudos de literatura**, Belo Horizonte, v. 3, p. 73-82, out. 95. Disponível em: <<http://www.lettas.ufmg.br/poslit>> Acesso em: 5 fev. 2011.
- 56 SCHMIDT, Siegfried J. **Why literature is not enough, or, literary studies as media studies**. Siegen: Lumis, 1990.
- 57 SCHMIDT, S. J. Sobre a escrita de histórias da literatura In: OLINTO, H. K. (Org.). **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996.
- 58 SCHØLLHAMMER, Carl Erick. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.
- 59 SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. **Teoria e metodologias literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.
- 60 SILVERMAN, Malcom. **Moderna ficção brasileira: ensaios 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- 61 _____. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- 62 STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003, 3ª ed.
- 63 SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.
- 64 SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: Papéis colados. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- 65 TOULET, Emmanuelle. **O cinema, invenção do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- 66 VIRÍLIO, Paul. **A máquina da visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

67 XAVIER, ISMAIL. **O olhar e a cena.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

68 _____. **O discurso cinematográfico.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.