

# NARRATIVA LITERÁRIA E NARRATIVA FÍLMICA

O CASO DE *AMOR DE PERDIÇÃO*

MARIA DO ROSÁRIO LEITÃO LUPI BELLO

*Prefácio de*  
Vitor Aguiar e Silva

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

## CAPÍTULO II

### NARRATIVA LITERÁRIA E NARRATIVA FÍLMICA

«O filme conta-nos histórias contínuas; “diz-nos” coisas que poderiam também ser transmitidas na linguagem das palavras; mas di-las de modo diferente. Existe uma razão para a possibilidade assim como para a necessidade das adaptações».

Christian Metz<sup>1</sup>

#### 1 - Palavra *versus* imagem: uma distinção necessária mas não suficiente

1.1. Como ficou manifesto no capítulo anterior, não usamos o termo narrativa num contexto estrito e unicamente literário, enquanto particular modo ou género, nem o tomamos na acepção mais directamente linguística de enunciado verbal, ou na perspectiva em que ele se confunde com o próprio acto de narrar, onde preferimos o termo «narração». A nossa perspectiva é mais abrangente e enquadra-se no âmbito dos actuais estudos narratológicos, que incidem na análise da narrativa enquanto específica organização e estruturação semiótica, passível de ser actualizada através de diferentes meios. Essa organização, à qual podemos igualmente chamar discurso, pressupõe a existência de uma história e do seu(s) respectivo(s) produtor(es) e organizador(es), é delimitada por um início e um fim, apresenta um ou mais

---

<sup>1</sup> Metz, 1974: 44.

pontos de vista e tem como traço que consideramos mais significativo o facto de se desenrolar no tempo (um tempo que é tomado num sentido duplo: tempo do acto narrativo, por um lado, e tempo da coisa contada, por outro) e de se apresentar, por isso, como sequência de eventos que sofrem transformações<sup>2</sup>.

A identificação do termo «narrativa» com a acepção aristotélica de «diegese», isto é, apresentação "indirecta" de uma história através de um narrador, por oposição a «mimese» enquanto directa imitação dos «homens em acção» sem o intermédio do narrador, pode introduzir grande confusão no tipo de abordagem que aqui procuramos fazer, já que restringe a narrativa a um âmbito que é o da definição de géneros, colocando a discussão num contexto diferente daquele que aqui estabelecemos.

Pelo contrário, a nossa posição coloca-se a um nível que poderíamos chamar modal, já que remete para as possibilidades ou virtualidades atemporais do discurso (literário ou outro), cuja actualização se pode verificar tanto a nível das distinções genéricas como a nível das diferentes formas de arte. Ocupamo-nos, portanto, da narrativa como estrutura identificável em diversos tipos de discursos ou textos.

Northrop Frye apresenta um conceito de grande utilidade na distinção dos géneros literários e que pode revelar-se, em parte, fecundo na abordagem que fazemos: o **radical de apresentação**. A sua posição parte do princípio de que as diferenças entre géneros são determinadas pelas condições que se estabelecem entre o poeta e o seu público: quando as palavras são representadas diante do espectador, estamos perante o drama; quando são recitadas diante do público, estamos perante o género «*epos*»<sup>3</sup>; quando são cantadas ou entoadas, trata-se de

---

<sup>2</sup> Gaudreault e Jost sintetizam nestes 5 pontos as características do «*récit*», de acordo com a posição de Metz, introduzindo também a noção de que a percepção da narrativa «irrealiza» a coisa contada, na medida em que o mero facto de contar implica que esse produto não coincida com a realidade propriamente dita, pois que esta não se conta a si própria (ainda que se trate de uma história baseada em factos reais). Cf. Gaudreault; Jost, 1990: 17-21.

<sup>3</sup> Frye prefere o termo «*epos*» ao termo *épica* para referir-se ao género cujo radical de apresentação é oral, e justifica: «Neste ensaio utilizo a palavra "epos" para descrever obras em que o radical de apresentação é oral, mantendo a palavra *épico* no seu sentido habitual enquanto nome que caracteriza a forma da *Ilíada*, *Odisseia*, *Eneida* e *Paradise Lost*. *Epos*, portanto, abrange toda a

lírica; quando são escritas para o leitor, trata-se de «ficção»<sup>4</sup>. Daqui decorrem diversas características, que têm que ver com o carácter da apresentação directa ou intermediada (pelas personagens) da obra literária e com aspectos específicos de cada género.

Se procurássemos fazer corresponder a novela de que nos ocupamos e as suas três versões filmicas a este quadro distintivo, teríamos, necessariamente, de incluir a primeira no género ficcional. Quanto às restantes, levantar-se-iam todas as dúvidas e problemas que nascem do facto de não serem obras literárias, mas não deixaria de ser manifesta a familiaridade dos filmes com o género «drama», pelo menos nos seus traços fundamentais e espectaculares – Frye não hesita em dizer que muitos filmes consistem num tipo particularmente espectacular de drama –, que os aproximam não do texto dramático propriamente dito, mas sim do texto teatral. Entre outros dos aspectos referidos pelo crítico, a apresentação é indirecta, já que o «autor» está escondido, mas as personagens não, e as palavras são representadas<sup>5</sup>, mas não obedecem a um específico ritmo, tal como acontece em qualquer outra obra dramática. Obviamente que o *surplus* de mediação que o cinema acrescenta, através dos processos técnicos que utiliza, tornam muito discutível esta aproximação: até que ponto podemos, de facto, afirmar que, no cinema, as personagens se *apresentam* ao espectador? Certamente não no mesmo sentido do teatro, onde o actor é visível em carne e osso.

De qualquer modo, é curioso notar como, partindo da possibilidade de inclusão do objecto "filme" na categoria de "texto" – no sentido lato do termo, que o considera uma entidade semiótica e translin-

---

literatura, em verso ou prosa, na qual haja a tentativa de preservar a convenção da recitação e da audiência que a ela assiste». 1990: 248.

<sup>4</sup> Partindo da constatação de que a tradição grega forneceu os nomes dos três géneros literários, mas não o daquele que se dirige ao leitor através de um livro impresso, Frye opta pelo termo «ficção», que considera mais feliz do que «história» ou «escritura»: «Como tenho que ter alguma palavra, farei uma escolha arbitrária da palavra "ficção" para descrever o género da página impressa». 1990: 248.

<sup>5</sup> O termo português pode ser ambíguo, mas neste contexto significa o mesmo que a palavra inglesa *acted*.

guística<sup>6</sup> –, podemos verificar que o texto fílmico se aproxima dos vários géneros manifestados no texto literário, revelando, assim, uma complexidade muito particular. De facto, se são essencialmente as personagens que veiculam os discursos, como acontece no texto dramático, por outro lado é inegável que essa concretização se faz por via performativa, tal como no texto teatral; se é verdade que tem a característica da oralidade, típica do «*epos*», também é inegável a sua aproximação à ficção, devido à mediação que o objecto "filme", tal como o objecto "livro", produz.

É sabido que as características estruturais manifestadas nos diversos textos não constituem um todo fechado e autotélico, mas antes mantêm relações de ordem contextual e transtextual com o universo exterior e com outros tipos de texto. Assim, é possível encontrar-se, num texto dominado por um específico radical de apresentação, propriedades que apontam para géneros de diversa natureza, num processo de contaminação não raras vezes enriquecedor do objecto artístico. É precisamente o caso da novela camiliana de que nos ocupamos, que evidencia, por um lado, a influência de certos códigos dramáticos numa estrutura essencialmente narrativa, ao mesmo tempo que dá espaço a segmentos de tom marcadamente lírico, que se intercalam no corpo geral da obra.

Da mesma maneira, um filme pode aproximar-se ou afastar-se mais ou menos do conjunto de elementos caracterizadores de cada um

---

<sup>6</sup> Partilhamos a opinião de Vítor Aguiar e Silva quando afirma que «o texto é um conjunto permanente de elementos ordenados e articulados, cujas co-presença, interacção e função são reguladas por um determinado sistema sógnico. O texto é a realização concreta, numa determinada situação comunicacional e com um determinado objectivo, de um sistema semiótico; o texto é uma entidade delimitada topológica e/ou temporalmente; o texto possui uma organização interna que o configura como todo estrutural. Em conformidade com este conceito de texto como entidade semiótica, pode falar-se de texto fílmico, texto pictórico, texto musical, etc., sem que se trate, como por vezes se afirma, de uma utilização abusivamente metafórica do termo "texto"». Aguiar e Silva, 1990: 186. Compreende-se, portanto, que falamos de cinema como texto num sentido que não se confunde com a noção, mais estrita e localizada historicamente, de cinema como "escrita" – conceito proposto por Alexandre Astruc, segundo a fórmula *caméra stylo*, que propunha a colagem a um modelo linguístico de análise do cinema.

dos textos referidos, de acordo com o postulado estético, técnico e existencial do seu realizador. Alguns autores, como por exemplo Mukarovsky, são da opinião de que o filme manifesta sempre, pela sua natureza, uma afinidade essencial quer com a épica (isto é, com o texto narrativo), quer com o drama – e muito menos com o texto lírico. Embora estejamos de acordo com o estabelecimento dessa relação – que quanto a nós radica precisamente no elemento basilar da temporalidade, que subjaz tanto à épica quanto ao drama – gostaríamos de insistir na maior intimidade entre texto fílmico e texto narrativo, aspecto-base da tese que defendemos.

Hegel estabeleceu a diferença entre o **modo narrativo** e o **modo dramático** através da conhecida oposição entre aquilo a que chamou, respectivamente, a «totalidade dos objectos» e o «movimento total da acção». Referindo-se precisamente a esta distinção, Aguiar e Silva esclarece: «A narrativa, com efeito, representa a interacção do homem com o seu meio físico, histórico e social, correlacionando sempre uma acção particular com o "estado geral do mundo", com a "totalidade da sua época", com o "terreno substancial" em que ela se inscreve e se desenvolve. [...] O drama, por sua vez, procura representar também a totalidade da vida, mas através de acções humanas que se opõem, de forma que o fulcro daquela totalidade reside na colisão dramática»<sup>7</sup>, o que implica a condensação do tempo da acção, a rarefacção do espaço, a eliminação das personagens supérfluas, etc.

Ora, na nossa opinião, o cinema, pela sua capacidade de traduzir a realidade do universo físico, captando todos os seus elementos através da sua particular aptidão para a iconicidade, estabelece frequentemente com o real uma relação de tipo profundamente narrativo. Ainda que seja inegável o aspecto de composição espacial, que o aproxima do teatro, bem como a necessidade de uma condensação, tais características, quando bem analisadas, revelam diversidades de grande importância – nomeadamente pelas relações que a cena fílmica estabelece com o «fora de campo», o que não acontece na cena teatral; o facto de a condensação fílmica não implicar a unidade de tempo e de lugar que a cena pede ou para a qual tende<sup>8</sup>, entre outros aspectos.

---

<sup>7</sup> Aguiar e Silva, 1990: 206-207.

<sup>8</sup> De facto, ainda que o filme possa revelar, por comparação com o romance, uma redução da dispersão espacial ou uma condensação temporal,

Mas é, sobretudo, de sublinhar que o **fluxo temporal** que o cinema regista é um aspecto decisivo da sua natureza, estabelecendo fortíssimas relações com esse fenómeno que se define como **narratividade**, facto que, pelo contrário, não é determinante na cena teatral. É justamente este ponto que Käte Hamburger pretende evidenciar quando discute a problemática da ficção dramática, afirmando que a imagem móvel é narrativa – «um drama filmado torna-se épico»<sup>9</sup>. Também Peter Szondi aborda esta questão de modo muito fecundo, referindo a influência que o cinema teve na evolução da arte dramática. Sinteticamente, este autor considera três grandes modificações resultantes dessa contaminação (verificada, nomeada e inicialmente, no teatro de Erwin Piscator): em primeiro lugar, a epicização do drama («O lado épico do drama, que ele deve à posição face ao objecto da câmara, isto é, à representação da objectividade enquanto objectividade fabricada em parte pelo sujeito» permitiu, como o próprio Piscator explica, «a elevação do cénico à dimensão da história»<sup>10</sup>); em segundo lugar, a manipulação temporal (favorecida pelos processos de elipse, antecipação, *flash-back*, etc); em terceiro lugar, o efeito da «relativização» («A acção cénica deixa de fundar unicamente em si mesma a

ele continua a manter uma versatilidade dificilmente comportável pelo drama. O filme manifesta, em regra, uma muito maior apetência para anacronias e para elipses de grande amplitude, por exemplo, bem como para uma muito maior circulação espacial do que a peça de teatro.

<sup>9</sup> Hamburger, 1975: 161. Com base neste princípio, a autora defende a aproximação do cinema à arte literária mais do que às chamadas artes plásticas, apesar de assentar na técnica fotográfica, que é, por si só, plástica.

<sup>10</sup> Este aspecto “histórico e social” do cinema reveste-se de grande importância e complexidade, na medida em que revela a intimidade do cinematográfico com o narrativo em termos das suas respectivas e intrínsecas naturezas, que relacionam cada acção particular com o estado geral do mundo, como vimos. De facto, como explica Peter Szondi a propósito do teatro épico (enquanto “influenciado” pelo cinema), o cinema, como a épica, operam um efeito de distanciação entre o sujeito (o espectador que assiste) e o objecto (a acção assistida), enquanto que no drama essa oposição não se verifica, pois a sua temática específica é a do conflito inter-humano: «A forma dramática repousa sobre a relação interhumana; a temática do drama é constituída pelos conflitos que esta relação engendra. Aqui, pelo contrário, o conjunto torna-se temático, transferido da evidência da forma para a não-evidência do conteúdo». Szondi, 1983: 102.

totalidade da obra. A totalidade já não é engendrada dialécticamente pelo acontecimento interhumano, mas resulta antes da montagem de cenas dramáticas, de reportagens cinematográficas, de coros, de projecção de calendários, de referências, etc»<sup>11</sup>. A montagem torna-se, portanto, a estrutura-base (causal, lógica, temporal – e, portanto, também narrativa) de um teatro que bebe na fonte da estética e da técnica cinematográficas.

Se o cinema se pode aproximar do teatro pela via da **representação**, ele manifesta, em relação à literatura (particularmente em relação ao romance, à novela, ao conto), a proximidade que a capacidade de **narrar** (isto é, de manipular a temporalidade) lhe confere.

A constatação acerca da importância da temporalização específica do texto fílmico levou Serge Daney a afirmar: «Para mim, o cinema não é, de modo algum, o deslumbramento perante a imagem que se move. Mas sim a reverberação do som, o sentimento do tempo, a inversão da duração, a fatalidade – talvez a única experiência temporal que sou capaz de seguir com boa capacidade de concentração, eu que sou distraído por natureza, que leio em diagonal e raramente escuto uma ópera por inteiro. O cinema deu-me essa disciplina. Contou-me histórias de inversão temporal, de acordo com um princípio: quanto tempo falta até à palavra “fim”? Dito de outro modo: que possibilidades temos de inventar o tempo?»<sup>12</sup>.

Todos estes são aspectos que ao longo do presente trabalho, e nas ocasiões próprias, iremos desenvolvendo, de modo a justificar a aproximação (não dizemos coincidência) que estabelecemos entre texto fílmico e narrativa, enquanto lugar por excelência da manifestação da experiência humana do tempo. Estas distinções e aproximações iniciais tornam-se pertinentes, no momento em que procuramos confrontar a narrativa literária com a narrativa fílmica, uma vez que não só evidenciam certas componentes estruturais idênticas, como permitem estabelecer a base para uma identificação dos elementos “transferíveis” da novela para cada um dos filmes, nos quais, como veremos, a predominância de um ou outro dos seus traços configurativos se revelará plena de significado.

Mas importa agora ressaltar que o conceito de Frye acima referido (o radical de apresentação) só pode revelar-se útil se for conve-

<sup>11</sup> Szondi, 1983:95-97.

<sup>12</sup> Daney *apud* Monteiro, 1995: 506-507.

nientemente adaptado ao âmbito que procuramos estabelecer, o qual se enquadra na área dos estudos interartes. Assim, se procurarmos confrontar as «condições que se estabelecem» entre o escritor e a obra literária com as do realizador e a obra fílmica, verificamos, como tão frequentemente se tem afirmado, que a fundamental diferença reside no facto de os acontecimentos serem transmitidos ao leitor através da *palavra escrita* e ao espectador (de cinema) através da *imagem em movimento* (a qual inclui a *palavra falada*). O leitor sabe que a condição estabelecida é a da *sugestão* de um mundo possível através de signos arbitrários escritos, enquanto que ao espectador é *mostrado* um mundo possível através de signos icónicos audiovisuais. Como já referimos, muitos sintetizam esta diferença fundamental através da oposição da situação de *telling* à de *showing*, frisando, como François Jost: «A imagem mostra, mas não diz».

Podemos, pois, definir o **radical de apresentação do cinema** como sendo **audiovisual**, ou seja, a imagem (não qualquer imagem, mas um particular tipo de imagem) é a base da representação cinematográfica.

1.2. W.J.T. Mitchell, numa obra de reconhecido valor expositivo e sintético, *Iconology. Image, Text, Ideology*, distingue cinco ramos da família das imagens, – as quais manifestam sempre uma «semelhança»<sup>13</sup> com o objecto que reproduzem: gráfico (pinturas, estátuas, desenhos), óptico (espelhos e projecções), perceptual (dados sensoriais, «*species*»<sup>14</sup>, aparências), mental (sonhos, memórias, ideias, «*fantasmata*»<sup>15</sup>) e verbal (metáforas, descrições).

De acordo com estas distinções, o tipo de imagem de que nos ocupamos, *i.e.*, a imagem cinematográfica, só pode caracterizar-se como óptica, já que se trata, de facto, de um processo mecânico de projecção. Embora a comparação entre poesia (*lato sensu*) e a pintura não corresponda àquela que, em sentido estrito, procuramos estabelecer entre narrativa literária e narrativa fílmica – e que não é exacta-

<sup>13</sup> Mitchell (1987: 10) usa os termos «*likeness*», «*resemblance*», «*similitude*».

<sup>14</sup> Mitchell utiliza este termo segundo a concepção aristotélica, que diz respeito àquelas «formas sensíveis» que emanam dos objectos e se imprimem nos nossos sentidos «como um anel de sinete».

<sup>15</sup> «[...] versões revividas dessas impressões convocadas pela imaginação na ausência dos objectos que originalmente as estimularam». *Idem, Ibidem*: 10.

mente a mesma que entre romance e filme, apesar de a colocação dos termos dessa forma poder revelar, pontualmente, a sua utilidade – alguns dos princípios que daqui ressaltam são aplicáveis a essa distinção, como procuraremos demonstrar.

Sublinhe-se, antes de mais, que falar de imagem pressupõe sempre uma selecção (esta ou aquela imagem ou imagens) e uma delimitação (a imagem não se confunde com a totalidade da experiência, mas destaca-se dela através dos seus contornos e limites específicos, tanto que é passível de descrição e análise), bem como a intervenção de um processo de fixação – que pode ser natural, como é o caso da memória ou do inconsciente humanos, ou artificial (num sentido que obviamente não possui qualquer conotação pejorativa), como é o caso do processo mecânico da filmagem, o registo gráfico, ou outro.

A palavra imagem está ligada à raiz de *imitari* e implica a noção de analogia, de relação de íntima semelhança com o objecto representado, no fundo, de cópia. Essa proximidade entre a realidade e a sua representação imagética tem levado a deduções nem sempre rigorosas ou fecundas. Por um lado, favoreceu uma ideia de identificação (entre o objecto empírico e o objecto representado) que por vezes dificultou o avanço dos estudos críticos sobre a imagem e as formas de arte a ela associadas, uma vez que tal concepção ocultava o papel da mediação no processo artístico; por outro lado, foi em boa parte pela mesma razão que aos poucos se instalou um clima de hostilidade entre o valor da imagem e o valor da palavra, com óbvia desvantagem para esta última. Tal hostilidade tem que ver com a noção subentendida de que a diferença coincide com aquela que existe entre os símbolos e o mundo, ou os sinais e o seu significado. É o que Mitchell refere nas seguintes linhas: «Imaginamos o abismo entre as palavras e as imagens como sendo tão largo como aquele que existe entre as palavras e as coisas, como entre (no sentido mais lato) a cultura e a natureza. A imagem é o sinal que finge não ser um sinal, mascarando-se (ou, para o crente, conseguindo constituir-se realmente) como imediatez e presença naturais. A palavra é o “outro”, o artificial, a produção arbitrária da vontade humana que rompe a presença natural ao introduzir elementos não naturais no mundo – o tempo, a consciência, a história e a intervenção alienante da mediação simbólica»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Mitchell, 1987: 43.

Esta posição liga-se à concepção da imagem enquanto elemento primitivo da existência, referência última no espírito humano, subjacente, e portanto anterior, às palavras e às ideias. Wittgenstein procurou erradicar esta noção da filosofia da linguagem, assim como os behavioristas o fizeram no campo da psicologia. Em contrapartida, sublinha ainda Mitchell, «A moderna imagem pictórica, tal como a antiga noção de “semelhança”, acaba por revelar-se como sendo linguística no seu funcionamento interno»<sup>17</sup>.

No entanto, nem sempre se poderá responsabilizar a posição que afirma o valor primordial da imagem pelo antagonismo entre esta e a palavra. O filósofo Romano Guardini atribui à imagem, ou antes, aos «elementos primitivos do mundo das imagens»<sup>18</sup>, o estatuto de elemento primordial e refere-se ao significado das imagens-tipo dando como exemplo o «fio da vida», que simboliza a existência, afirmando ser a palavra lugar privilegiado dessa manifestação. Para este pensador, o âmbito inicial em que as imagens surgem é o da visão (o oráculo do profeta) e o seu primeiro lugar é o culto e o mito. Só num segundo momento esse oráculo se transforma em ensinamento moral e em provérbio, embora a imagem permaneça, enquanto figura de uma sabedoria que se exprime por si mesma e que pode inclusivamente ser valorizada por uma mentalidade racionalística. Ora as imagens, que agem com maior imediatez na vida infantil, manifestam-se, na vida adulta, onde quer que exista um rito ou uma cerimónia, portanto antes de mais no culto religioso, na liturgia, a qual se baseia em três elementos: a palavra, o objecto e a acção.

No campo artístico, continua Guardini, as imagens têm extrema importância, já que o artista se encontra numa condição semelhante à da criança e do profeta, uma vez que não é guiado por um juízo crítico nem por uma vontade finalística, como acontece na vida do homem comum, mas «nele a vida é simultaneamente excitada e relaxada, desperta e ao mesmo tempo receptiva, aberta tanto ao objecto do mundo

<sup>17</sup> Quanto mais não seja, em consequência da constatação de que a recepção da imagem envolve também processos de decodificação simbólica e implica a interpretação de diversos níveis de significação. A imagem não é “plana” do ponto de vista do significado, pois contém em si mesma uma densidade que aponta para o “conteúdo” dos objectos físicos nela apresentados.

<sup>18</sup> Guardini, 1954: 21-27.

exterior quanto à própria interioridade». «Nestas condições de espírito podem emergir as imagens: não conscientemente pensadas e queridas, mas sim entretecidas naquilo que nesse momento toma forma». Mais do que anteriores à palavra e à obra de arte, as imagens – essas «figurações originais» – são-lhes inerentes e vibram através do poema, da peça musical, da construção arquitectónica, etc. «Por isso a representação artística adquire um peso que supera em grande medida o significado mais evidente».<sup>19</sup>

O termo “imagem”, embora contenha sempre a conotação analógica, como já foi referido, aplica-se a uma grande variedade de coisas, como sejam memórias, ideias, sonhos, alucinações, projecções, ilusões ópticas, fotografias, filmes, estátuas, mapas, desenhos, etc. Se quisermos organizar toda esta variedade de objectos de uma forma tal que se tornem mais evidentes as suas semelhanças e diferenças, chegaremos à conclusão de que a grande distinção se faz entre aqueles objectos que se referem a imagens no sentido concreto, pictórico, de registo material, e aqueles que têm que ver com um diverso sentido do termo imagem, um sentido não pictórico, não material. O grande expoente deste sentido não material da imagem é encontrável na expressão bíblica que refere que o homem foi feito «à imagem e semelhança de Deus», onde a semelhança referida corresponde a atributos espirituais e não físicos – pelo menos não no sentido estrito da palavra, ainda que a dimensão carnal da humanidade possa estar implicada nessa semelhança espiritual.

De qualquer forma, quer num sentido quer noutra, aquilo que não podemos deixar de constatar é o **valor polissémico de qualquer imagem**. Quer se trate de um sonho, de um desenho, de uma imagem verbal ou de um fotograma, cabe ao receptor da imagem avaliar do seu significado, podendo, da variedade possível que se lhe depara, escolher uns e ignorar outros.

Pensando no caso do cinema, é corrente a afirmação de que o enunciado verbal pode ter uma correspondência (pelo menos ao nível do significado) no plano cinematográfico, mas que o inverso não é verdadeiro, porque o plano contém virtualmente uma pluralidade de enunciados narrativos que se sobrepõem. Analisando o problema específico da imagem publicitária, Roland Barthes define-a como

<sup>19</sup> *Idem, Ibidem.*

constituída por três tipos de mensagens (linguística, denotativa e conotativa), atribuindo à mensagem linguística a capacidade de fixação do(s) sentido(s), através de uma dupla função: a de «ancoragem» e a de «etapa»<sup>20</sup>.

A ancoragem linguística permite ao leitor ou espectador a escolha correcta do «bom nível de percepção», portanto identifica o significado ou interpreta-o, no caso da mensagem simbólica. Na função de etapa a palavra e a imagem estão numa relação complementar, já que esta não tem uma função de simples elucidação, mas antes faz avançar a acção ao colocar sentidos que não se encontram na imagem. Segundo Barthes, a ancoragem é a função mais frequente da mensagem linguística (presente nas imagens), sendo vulgarmente encontrada nos desenhos humorísticos e nas bandas desenhadas, enquanto que a função de etapa é rara na imagem fixa e torna-se muito importante no cinema. Assim, «Quando o texto tem o valor diegético de etapa, a informação é mais dispendiosa, visto que necessita da aprendizagem de um código digital (o sistema da língua); quando ele tem um valor substitutivo (de ancoragem, de controlo), é a imagem que detém a carga informativa, e, como a imagem é analógica, a informação é de certo modo mais “preguiçosa”»<sup>21</sup>.

O que importa reter da teoria barthesiana, no contexto do presente trabalho, é a constatação de que **a imagem visual, no plano da significação, tem necessidade da palavra como factor de fixação do sentido**. Esta clarificação é de extrema importância quando se trata da abordagem à imagem cinematográfica, que é aquela que pretendemos fazer, por duas razões essenciais: em primeiro lugar, porque se verifica que a **conotação** e o **simbolismo** (e a conseqüente **plurissignificação** que implicam) não são mero atributo dos signos verbais, mas encontram-se também nos visuais (e, por consequência, nos cinematográficos).

<sup>20</sup> Cf. Barthes, 1977: 32-51. Barthes chama, primeiramente, «mensagem» a cada um destes três tipos, admitindo que a totalidade da imagem publicitária (que é aquela onde a significação é inequivocamente intencional) é constituída por três diferentes imagens. Mas explica seguidamente que a sua tarefa é a de «Reconsiderar cada tipo de **mensagem**, a fim de a explorar na sua generalidade, sem perder de vista o [seu] objectivo, que é o de compreender a estrutura global da imagem, a inter-relação final das três **mensagens**». (p. 37)

<sup>21</sup> Barthes, 1977: 41.

cos), o que se traduz numa implicação mútua (não apenas porque o signo visual requer o contributo do verbal, mas também porque a palavra remete para a imagem)<sup>22</sup>; em segundo lugar, porque é imprescindível não simplificar a questão da **iconicidade** da imagem visual, reduzindo esta característica a uma capacidade analógica exclusivamente visual<sup>23</sup>.

Paul Ricoeur discute bem este problema, recorrendo a Platão e à comparação estabelecida, no *Fedro*, entre pintura e escrita<sup>24</sup>. Para o filósofo grego, as imagens de ambas – pintura e escrita – são mais fracas e menos reais do que os seres vivos, na medida em que apenas reproduzem a sua sombra, exteriorizando e, portanto, contrariando o processo interior da reminiscência. O resultado torna-se uma simples rememoração, que não coincide com a realidade mas apenas com a semelhança dela: não se trata de sabedoria, mas da sua aparência. Ricoeur propõe, porém, um diverso conceito de pintura que não coincide com a mera reduplicação umbrática da realidade mas antes se define, pelo contrário, como «aumento icónico» dessa realidade, através da estratégia de reconstrução do real com base num alfabeto óptico limitado. «Deste modo, o principal efeito da pintura é resistir à tendência entrópica da visão ordinária – a imagem umbrática de Platão – e aumentar o sentido do universo apreendendo-o na rede dos seus signos abreviados. Este efeito de saturação e culminação, dentro do pequeníssimo espaço de uma moldura e na superfície de uma tela bidimensional, em oposição à erosão óptica própria da visão ordinária,

<sup>22</sup> É deste «mecanismo de implicação» mútua que fala Keith Cohen, afirmando seguidamente: «a narratividade é o elo de mediação mais sólido entre o romance e o cinema, a tendência mais difundida tanto na linguagem verbal como na visual. Quer no romance quer no cinema, grupos de signos, sejam eles literários ou visuais, são apreendidos consecutivamente através do tempo; e esta consecutividade dá origem a uma estrutura que se desenrola, o conjunto diegético que nunca está totalmente *presente* em nenhum grupo mas que está sempre *implicado* em cada um deles». *Apud* Naremore, 2000: 34.

<sup>23</sup> Paulo Filipe Monteiro alerta, precisamente, para o risco de se cair numa visão simplista, que cole o cinema unicamente à imagem, ou, pelo contrário, que o defina como texto em sentido estrito – para não falar da visão essencialista, que já provou a sua fraca fecundidade teórica. Cf. Monteiro, 1995: 502-514.

<sup>24</sup> Cf. Ricoeur, 1987: 49-54.



é o que é significado por aumento icónico. [...] A iconicidade significa, pois, a revelação de um real mais real que a realidade ordinária»<sup>25</sup>.

De acordo com esta concepção de «aumento estético da realidade», a própria escrita surge como «um caso particular de iconicidade», na medida em que a transcrição do discurso não opera uma reduplicação da realidade mas antes produz uma metamorfose que a evidencia. Escrever é re-escrever a realidade de modo estético e revelador da sua essência.

Neste sentido, portanto, tanto a imagem cinematográfica como o signo verbal (escrito) da literatura possuem valor icónico – ainda que alguns autores não se dispensem de sublinhar que o possuem em grau variado, de acordo com os seus diversos modos de recepção: «O signo verbal, com a sua baixa iconicidade e a sua elevada função simbólica, funciona *conceptualmente*, enquanto que o signo cinematográfico, com a sua elevada iconicidade e a sua incerta função simbólica funciona directamente, sensorialmente, *perceptualmente*»<sup>26</sup>. Mas mais importante, neste momento, do que destacar a questão do «funcionamento» (que adiante abordaremos) é, julgamos, sublinhar aquilo que os aproxima e afasta do ponto de vista da especificidade das suas naturezas.

Um dos aspectos fundamentais a considerar tem que ver com o facto de a imagem conceptual produzida pelo signo verbal evidenciar uma maior indefinição, um mais elevado grau de fluidez do que a imagem visual (nomeadamente a cinematográfica). Esta última caracteriza-se, pelo contrário, por um elevado índice de «*especificação*» (o termo inglês usado por alguns autores é «*over-specification*»), na medida em que é “levada” a reproduzir todos os elementos da realidade física que capta. É curioso notar que Ricoeur estabelece este paralelo ao distinguir entre a visão ordinária e aquela proporcionada pela pintura, com vista à demonstração do referido aumento icónico que esta última acarreta<sup>27</sup>. Também no capítulo sobre a adaptação da

<sup>25</sup> *Idem, Ibidem*: 52.

<sup>26</sup> McFarlane, 1996: 27.

<sup>27</sup> Diz Ricoeur (1987: 52): «Enquanto na visão ordinária as qualidades tendem a neutralizar-se umas às outras, a esbater as suas arestas e a apagar os seus contrastes, a pintura, pelo menos desde a invenção da pintura a óleo pelos artistas holandeses, realça os contrastes, restitui às cores a sua ressonância e deixa aparecer a luminosidade, dentro da qual as coisas brilham».

literatura ao ecrã teremos oportunidade de referir este aspecto, que, se por um lado confirma a maior iconicidade estética da imagem cinematográfica em relação à literária, por outro é (ou pode ser) paradoxalmente causador, também, de um certo sentimento de “redução” ou “aglutinação” em relação à imagem conceptual, que se vê “forçada” a um maior grau de definição, a uma necessária e efectuada “selecção”.

O que temos vindo a sublinhar, portanto, é o **risco de reduzir a distinção entre literatura e cinema à oposição entre o signo arbitrário da literatura e o signo icónico do cinema** (*i.e.*, entre palavra e imagem – como se a primeira nada tivesse de icónico e a segunda fosse o espelho de uma analogia perfeita), comparação que tem frequentemente levado a uma grande ambiguidade e a posteriores erros de análise, por não ter em mente, entre outros aspectos, o facto de a palavra não estar ausente do filme. A imagem cinematográfica é, muitas vezes, acompanhada – para não dizer complementada, pois nem sempre isso corresponde à verdade – pela palavra escrita (no cinema mudo) ou pela palavra falada (no cinema sonoro). Este facto tem levado alguns críticos a referirem-se, por isso, à «dupla narrativa» do cinema<sup>28</sup> e revela, por si só, como o critério de separação entre imagem e palavra pode ser tomado numa perspectiva simplista e pouco esclarecedora.

Foi ao aprofundar esta questão que Barthes propôs a distinção de três níveis imagéticos: o nível da comunicação (que é meramente informativo), o nível da significação (que é simbólico e manifesta aquilo a que o autor chama o “sentido óbvio”) e o nível da significância (que corresponde àquilo que Barthes denomina de “sentido obtuso”, isto é, que não está na língua, não é passível de descrição linguística)<sup>29</sup>. Para Roland Barthes a imagem cinematográfica mani-

<sup>28</sup> Veja-se, por exemplo, o que a esse propósito afirmam Gaudreault e Jost, 1990: 28.

<sup>29</sup> Barthes dá como exemplo deste caso, no capítulo sobre «O Terceiro Sentido» (pp. 52-68) uma imagem do filme de Eisenstein, “O couraçado Potemkine”, em que se pode contemplar o rosto de uma mulher velha, de touca na cabeça e olhos fechados, a chorar. A sua expressão é mais do que a do sofrimento, pois que o conjunto da touca baixa, os olhos fechados e a boca convexa produz um efeito de impossível descrição, qualquer coisa entre um ar bobo e tolo e a angústia do “peixe fora de água”. De tal modo este terceiro sentido escapa à linguagem que, ao contrário do sentido óbvio, não é possível garantir a sua intencionalidade. Cf. pp. 56-58.

feita estes três diferentes níveis, mas aquilo que nela é especificamente fílmico corresponde a este terceiro sentido. «O fílmico é aquilo que no filme não pode ser descrito, a representação que não pode ser representada»<sup>30</sup>.

Não nos interessa agora procurar a definição do especificamente fílmico, nem, por oposição, determinar o especificamente literário, embora não possamos deixar de notar que o efeito estético, simbólico e expressivo produzido por uma narrativa literária também não é, em sentido estrito, “descritível” – “descrever” o conteúdo de um romance é coisa bem diferente de proceder à sua leitura<sup>31</sup> –, pelo que a distinção barthesiana necessita de um enquadramento adequado, a fim de que não seja usada para a defesa de uma suposta “essência” cinematográfica radicalmente independente da palavra, o que, no limite, levaria a dimensão verbal do cinema ao estatuto de “mal necessário”. Tal posição manifesta, na nossa opinião, uma visão dogmática e redutora do cinema, baseada exclusivamente no valor da sua capacidade visual, em detrimento da sua (também) intrínseca dimensão verbal (dizemos verbal e não linguística, na medida em que não pretendemos fazer a apologia de uma suposta lógica e estruturação linguística que fundamenta a linguagem cinematográfica) e, sobretudo, narrativa.

<sup>30</sup> Barthes, 1977: 64.

<sup>31</sup> Flannery O'Connor, depois de criticar aqueles que pensam que o significado de um romance se esgota na alusão ao seu “tema” – quando, pelo contrário, «para o escritor de ficção o significado é constituído pela história inteira, porque se trata de uma experiência, não de uma abstracção» –, frisa a existência dos diversos níveis da narrativa literária, usando, aliás, termos curiosamente visuais: «Penso que o modo de ler um livro é ver o que acontece, mas num bom romance acontece sempre mais do que somos capazes de nos aperceber de repente, acontece mais do que aquilo que salta à vista. A mente é levada por aquilo que vê até ao nível mais profundo que os símbolos do livro naturalmente sugerem. É isto que querem dizer os críticos quando referem que um romance funciona em diversos níveis. Quanto mais verdadeiro é o símbolo, tanto mais profundamente ele conduz o leitor, tanto maior é o significado a que ele o abre. [...] O tipo de visão que um escritor de ficção tem de ter ou de desenvolver, de modo a aumentar o significado da sua história, é chamado visão anagógica, porque esse é o tipo de visão que é capaz de ver diferentes níveis de realidade numa imagem ou numa situação». O'Connor, 1997: 71-72.

Este primeiro sublinhado que pretendemos fazer está implicado na natureza cinematográfica, que, ao contrário da literária – que se estrutura homogeneamente com base no sistema semiótico constituído pela língua – é caracterizada por uma multiplicidade de códigos, tanto verbais como visuais, auditivos, etc, o que lhe confere uma heterogeneidade particular. Partir para a distinção entre narrativa literária e narrativa fílmica pressupõe, portanto, a consciência de que a redução desta comparação à da que se estabelece entre palavra e imagem é passível de levar a conclusões que não se adequam à realidade da literatura nem à do cinema. Mais adequada é a percepção de que a narrativa fílmica (não sendo linguística em sentido estrito) não dispensa a palavra – assim como a narrativa literária não vive sem a produção de imagens<sup>32</sup>.

1.3. Importa, porém, referir ainda um outro aspecto de não menor importância e que permite aprofundar a compreensão da natureza da imagem cinematográfica. A imagem óptica de que é constituído o cinema não pode ser retirada do seu contexto, que é o do **movimento** e, conseqüentemente, o da **temporalidade**, razão pela qual pensamos que ao falar de cinema se torna essencial falar de “imagem temporalizada” – num sentido exemplarmente descrito por Deleuze na sua famosa obra dupla, *L'Image-Temps* e *L'Image-Mouvement*.

Deleuze baseia-se na teoria bergsoniana<sup>33</sup> que demonstra ser a imagem-movimento a própria matéria da realidade, e define o cinema chamado “clássico”: «o cinema não nos dá uma imagem (imóvel) à qual ele acrescenta o movimento (abstracto), dá-nos imediatamente uma imagem-movimento. Ele dá-nos de facto um corte, mas é um corte móvel e não um corte imóvel mais o movimento abstracto»<sup>34</sup>. Para Deleuze a imagem-movimento do cinema clássico coincide com o plano cinematográfico (que é «o corte móvel de uma duração [*durée*]»), e tem duas faces: «enquadramento» («em relação aos objectos dos quais ela faz variar a posição relativa») e «montagem» («em relação a

<sup>32</sup> De algum modo é isto que Robert Richardson pretende dizer quando afirma que a literatura quer tornar o significante visual, enquanto que o cinema quer tornar o visual significante. Cf. «Visual Literacy: Literature and Film» in *Denver Quarterly*, 1, nº2, 1966, pp. 24-36.

<sup>33</sup> Esta teoria foi explanada na obra de Bergson *Matière et Mémoire*, de 1896.

<sup>34</sup> Deleuze, 1983: 11.

um todo do qual ela exprime uma mudança absoluta»<sup>35</sup>. A partir desta definição, Deleuze mostra como surgiram duas diferentes teses, ligadas a específicos momentos da história do cinema. Segundo a concepção clássica, é a montagem propriamente dita que constitui o todo e que nos dá, portanto, a imagem do tempo. Neste sentido, o tempo é concebido como uma representação indirecta, já que decorre da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Esta posição parte do princípio que a imagem-movimento está no presente e de que a montagem faz sentir o tempo como "normal". Porém, a partir da teorização de Jean-Louis Schefer (que afirmou que, pelo contrário, o tempo cinematográfico é sentido pelo espectador médio como extraordinário e até aberrante, uma vez que o tempo é libertado de todo o constrangimento e encadeamento, sendo sentido como tempo directo), o cinema (dito "moderno") opera uma mudança fundamental, ao revelar o seu objectivo primordial: conseguir uma apresentação directa do tempo. Com o indispensável contributo do pensamento de Kant, o tempo deixa de surgir como dependente do movimento e, pelo contrário, afirma-se a dependência do movimento «aberrante» em relação ao tempo.

Em conclusão, e para levar a referência a esta complexa problemática, que obviamente extravasa os limites deste capítulo, até ao ponto que nos interessa no momento, citamos Deleuze: «A imagem-tempo directa é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas foi necessário o cinema moderno para dar um corpo a este fantasma. Esta imagem é virtual, por oposição à actualidade da imagem-movimento. Mas, se virtual se opõe a actual, não se opõe a real, antes pelo contrário. Continuará a dizer-se que esta imagem-tempo pressupõe a montagem, tal como acontecia com a representação indirecta. Mas a montagem mudou de sentido, adquiriu uma nova função: em vez de ser feita sobre as imagens-movimento, a partir das quais obtém uma imagem indirecta do tempo, ela produziu relações de tempo das quais o movimento apenas depende. [...] De acordo com a palavra de Lapoujade, a montagem tornou-se "mostragem"»<sup>36</sup>. No cinema moderno, portanto, a montagem faz parte da própria imagem, ou seja, os componentes da imagem implicam já a montagem. Deixa, por isso, de existir alternativa entre a montagem e o plano, como acontecia no

<sup>35</sup> Vejam-se os dois primeiros capítulos de *L'image-mouvement* (1983: 9-61).

<sup>36</sup> Deleuze, 1985:59.

cinema clássico, e passa a ser o movimento que se subordina ao tempo (e não o tempo ao movimento).

Boa parte da importância da teoria deleuziana reside na concepção de cinema que dela decorre – para este filósofo a imagem cinematográfica não tem correspondência possível no enunciado verbal, porque este não possui a característica do movimento. O cinema não pode, portanto, definir-se como língua nem como linguagem, uma vez que é constituído por uma matéria inteligível, mas não linguisticamente formada, que é condição ou correlato (formado pelos movimentos, pelo pensamento expresso nas imagens pré-linguísticas, pelos pontos de vista) a partir do qual a linguagem constrói os seus próprios objectos (as suas unidades e as suas operações significativas)<sup>37</sup>. Para Deleuze o cinema *não* é língua nem linguagem – a menos que a própria realidade possa ser concebida desse modo. Ou antes, como diria Pasolini, se se considerar que o cinema *é* a língua da realidade.

Concordamos que o cinema não é uma língua no sentido em que a sua natureza não se estrutura linguisticamente, mas tal constatação não coincide nem pode coincidir com uma negação da sua capacidade narrativa. Aliás, o próprio Deleuze esclarece que a narração não é um dado das imagens nem um efeito da estrutura que as fundamenta, mas sim uma *consequência*.

Feito este esclarecimento, torna-se óbvia a afirmação de que o universo da imagem em movimento pouco tem que ver com o da imagem fixa. As suas respectivas diferenças são, de facto, múltiplas e de grandes consequências no estudo da narrativa fílmica. Sublinhe-se, desde já, o acrescido **efeito de real** (ou «impressão de realidade», como Christian Metz preferia dizer) que a imagem em movimento produz. Ao reproduzir uma propriedade essencial da natureza, a imagem em movimento "atinge" o espectador com uma capacidade persuasiva e uma sugestão de realidade muito maior do que a imagem fixa. Bazin defendia, por esta razão, o realismo da imagem cinematográfica, cuja principal qualidade consistia, por isso mesmo, em revelar a essência do real, na medida em que esse movimento integrasse e respeitasse o tempo real das coisas, a duração dos acontecimentos.

Por outro lado, enquanto a imagem fixa (a fotografia, o fotograma) são, pela sua própria natureza, o registo de qualquer coisa ou

<sup>37</sup> *Idem, Ibidem*: 342.

acção passadas e provocam em quem os contempla o sentimento de «ter-estado-lá» (como Barthes tão bem define)<sup>38</sup>, o cinema, se bem que registre igualmente uma realidade passada, provoca no espectador a ilusão de um presente que se desenrola diante dos seus olhos, e portanto o sentimento é sempre o de «estar-lá», ainda que o conteúdo diegético se possa reportar a um passado muito remoto.

Estabelecidas estas premissas, podemos retomar – e, de algum modo, justificar novamente – a perspectiva que adoptámos: se o cinema se pode aproximar do teatro pela via do “espectáculo”, e da fotografia pela via da fixação imagética, pode igualmente aproximar-se da literatura – não no sentido de que lhe seja afim, mas na medida em que permite o estabelecimento de uma profunda relação – pela via da temporalidade, que é aquela característica que favorece, no cinema, a possibilidade narrativa. André Bazin chegou mesmo a afirmar que o cinema é o contrário da pintura, mas que entre romance e filme não existe essa contradição, já que são ambas artes da narrativa, do tempo, e têm, portanto, como principal tarefa a sugestão de um mundo real ou, como diria Flannery O'Connor, «um mundo em acção»<sup>39</sup>.

Northrop Frye afirma que o género «*epos*» é «episódico», enquanto que a «ficção» é «contínua». Também o cinema, ou antes, para entrar directamente na questão que abordamos neste capítulo, a narrativa cinematográfica, revela com grande incidência este aspecto da «continuidade», ao qual temos preferido chamar «sequencialidade». De facto, assim como acontece com o enunciado literário, também o plano cinematográfico está em relação profunda e inseparável (ainda que possa manifestar-se como ruptura<sup>40</sup>) com o plano imediatamente anterior e com o plano imediatamente posterior. Embora a montagem se baseie no princípio da fragmentação e da descontinuidade, como muito bem sublinha Abílio Hernandez Cardoso<sup>41</sup>, a ver-

<sup>38</sup> Cf. o capítulo «A Retórica da Imagem» (Barthes, 1977: 32-51).

<sup>39</sup> O'Connor, 1997: 79.

<sup>40</sup> Para Eisenstein o princípio da montagem era justamente o da justaposição de opostos, de planos contraditórios, conflituais, colocados lado a lado. A fim de compreender a concepção eisensteiniana de montagem, estreitamente ligada a uma posição ideológica, veja-se a sua obra *Film Form*, pp. 234 a 245.

<sup>41</sup> Veja-se o artigo "Narrativas: da letra no filme à imagem no texto", publicado na revista *Senso* nº 1, pp. 15-32.

dade é que a coesão e o significado da obra dependem das relações que se estabelecem entre os diversos segmentos.

Que relações são essas e que implicações nascem das diversas naturezas que se manifestam através da sequência temporal dos segmentos verbais e dos segmentos audiovisuais? Veremos, precisamente, de entre a variedade e complexidade destas questões, aqueles traços que se nos afiguram mais pertinentes, segundo a perspectiva que adoptámos, e que servirão de instrumentos de análise no confronto entre as obras escolhidas.

1.4. De facto, constatar que uma narrativa se pode “concretizar” através da palavra escrita ou através da imagem e da palavra oral, implica dar-se conta, como acima referimos, de que o material expressivo tanto pode ser homogéneo como heterogéneo, o que tem consequências a diversos níveis (nomeadamente no que diz respeito ao papel do narrador e ao ponto de vista). Mas esta diferença óbvia entre a matéria de expressão da narrativa literária e a da narrativa fílmica tem levado, aos poucos, à instalação de uma noção tácita e geralmente aceite que é a da oposição entre o que se considera a **dimensão abstracta da literatura** (que se baseia no valor convencional, arbitrário e simbólico da palavra) e a **dimensão concreta do cinema** (devido à iconicidade e ao poder analógico da imagem fotográfica). Parece-nos que nos devemos deter neste ponto, porque o consideramos muito pertinente e porque não concordamos com a formulação da questão nestes termos.

O que se entende por dimensão abstracta da palavra? A palavra, em termos físicos, isto é, o significante do signo linguístico, é constituída por sons (ou, para dizer com maior rigor, por uma determinada imagem acústica), registável graficamente segundo normas convencional e socialmente aceites, dinâmicas e variáveis consoante o tempo e o lugar. Do mesmo modo se pode falar da imagem cinematográfica como sendo constituída por luz, em resultado de processos mecânicos e físicos conhecidos e explicáveis. Ambas as entidades – palavra e imagem – manifestam um suporte de natureza física identificável e descritível. Não é, pois, nesta perspectiva que se baseia a distinção acima mencionada. É certo, porém, que os processos de recepção e decodificação da palavra e da imagem revelam profundas diferenças e apelam a diferentes capacidades por parte do receptor. A compreensão linguística e literária apela a um tipo de competência e de memória

distintas das que são exigidas pela compreensão audiovisual. Embora esta última possa, a um certo nível, surgir como mais imediata e simples, a verdade é que se se procurar avançar no nível e na profundidade da compreensão, verifica-se que tanto a literatura como o cinema exigem capacidades de associação, de decodificação simbólica e de interpretação que pressupõem competências profundas por parte dos receptores.

Mais pertinente e adequada é a distinção proposta por Kracauer, que em vez de atender aos processos psicofisiológicos de recepção de um romance ou de um livro (cuja análise não deixa de constituir assunto de interesse, mas escapa ao âmbito deste trabalho), se dirige ao objecto-romance e ao objecto-filme enquanto estruturas significativas específicas, afirmando que o mundo do romance é essencialmente um «*continuum* mental», enquanto que o do filme é um «*continuum* material». Para Kracauer a capacidade que o cinema tem de registar, revelar e, assim, redimir a realidade física é a que melhor define a sua natureza<sup>42</sup>.

A distinção de Kracauer incide sobre as diferenças verificáveis entre *lexis* e *opsis*, na medida em que coloca a ênfase na capacidade cinematográfica de reprodução e fixação da aparência dos objectos materiais, o que, juntamente com a componente do movimento, favorece a identificação com o universo material e facilita a «impressão de realidade». No entanto, não podemos esquecer que a sua posição realista tende a desvalorizar toda a manipulação que a técnica audiovisual permite ao cinema, a qual levanta legítimas questões sobre a “transparência” da reprodução fotográfica e cinematográfica. O valor da sua comparação exige, portanto, a consciência de que a “materialidade” do meio cinematográfico se coloca mais ao nível da capacidade de reprodução e persuasão do que da efectiva fisicidade dos objectos registados.

Do mesmo modo, quando Manoel de Oliveira fala do aspecto concreto que o cinema “acrescenta” à literatura está a referir-se à suplementar «impressão de realidade» que a imagem cinematográfica e o som trazem consigo e que é obtida, no seu entender, essencialmente através do elemento do movimento e da capacidade de fixação: «A transposição de qualquer história é em si, creio eu, sempre uma atitude literária – seja num livro, em teatro ou num filme. Com a diferença de que estes dois – e o cinema é, digamos, filho do teatro – lhe

<sup>42</sup> Cf. Kracauer, 1997.

atribuem um aspecto concreto. Já a pintura não o pode, pois faltam-lhe outros elementos, como por exemplo o movimento. O teatro é uma síntese de todas as artes, e assim também o cinema, com a capacidade suplementar da fixação»<sup>43</sup>.

Reconhecer a diversidade de naturezas dos elementos-base das duas formas de arte de que nos ocupamos não deve, pois, levar-nos a identificar essa diferença com uma idêntica separação de objectivos e vocações, como se a narrativa literária pretendesse apenas prescrutar o universo das ideias, dos problemas e dos conceitos, enquanto a narrativa fílmica se preocupasse unicamente com o mundo dos sentidos, das coisas e das matérias. Repetimos, por isso, que é importante não incorrer no erro, tantas vezes verificado, que confunde esta dimensão “mental” ou “intelectual” da expressão escrita com a ideia de que por essa razão a literatura seja eminentemente abstracta, ao contrário do cinema, que, por revelar as formas e contornos do universo físico de um modo mais imediato, se deva definir como “concreto” – note-se que Oliveira não chama concreto ao cinema por possibilitar a visão “directa” dos corpos humanos e outros objectos físicos, mas devido à propriedade do movimento. Voltaremos mais tarde a esta ideia, que nos parece fundamental. Estabelecer, pois, essa identificação consiste em confundir os processos físicos e psicológicos que entram em acção na recepção da obra literária (via verbal) e da obra fílmica (via audiovisual) com a natureza dessas obras enquanto tais, isto é, enquanto modos expressivos de comunicação.

Mas há outra dimensão da oposição concreto/abstracto que merece referência. Tanto na literatura como no cinema se pode distinguir o material do imaterial e o concreto do abstracto. O significado de um texto pode considerar-se imaterial (embora não necessariamente abstracto) enquanto o texto propriamente dito, constituído pela tinta que imprime as letras no papel, é seguramente um objecto material e concreto. O mesmo se passa com o cinema. É neste sentido que também Manoel de Oliveira, respondendo às perguntas de Antoine de Baecque e Jacques Parsi, se refere ao aspecto concreto do texto literário, afirmando que não é possível encontrar uma equivalência cinematográfica para um texto literário, mas é, sim, possível filmar um texto

<sup>43</sup> Matos-Cruz, 1996: 28.

como quem filma uma paisagem. E acrescenta: «O cinema é imaterial. O que é material, é o ecrã, são os sofás e a sala»<sup>44</sup>.

1.5. Uma outra diferença que é comumente apontada como basilar no confronto entre a narrativa literária e a cinematográfica, mas que quanto a nós só em parte se revela fecunda, é a que estabelece a oposição entre a **linearidade da palavra** do romance e a **espacialidade da imagem** do filme.

Já no capítulo anterior procurámos clarificar a confusão que por vezes se estabelece ao identificar sequencialidade temporal com linearidade. Pretendemos agora destrinçar a relação entre a sucessividade da leitura de palavras ou grupos de palavras do texto e a do encadeamento das imagens do filme. É óbvio que o processo da leitura literária não é análogo ao processo da recepção audiovisual, particularmente no caso do cinema, onde se verifica uma sucessividade de *mises-en-scène*, caracterizadas por uma inegável simultaneidade a nível da sua apresentação/representação. Como bem sintetiza McFarlane<sup>45</sup>, o enquadramento produz uma informação visualmente complexa, onde os diversos elementos são apercebidos de modo quase simultâneo, devido à espacialidade da imagem, por um lado, e por outro ela nunca é uma «entidade discreta», tal como acontece com a palavra (isto é, revela-se "automaticamente").

No entanto – e deixando, para já, de lado as implicações que a dimensão espacial da imagem produz, que serão abordadas no ponto 3 deste capítulo – não podemos deixar de chamar a atenção para o facto de a leitura verbal se realizar de um modo menos linear do que à primeira vista pode parecer. Citamos Segre, pela clareza da sua análise, que afirma radicalmente que tal linearidade «é só uma aparência». «Tomemos a primeira frase de um livro qualquer. O olho colhe grupos de letras, e simultaneamente o leitor totaliza palavras individuais ou, melhor, sintagmas. Há, portanto, um movimento uniforme em direcção ao fim da frase, concluído por uma apreensão mais ou menos instantânea do seu sentido global. Depois, o olho retoma o seu movimento, e por aí fora. Mas no fim da leitura da segunda (ou terceira, ou

<sup>44</sup> Baecque; Parsi, 1996: 48.

<sup>45</sup> Cf. McFarlane, 1996: 27.

enésima frase), que coisa fica da primeira na mente do leitor?»<sup>46</sup>. O autor continua, citando Johnson-Laird a propósito do facto de não haver qualquer prova de que o significado retido pela memória tenha uma estrutura sintáctica, e conclui: «Em suma, o leitor de um livro lê, de cada vez, uma única frase; todas as anteriores constituem uma síntese memorial (de conteúdos, de elementos estilísticos, de sugestões), enquanto que aquelas que ainda estão por ler formam uma área de possibilidades, quer linguísticas, quer narrativas»<sup>47</sup>.

Só ao nível da estrutura de superfície, portanto, é que se deve falar de linearidade, e mesmo aí com a ressalva que deve ser feita ao facto de a leitura implicar sempre a irregularidade de um avançar e retroceder, numa progressão que manifesta uma certa circularidade. Aquilo que, isso sim, poderíamos destacar é o carácter potencialmente mais "rico" (do ponto de vista da simultaneidade de objectos) do **instante** da recepção cinematográfica (onde a dimensão espacial assume uma importância determinante) em relação ao **instante** da leitura literária. É essencialmente deste ponto de vista que se pode considerar pertinente a insistência no maior peso da linearidade da frase verbal em relação ao tipo de sucessividade da imagem audiovisual.

Assim, e procurando concluir esta questão: o aspecto mais decisivo na distinção entre a literatura e o cinema tem que ver com o facto de se tratar de dois sistemas semióticos diferentes, sendo que o primeiro é de natureza verbal e é captado conceptualmente, enquanto que o segundo tem uma natureza heterogénea e é captado sensorialmente, como fenómeno perceptual. Com a precisão de análise que caracteriza o seu pensamento, Ingarden refere-se à «intuição imaginária» da leitura literária, por oposição à «percepção sensível» da obra cinematográfica, questão que no próximo ponto desenvolveremos. Ambos os sistemas manifestam forte apetência simbólica<sup>48</sup>, sendo o

<sup>46</sup> Segre, 1974:15-16.

<sup>47</sup> Os itálicos são do autor.

<sup>48</sup> McFarlane (1996:27) refere-se a «*high symbolic function*» em relação ao signo verbal e a «*uncertain symbolic function*» em relação ao signo cinematográfico, como já vimos. Esta incerteza tem que ver com o aspecto abordado por Barthes, quanto à necessidade que a imagem tem da palavra como veículo de fixação do sentido, contribuindo, assim, indirectamente, para corroborar a nossa opinião sobre a invalidade de uma distinção que oponha sistematicamente a palavra à imagem como base do confronto entre literatura e cinema.

índice de iconicidade no cinema mais evidente e mais determinante do que na literatura. É neste sentido que Bluestone afirma que é entre a percepção da imagem visual e o conceito da imagem mental que reside a diferença entre os dois sistemas<sup>49</sup>.

Não incidindo o propósito do nosso trabalho sobre o objecto físico (livro, folha de papel, tinta, por um lado, ou ecrã, luz, som, por outro) nem sobre o estudo psico-físico da sua captação pelo homem (processo intelectual da leitura e processo óptico e acústico do visionamento e sua compreensão) – iremos apenas, pontual e lateralmente, tocar em algumas das implicações desses factos, uma vez que aquilo que nos interessa é o objecto artístico (romance e filme) nas suas específicas forma e estrutura narrativas, que revelam diversas manifestações comunicativas e estéticas de emoções e significados.

## 2 - Matéria e conteúdo da expressão narrativa – uma unidade significativa com uma vocação concreta

2.1. Na nossa opinião, toda a obra de arte narrativa, seja ela literária ou cinematográfica, caracteriza-se por se orientar para o **concreto**, já que constitui precisamente a representação de uma experiência, isto é, tem como ponto de partida (e, de algum modo, também como ponto de chegada) os sentidos humanos, que são o primeiro e essencial instrumento de conhecimento. Narrar acontecimentos implica reproduzir o seu ambiente natural, que são os lugares, os tempos, as cores, os sons, as formas, através dos quais se transmitem significados, sentimentos e emoções<sup>50</sup>. Isto é verdade ainda que a narrativa esteja totalmente centrada no universo subjectivo de uma personagem<sup>51</sup>, pois – mesmo no caso mais radical do romance de *stream of consciousness* – tal

<sup>49</sup> Cf. Bluestone, 1966: 1.

<sup>50</sup> Lembremos a definição hegeliana, já referida, acerca da «totalidade dos objectos» comunicados pela narrativa, cuja representação consiste em «uma esfera da vida real, com os aspectos, as direcções, os acontecimentos, os deveres, etc., que ela comporta». *Apud* Aguiar e Silva, 1990: 202.

<sup>51</sup> É sabido que o romance moderno se foi deslocando cada vez mais do “exterior” para o “interior”, preocupando-se cada vez mais com aquilo a que Mendilow chama «*modern inwardness*» e E.M.Forster «*the hidden life*». Cf. Bluestone, 1966: 46.

universo assenta na informação sensorial que atinge a consciência, provocando os pensamentos e emoções, e procura exprimir essa mesma experiência, particularmente do ponto de vista temporal. Nunca se trata (quando se fala de texto narrativo literário) de um mero fluxo de pensamento puro ou divagação filosófica, onde impere a capacidade conceptual de abstracção.

Considerámos pertinente focar esta questão porque nos apercebemos de que boa parte dos estudos da relação entre a literatura e o cinema (particularmente aqueles que tomam o cinema como ponto de partida) tendem a dar por adquirida esta noção de concretude como traço evidente da obra fílmica, opondo-a à dimensão conceptual do texto literário enquanto objecto como que encerrado no seu próprio mecanismo intelectual de representação. Incidindo a nossa análise mais sobre a dimensão sintáctica e estrutural da narrativa do que sobre a natureza do processo que está na sua origem, torna-se evidente a necessidade de demonstrar a capacidade literária de evocar um «mundo possível», tanto nos seus aspectos interiores como nos seus dados exteriores e concretos.

No Prefácio à edição portuguesa de *A Obra de Arte Literária* de Ingarden, Maria Manuela Saraiva recorda a formulação clássica: «*Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*»<sup>52</sup>. Ora a narrativa literária procura, precisamente, a representação (evidentemente modificada) dessa experiência sensível. Na teoria ingardeniana dos **estratos da obra de arte literária**, o autor refere-se, ao tratar do «estrato dos aspectos esquematizados»<sup>53</sup>, à «função de reprodução imaginativa», esclarecendo que a única forma de intuição a que o leitor pode recorrer é à **intuição imaginária**, uma vez que a intuição por excelência é a percepção sensível (ou «doação originária»), que lhe está vedada. Assim, as coisas não são dadas ao leitor tal como no acto perceptivo puro, mas são-lhe dadas *como se* as estivesse a ver, segundo os aspectos<sup>54</sup> esquematizados da obra, em que a coisa percebida exterior-

<sup>52</sup> Ingarden, 1979: XXXVII.

<sup>53</sup> Cf. *Idem, Ibidem*: 279-313.

<sup>54</sup> Ingarden usa este e outros termos com significados teóricos e filosóficos muito rigorosos, aos quais não queremos ser infiéis, pelo que remetemos para a leitura da própria obra. De qualquer modo, podemos adiantar que o “aspecto” não é a própria coisa (ou objectividade real), embora a coisa (percebida) apareça nele.

mente se «auto-apresenta em pessoa» – e daqui decorre, depois, a sua teoria acerca da «função apresentativa», ligada ao «estrato das objectividades apresentadas».

Interessa-nos lembrar estes conceitos na medida em que implícita ou explicitamente apontam para a dimensão literária de *sugestão* do universo exterior e concreto (o que não nega nem subestima o contributo do universo interior e psíquico do escritor e do leitor, sem os quais, aliás, não faria sentido expor o acima dito). Citamos, por isso, uma frase de Ingarden (em que tomamos a liberdade de sublinhar as expressões mais pertinentes para o ponto que defendemos), na qual o filósofo, referindo-se à leitura literária, distingue a natureza da actualização dos objectos literários da natureza da sua percepção sensível, afirmando, porém, que o papel da imaginação, não sendo sensorial em sentido estrito, nasce daí e, embora modificando a objectividade apresentada, funciona por referência a ela: «Os aspectos impostos ao leitor durante a leitura nunca podem ser actualizados como dados autenticamente na percepção mas apenas na modificação da fantasia, embora na própria obra em geral sejam determinados como percepçionáveis. São, porém, sugeridos ao leitor apenas por meios artificiais e não pertencem às objectividades verdadeiramente reais mas apenas às objectividades puramente intencionais e quase-reais segundo o seu conteúdo. Os aspectos actualizados ao nível da fantasia têm como infra-estrutura apenas um materiasl quase-sensorial que apesar da sua actualidade por essência se distingue dos autênticos dados sensoriais»<sup>55</sup>. Importante é notar que na obra em si os «aspectos» são «determinados como dados na percepção», e são as «condições particulares da leitura» que levam a inevitáveis modificações.

É num sentido idêntico que uma autora como Flannery O'Connor afirma, de modo inteligentemente sintético, que a narrativa ficcional é uma «arte encarnatória»<sup>56</sup>. Para O'Connor o mínimo denominador comum da narrativa – e note-se que ela se refere sobretudo ao romance e ao conto – é exactamente o facto de ser “concreta”, embora seja este o aspecto tantas vezes incompreendido pelos escritores principiantes ou pelos maus escritores: «Eles estão conscientes de problemas, não de pessoas, estão conscientes de questões e temas, não da textura da

<sup>55</sup> Ingarden, 1979: 294-295.

<sup>56</sup> Cf. O'Connor, 1997: 68.

existência, de casos e de tudo o que tem um impacto sociológico, em vez de o estarem acerca de todos aqueles pormenores concretos da vida que tornam presente o mistério da nossa posição na terra»<sup>57</sup>.

João Mário Grilo, num colóquio dado na Universidade Nova de Lisboa<sup>58</sup>, frisava que a literatura designa os objectos através das ideias, enquanto que o cinema designa as ideias através dos objectos. Esta distinção, que tem o valor de sublinhar a presença inevitável e concreta desses “objectos” (nomeados ou representados), deve ser entendida na medida em que se compreenda que não são apenas ideias em sentido estrito ou filosófico aquilo que é directa ou indirectamente designado através da literatura ou do cinema, mas antes essências ou, se se quiser dizer de outra forma, conteúdos, significados, materializados na forma artística. O modo de os exprimir, quer seja na narrativa literária quer seja na narrativa fílmica, é através dos objectos concretos referidos e sugeridos por uma (através de imagens conceptuais) e mostrados (através de imagens perceptuais) pela outra.

Note-se que não tratamos aqui da literatura em geral nem, muito menos, do processo específico da escrita. Um texto filosófico ou um texto ensaístico podem ocupar-se unicamente de valores imateriais, como ideias e conceitos (ainda que partindo, igualmente, da experiência). Mas – e este é um ponto que consideramos de importância fundamental – a literatura narrativa tem, e, por maioria de razão, também o cinema, a característica inalienável de lidar com o tempo e a transformação, e estas são realidades que pertencem ao universo sensível, material. A arte da narrativa é precisamente a de, *através do sensível*, revelar o insensível. A abstracção escapa ao universo narrativo, o que não equivale a dizer que o imaterial não seja “desejado” pela narrativa, mas sim que só através da matéria é que o objecto narrativo exprime o que não é tocável nem sensível. Peter Szondi alarga, indirectamente,

<sup>57</sup> *Idem, Ibidem*: 68.

<sup>58</sup> Tratou-se de um Curso Livre intitulado “Diálogos da Literatura com outras artes e saberes”, organizado por Teresa Rita Lopes, Ana Paula Guimarães e Inês de Ornellas e Castro, que decorreu na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL de 10 de Janeiro a 23 de Maio de 1995, com uma periodicidade semanal. A sessão referida acima, “Texto e Imagem III”, teve lugar no dia 7 de Fevereiro e nela tomaram parte, além de João Mário Grilo, Fernando Cabral Martins, João Botelho e José Álvaro Morais.



esta noção a toda a arte, dizendo que «a história da arte não é determinada pelas ideias, mas sim pela forma em que elas encarnam»<sup>59</sup>. A nós importa-nos, aqui, destacar o modo particular como as «ideias» encarnam na narratividade da literatura e do cinema, onde o aspecto da temporalidade em acção assume particular importância, revelando o aspecto concreto desses objectos «encarnados».

Exemplo supremo do que acabamos de dizer é o caso da força significativa do rosto humano na literatura e, sobretudo, no cinema. Grande parte do poder do cinema tem que ver com a poderosa sugestão de significado que o rosto humano transmite por si só, particularmente quando nos é dado enquanto sujeito à *durée* transformadora da imagem em movimento. Jean Leirens, em três páginas plenas de interesse e agudeza de análise, refere-se à fotogenia<sup>60</sup> como «o fenómeno mais perturbante do cinema», por nos «confrontar com o mistério do rosto humano», o qual, «habitado por uma presença verdadeira, atinge-nos no ponto mais vulnerável da nossa sensibilidade»<sup>61</sup>. O cinema de Manoel de Oliveira vive muito da atracção que a fotogenia exerce sobre o espectador, enquanto força expressiva e misteriosa, que, através da objectividade, limite e materialidade do rosto (isto é, da sua imagem), exprime o subjectivo, imaterial e ilimitado – a emoção, o pensamento, o desejo, o significado.

A literatura narrativa, buscando a sugestão do concreto através da palavra e do pensamento, almeja idêntico objectivo: através da sua forma específica, exprimir uma realidade que tem tanto de material como de imaterial, tanto de finito como de ilimitado, mas sempre através da construção de um mundo possível, habitado por presenças humanas e seres inanimados, todos eles integrados num determinado espaço e num determinado tempo e, portanto, sujeitos às leis do universo físico, concreto, mensurável.

<sup>59</sup> Szondi, 1983: 135.

<sup>60</sup> Como lembra Jeanne-Marie Clerc, o termo foi forjado por Delluc e suscitou o seguinte comentário de Blaise Cendrars (que nos abtemos de traduzir): «*C'est un mot cul-cul, rhodendron, mais c'est un grand mystère*». Também Edgar Morin se referiu a esta propriedade cinematográfica, qualificando de «antropo-cosmomorfismo» esta aptidão da imagem de dar vida ao que é inanimado. Clerc, 1993: 16.

<sup>61</sup> Leirens, 1954: 39-44.

2.2. A matéria de expressão de cada arte não é um mero atributo que se “acrescenta” a qualquer coisa que vem antes, o “conteúdo” da obra. O “quê” e o “como” da criação artística nascem intrinsecamente juntos, e a matéria da obra “coincide” com o seu conteúdo, é a “carne” daquilo que o artista exprime, por isso não é indiferente que seja exprimido desta ou daquela forma.

Por este motivo, referir o tema ou o conteúdo de uma narrativa não é equivalente a lê-la ou a visioná-la. A experiência da leitura ou do visionamento está necessariamente ligada ao modo como a narrativa é apresentada/representada, isto é, está ligada à própria narrativa, não pode ser “despedada” dela. Mais uma vez citamos Flannery O'Connor, pela clareza com que exprime este juízo: «Algumas pessoas têm a noção de que se lê a história e depois se salta fora dela para o significado, mas para o escritor de ficção a história toda é o significado, porque é uma experiência, não uma abstracção». E, mais adiante, referindo-se à coesão da história e ao carácter selectivo da arte: «O romancista faz as suas afirmações por selecção, e se for bom, selecciona cada palavra por uma determinada razão, selecciona cada pormenor e cada incidente por uma determinada razão, e compõe-os segundo uma determinada sequência temporal por uma razão determinada. Demonstra algo que não pode ser demonstrado de nenhum outro modo que não seja através do conjunto do romance»<sup>62</sup>. Noutra obra sua defende a mesma ideia, afirmando que na arte o modo de dizer uma coisa torna-se parte daquilo que é dito – por isso mesmo cada obra de arte é única<sup>63</sup>. O carácter “arbitrário” do signo linguístico perde, pois, a sua pertinência no contexto literário (tanto narrativo como, por maioria de razão, lírico), onde o peso das palavras e, sobretudo, a força da relação que entre elas se estabelece, constitui o próprio tecido do fenómeno artístico a que a literatura dá corpo<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> O'Connor, 1997: 73 e 75.

<sup>63</sup> *Idem*, 1998: 346.

<sup>64</sup> Tal afirmação não coincide, porém, com a defesa de um suposto “cratilismo” literário, que afirmasse que os signos são motivados e não arbitrários. Por um lado, subscrevemos o ponto de ordem feito por Herculano de Carvalho, que, como sublinha Aguiar e Silva, prefere «“não falar de 'arbitrariedade' nem de 'imotivação' do signo linguístico mas de 'convencionalidade' do significante»; por outro, admitimos essa espécie de “cratilismo secundário” do texto literário enquanto «esforço para “compensar”, pelo menos ilusoriamente,

Referindo-se ao processo da criação artística, resultante da emoção provocada pelo encontro do artista com o(s) objecto(s) da realidade, o filósofo Romano Guardini afirma que a reprodução da realidade operada através da obra de arte manifesta dois tipos de limite: por um lado, os limites impostos pela natureza do material e, por outro, os limites de um estilo, específico de uma época. Ao artista chama Guardini «portador vivo de formas» e conquistador da realidade exterior, pois que através das formas criadas se exprime mais completamente a essência das coisas<sup>65</sup>. A forma artística – seja ela a do romance ou a do filme – é ela mesma conteúdo.

A colocação do problema desta forma ajuda a compreender que o ponto-chave desta problemática tem que ver com a própria concepção de arte enquanto intuição de uma qualquer realidade, expressão de uma experiência real, e não mera construção subjectiva que “retira” da realidade os elementos (isto é, os materiais) necessários à transmissão de uma ideia, uma opinião, ou um sentimento, uma emoção.

René Wellek e Austin Warren, por seu turno, sublinham a dimensão histórica de cada meio de expressão artística, assim como o facto de ele ser profundamente determinante no acto de criação. «[...] O “meio” de uma obra de arte (um termo infeliz, que pede revisão)<sup>66</sup> não é simplesmente um obstáculo técnico a ser ultrapassado pelo artista de modo a exprimir a sua personalidade, mas sim um factor pré-formado pela tradição e tendo um poderoso carácter determinante

---

a arbitrariedade do sinal, isto é, para motivar a linguagem», mas sobretudo pretendemos sublinhar o valor unitário da obra, onde palavra, frase, ordem temporal, etc, assumem um peso específico, que não se pode desligar do seu conjunto nem ser remetido para a esfera da pura abstracção. Cf. Silva, 1990: 232-236.

<sup>65</sup> Cf. Guardini, 1954: 13-15.

<sup>66</sup> Wellek e Warren têm toda a razão em condenar o termo *meio* («*medium*»), pois que ele carrega a ambiguidade a que precisamente pretendemos escapar: se a forma expressiva de cada arte é um mero “meio”, parece poder concluir-se que “aquilo” que se exprime existe por si mesmo, anterior e independentemente desse “meio”. Ora, de facto, não é isso que acontece, tal como acabámos de demonstrar. No entanto, por inexistência de um termo comumente aceite do ponto de vista teórico, que melhor traduza aquilo a que nos referimos, e a fim de não entrarmos pelo campo da definição terminológica, que foge ao âmbito deste trabalho, manteremos o referido termo.

que enforma e modifica o *approach* e a expressão do artista individual. O artista não concebe em termos gerais mas sim em termos de material concreto; e o meio concreto tem a sua própria história, frequentemente muito diferente daquela de qualquer outro meio»<sup>67</sup>.

Embora com uma posição distinta e marcadamente modernista, já que considera que aquilo que o artista exprime não é (nem deve ser) a sua personalidade, mas sim qualquer coisa de universal e intemporal<sup>68</sup>, T.S.Eliot sublinha, igualmente, esta adequação profunda entre o objecto artístico (mais especificamente entre a «fórmula» particular usada pelo artista) e a emoção ou sentimento que ele exprime. A esta correspondência chama Eliot o «correlativo objectivo». São estas as suas (famosas) palavras: «O único modo de exprimir emoção na forma de arte é encontrando um correlativo “objectivo”; por outras palavras, um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de eventos que sejam a fórmula dessa particular emoção; de tal modo que quando os factos externos, que têm de acabar na experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada. [...] A “inevitabilidade” artística reside nesta completa adequação do que é externo à emoção»<sup>69</sup>. Note-mos como Eliot se refere à realidade “exterior”, “sensorial”, a qual é captada, pelo processo da criação artística, num «conjunto de objectos» cujas inter-relações manifestam a capacidade de evocação da emoção que lhes é correspondente.

Eliot não se refere ao fenómeno da imagem cinematográfica, mas a verdade é que poderíamos utilizar quase as mesmas palavras para descrever o que acontece na presença de um filme, onde a apresentação de uma determinada realidade física, segundo os códigos específicos do cinema, tem a capacidade de suscitar uma particular emoção no

---

<sup>67</sup> Wellek; Warren, «Literature and the other arts», 1984:129.

<sup>68</sup> Para Eliot, o processo de criação artística é o de um contínuo sacrifício, de uma progressiva extinção da personalidade do artista, de uma total submissão à tradição e ao que é universal na arte. Porque aquilo que o artista procura exprimir não são novas emoções, mas sim sentimentos que nascem de emoções já conhecidas (por si ou por outros) através da novidade de uma forma, de um específico meio de expressão. «[...]O poeta tem, não uma ‘personalidade’ para exprimir, mas sim um meio particular, que é apenas um meio e não uma personalidade, no qual impressões e experiências se combinam de modos peculiares e inesperados». Eliot, «Tradition and the Individual Talent», 1975:37-44.

<sup>69</sup> Eliot, «Hamlet», 1975:45-49.

espectador, reevocada sempre que essa mesma realidade volte a surgir diante dos seus olhos.

A validade da posição de Eliot reside no modo de definir a arte como adequação profunda entre o universo exterior e a emoção evocada – decorrente da percepção do seu significado –, o que permite o reconhecimento, por um lado, de uma unidade profunda dentro do acto criativo e, por outro, a admissão de que a capacidade significativa da obra narrativa se liga, inevitavelmente, a uma experiência e não a um processo de pura abstracção conceptual.

Sem dúvida que a história da literatura e a história do cinema revelam diversos percursos e manifestam, além do mais, o abismo de diferença que existe entre uma arte que acabou de completar cem anos (com tudo o que de arbitrário existe, já se sabe, nas delimitações temporais<sup>70</sup>) e outra que exhibe muitas centenas de anos espalhadas pelos quatro cantos do mundo. Mas, mais do que reconhecer todas as consequências que advêm desse facto, importa também notar que o universo abrangido por uma e por outra nem sempre coincide plenamente. Ambas procuram transmitir a totalidade da vida e ambas, como refere Kracauer, aspiram à «*endlessness*», no fundo à eternidade, razão pela qual o fim de uma história é tantas vezes sentido como artificial e incómodo, uma espécie de “mal necessário”. No entanto, pela sua natureza mais “mental”, a literatura é mais apta à construção do universo interior do indivíduo, tendo mais dificuldade em reproduzir as propriedades do mundo sensível – que não deixam, no entanto, de constituir a sua matéria-prima. O cinema, pelo contrário, identifica-se rapidamente com o mundo sensível e debate-se com a necessidade de resolver problemas quando procura a expressão da subjectividade – que não deixa de ser objectivo seu. Isto não significa que a literatura tenha como vocação a expressão da interioridade e o cinema a representação da exterioridade, mas sim que a palavra escrita parte desse universo interior em direcção ao que o circunda (já que é na materialidade

<sup>70</sup> É convencional fazer coincidir o nascimento do cinema com o ano da primeira projecção do Cinématographe dos irmãos Louis e Auguste Lumière no salão indiano do *Grand Café* de Paris, diante de 33 espectadores atónitos: 28 de Dezembro de 1895. O programa era composto por dez curtos filmes, incluindo o primeiro a ser rodado pelos Lumière, em Março do mesmo ano, *La sortie des Usines Lumière*.

dade desse universo que tomam corpo as intuições do artista), enquanto que a expressão imagética reproduz o universo envolvente, captado sensorialmente, como forma de chegar ao íntimo, ao interior, à essência.

Ingarden, estabelecendo esta diferença entre a obra literária e o espectáculo cinematográfico, sublinha que este último tem de dar ênfase aos acontecimentos *visíveis*, mas apressa-se a clarificar: «[...] não se deve esquecer que pertence à essência de um aspecto ser aspecto de *alguma coisa*»<sup>71</sup>. Isto é, a realidade “funciona” sempre como um sinal, cujo conteúdo é suscitado pela palavra ou revelado pela imagem em movimento. A identificação desse sentido implica, por parte do espectador que não queira deter-se na mera sensação, um trabalho de apreensão mais complexo do que por parte do leitor – «As coisas e as gentes são-nos dadas nos seus acontecimentos, por assim dizer, “de fora”, quase em percepção, e tudo o que viermos a saber delas ou o que elas são afinal deve ter o seu fundamento na multiplicidade dos aspectos reconstruídos».<sup>72</sup>

2.3. F. McConnell sintetiza a questão afirmando que a literatura é pessoal e quer criar um mundo objectivo, impessoal, enquanto que o cinema é impessoal e quer criar um mundo pessoal, subjectivo. Kracauer, por seu turno, sublinha que a literatura tem maior apetência para aquilo que pertence ao indivíduo, enquanto que o cinema revela maior facilidade no que diz respeito ao grupo. Daqui resulta um fenómeno que é possível constatar: determinados temas (mais psicológicos, mais intimistas ou mesmo mais intelectuais) surgem com maior frequência nas obras literárias, enquanto que outros (mais sociológicos, mais históricos, mais comunitários) têm maior incidência nas obras fílmicas. Na opinião de Kracauer esta é, em boa parte, a explicação de determinadas obras literárias resultarem mal quando adaptadas ao cinema, mesmo quando se trata de bons realizadores e argumentistas, que provaram ter sido capazes de outras adaptações de sucesso. A questão tem que ver com a existência ou inexistência de possíveis correspondências psicofísicas na passagem da letra ao ecrã. Como exemplos antagónicos, Kracauer cita o romance de Steinbeck *As Vinhas da*

<sup>71</sup> Ingarden, 1979.

<sup>72</sup> *Idem*, *Ibidem*: 355-357.

*Ira* – onde praticamente tudo (a definição das personagens através da acção física, a relutância do autor em entrar na mente das pessoas, a ausência de meditações, a preocupação sociológica, etc) é facilmente transformável em imagens de realidades físicas – e a *Madame Bovary* de Renoir – onde, apesar da abundância de pormenores físicos, a história é sobretudo a «história de uma alma», feita de imagens verbais e jogos de palavras, que conduzem a um filme teatral e «uncinematic»<sup>73</sup>.

Evidentemente que esta posição já tem sido desmentida por alguns realizadores, e o próprio Kracauer não pôde deixar de citar o caso de *Diário de um Pároco de Aldeia*, onde Bresson consegue magistralmente transmitir toda a complexidade do universo interior do protagonista. Mas, por outro lado, é verdade que Bresson não pôde fugir à transcrição de notas e cartas, a fim de não perder determinados aspectos da rica e complexa experiência religiosa vivida pelo Pároco de aldeia.

O que nos parece pertinente é sublinhar esta diferença essencial (que, embora óbvia, por um lado, tende, por outro, a ser esquecida na prática): enquanto que a palavra escrita tem essencialmente a capacidade de *construção* de universos interiores através da *sugestão* conceptual do mundo físico, a imagem em movimento *apresenta* os traços do universo físico, a partir dos quais se constrói a *sugestão* – nalguns casos pode mesmo falar-se de *revelação* – do significado interior. Evidentemente que a matéria linguística acaba por *dizer*, no cinema, muito daquilo que a imagem apenas *sugere* e, deste modo, orienta a plurissignificação imagética no sentido desejado<sup>74</sup> (mais ou menos conscientemente) pelo realizador. Sem a colaboração da palavra, o cinema tornar-se-ia a representação enigmática do universo físico, representação essa que não deixaria de emprestar às coisas e pessoas a espessura que um olhar deliberado lhes atribui, mas que as encerraria num interminável jogo de perguntas, tornando-a, paradoxalmente,

<sup>73</sup> Kracauer, «Interlude: Film and the Novel» in 1997: 232-244.

<sup>74</sup> Esta orientação pode acontecer a um nível máximo, no cinema em que os diálogos, a voz *off*, a reprodução de cartas e de pensamentos, a existência de informações escritas (como a indicação de tempo e lugar) sejam parte essencial e abundante no filme, ou, pelo contrário, pode acontecer a um nível mínimo, nem que seja na versão mais reduzida de um mero título, que tem uma importância e um valor a não desprezar.

abstracta. O cinema não se distingue da fotografia e da pintura unicamente devido ao elemento temporal e ao movimento, mas também por esta intimidade de relação com a expressão verbal, ou, como diria Manoel de Oliveira<sup>75</sup>, porque é a palavra que implica o movimento, é a palavra que é dinâmica, e não a imagem.

Em conclusão: o universo abrangido tanto pela narrativa literária como pela narrativa cinematográfica é o que diz respeito aos aspectos concretos e sensíveis da experiência humana. Que a literatura o faça por um processo mais imediatamente conceptual e o cinema por uma via mais directamente perceptual não é assunto de somenos importância, pelo contrário – uma vez que nele se exprimem as diversas naturezas destas duas formas de arte e os aspectos que as pré-determinam formalmente – mas não devem levar ao apagamento de uma inegável vocação comum: a de suscitar a criação de um outro mundo possível, concebido precisamente dentro dos parâmetros da contingência espaço-temporal, simultaneamente lugar da limitação narrativa e da capacidade artística de reinventar as regras dessa contingência, sem nunca escapar ao espectáculo da vida em acção, na sua marcha transformadora e irreprimível.

### 3 - O tempo e o espaço no romance e no filme

3.1. A expressão da temporalidade na literatura apresenta particulares características, merecedoras de atenção. Jean Pouillon, por exemplo, refere-se à temporalidade literária (mais especificamente à do romance) como estando determinada por aquilo a que chama «contingência», isto é, os acontecimentos sucedem-se sem se determinarem necessariamente. Assim, na temporalidade literária o encadeamento dos acontecimentos não é meramente material, físico (essa é a relação que define como «destino»), nem sujeito a uma necessidade (o que corresponde à relação “determinista”), mas é antes de natureza psico-

<sup>75</sup> Manoel de Oliveira referiu este ponto na entrevista que nos concedeu em Coimbra, na Quinta das Lágrimas, aquando do encerramento dos II Encontros de Cinema, promovidos pela Sala de Estudos Cinematográficos da Universidade de Coimbra, que decorreram de 23 a 25 de Outubro de 1996. Este aspecto tem sido, no entanto, referido pelo realizador em diversas outras ocasiões.

lógica: «Trata-se apenas de uma observação muito simples: afirmar que pode haver um encadeamento psicológico de certos acontecimentos – e é este o encadeamento descrito pelo romance – equivale a afirmar que entre dois acontecimentos da série intervém uma reacção, um sentimento ou uma ideia, de um ou de vários personagens; é o que faz com que um romance não constitua um simples relato de uma série de factos».<sup>76</sup> E acrescenta: «Apresentar personagens realmente visíveis nesse tempo contingente e significativo (o qual é uma coisa por ser também a outra e não uma coisa apesar da outra): aí está a intenção do romance. [...] Os personagens são vistos no tempo, mas este é mais do que o lugar dos mesmos: descrever esse tempo é revelar os personagens». Assim, é precisamente o contingente que interessa ao romanista.

Pouillon não deixa, porém, de distinguir o caso do romance do da novela. Enquanto que o romance efectua um corte longitudinal na vida das personagens, apresentando, portanto, para além da espessura psicológica, a descrição de uma duração, a novela, embora descrevendo igualmente uma situação psicológica, não atribui à acção enquanto duração o mesmo valor. Pelo contrário, na novela a acção é condensada, a fim de que se chegue o mais depressa possível ao que é essencial, a situação. A novela efectua um corte transversal na vida da(s) personagem(s): «imobiliza esta vida para fixá-la num estado por ela privilegiado em razão da significação que o mesmo possui.»<sup>77</sup>

Ingarden analisa o tratamento do tempo literário com grande clareza em *A obra de arte literária*, no capítulo sobre «O tempo apresentado e as perspectivas do tempo». O «tempo *próprio* e apresentado» na obra literária é apenas um análogo, uma modificação, do chamado «tempo concreto, intersubjectivo ou subjectivo», (e radicalmente distinto tanto do tempo «objectivo» do mundo real, que é homogéneo, como do tempo rigorosamente «subjectivo» de um sujeito consciente absoluto), revelando diferenças de natureza ontológica. «Antes de mais, obrigamos a esta distinção o facto de os acontecimentos em que os objectos apresentados participam serem por essência temporais e, além disso,

<sup>76</sup> Pouillon, 1974: 21.

<sup>77</sup> *Idem, Ibidem*: 17.

apresentados como sucessivos ou simultâneos. Estabelece-se, assim, entre eles uma ordem temporal.»<sup>78</sup>

Uma das diferenças fundamentais entre o tempo concreto e o tempo apresentado é o facto de este não ser homogéneo (ainda que o possa ser, ou antes, *quase ser*, durante períodos mais ou menos longos), mas sim evidenciar sempre a presença de «lacunas», de «pontos indeterminados», que correspondem àquela parcela do real não representada explicitamente na obra literária mas implicitamente presente, através do trabalho da leitura, que, por assim dizer, preenche o que falta. Diz Ingarden: «São sempre apresentadas apenas fases *singulares* mais ou menos longas ou até só acontecimentos momentâneos, mas o acontecer que tem lugar entre estas fases ou acontecimentos fica *indeterminado*. [...] Por conseguinte, as fases temporais apresentadas nunca se integram numa totalidade una e contínua.» Pelo contrário, «o tempo real é um meio contínuo que não assinala absolutamente nenhuma lacuna».<sup>79</sup>

Este aspecto referido por Ingarden da **indeterminação** da representação aplica-se, aliás, a outras dimensões da obra (nomeadamente ao nível espacial e na definição das próprias personagens) e pode enquadrar-se, em termos temporais, dentro do fenómeno discursivo da elipse, que consiste numa anisocronia<sup>80</sup> resultante da exclusão de segmentos diegéticos mais ou menos pronunciados, facto que dá origem às referidas «lacunas» ou «vazios» (termo preferido por Wolfgang Iser). Esta é, aliás, uma das características fundamentais da temporalidade literária: a não coincidência entre o tempo da história e o tempo do discurso, ao contrário do que acontece no cinema, onde a isocronia<sup>81</sup> se verifica muito mais frequentemente.

A distinção entre as duas referidas dimensões da temporalidade na narrativa literária – **tempo da história** ou **diegese** e **tempo narrativo** ou **do discurso** -, cuja articulação se verifica através do acto de **narração**, tem sido repetidamente estabelecida pelos narratologistas como método

<sup>78</sup> Ingarden, 1979: 256.

<sup>79</sup> *Idem, Ibidem*: 259, 260.

<sup>80</sup> Isto é: uma diferença de duração entre o tempo diegético e o tempo narrativo.

<sup>81</sup> Isto é: a coincidência entre a duração do tempo diegético e do tempo narrativo.

de análise claro e fecundo, tanto no campo literário como no território da teoria do cinema. Através dela se têm atingido algumas das principais conclusões no âmbito dos estudos da narrativa, particularmente no que diz respeito à sua condição temporal. O estatuto de excepção da isocronia na narrativa literária é, precisamente, uma delas, já que só se verifica nos diálogos reproduzidos fiel e completamente pelo discurso e onde não exista intervenção do narrador. Pelo contrário, a anisocronia manifesta sempre, de algum modo, a intrusão de um narrador que manipula os tempos do discurso e da história segundo critérios próprios à perspectiva que assume – a de uma focalização interna, externa ou omnisciente.

Um aspecto de grande pertinência, e que aqui particularmente nos interessa referir, é o facto de o **tempo do discurso literário** obedecer necessariamente à **linearidade** e **sucessividade** que a frase impõe, enquanto que o **tempo da história** pode apresentar-se de forma **múltipla** e **simultânea**. Pensemos, por exemplo, nas obras de Charles Dickens, que usou com frequência a chamada «acção paralela», dando a conhecer ao leitor, alternadamente, os acontecimentos que sucediam simultaneamente em dois lugares distintos. Este procedimento inovador, embora realizado com eficácia por Dickens, torna mais evidente a tendência acentuadamente diacrónica da literatura e a dificuldade com que ela se confronta sempre que procura transmitir a simultaneidade.

Por outro lado, a linearidade da frase literária não permite a coexistência explícita do tempo e do espaço diegéticos, o que contribui para o alargamento do tempo do discurso.

Para alguns teóricos, como por exemplo Mitry, a literatura parte do tempo para chegar ao espaço, enquanto que no cinema acontece o inverso: o ponto de partida é espacial e é no desenvolvimento do filme que se introduz a dimensão temporal.<sup>82</sup> Este é um dos pontos que abordaremos no estudo comparativo que procuramos aqui apresentar, primeiramente nos seus traços teóricos mais significativos e depois na análise que confrontará a novela *Amor de Perdição* com as três versões cinematográficas. Tal análise terá, porém, em consideração o facto de o

---

<sup>82</sup> Paul Hernadi corrobora esta ideia, atribuindo ao papel do espectador a responsabilidade da passagem do espacial ao temporal: «O discurso do celuloide subdivide-se em planos mais do que em momentos. O seu comprimento espacial só se transforma em lógica temporal se alguém estiver a assistir». «Afterthoughts on Narrative» in Mitchell, 1981: 197.

espaço cinematográfico não poder (ou não dever) ser concebido fora da dimensão temporal, o que introduz uma necessária correcção na síntese de Mitry.

Todos os aspectos referidos decorrem da fundamental característica intrínseca à temporalidade literária, isto é, do facto de o tempo, na literatura, ser construído com palavras e estar, portanto, “irremediavelmente” sujeito às leis que enformam a sequência narrativa que a palavra estabelece. A literatura suscita um mundo através do uso de signos verbais (e, portanto, arbitrários, convencionais), que mantêm entre si relações de natureza sintagmática e paradigmática e que exigem do leitor uma capacidade interpretativa ao nível da *performance* não só linguística como literária, as quais implicam o domínio de processos semânticos e simbólicos específicos.

Mais do que uma particular “dificuldade” na apresentação temporal (que se verifica, essencialmente, na impossibilidade de transmitir iconicamente o fluxo temporal), tais atributos da temporalidade literária revelam antes uma especificidade que se manifesta nos diversos processos utilizados. A relativa **liberdade** do leitor em relação ao tempo – ao contrário do que acontece com o cinema, onde, como diz Bordwell, «em circunstâncias normais o filme controla absolutamente a ordem, a frequência e a duração da apresentação dos acontecimentos»<sup>83</sup> (que são as três grandes categorias da temporalidade) – é um dos aspectos a enfatizar. Esta liberdade revela-se a dois diferentes títulos: em primeiro lugar, no sentido mais óbvio, isto é, no facto de o leitor poder controlar a velocidade e a modalidade da leitura, podendo fazê-la (quase) sem interrupções, ou, pelo contrário, introduzindo pausas mais ou menos longas, releituras de excertos anteriores ou leitura de passagens futuras em relação à ordem da narração. Este papel bastante activo por parte do leitor não deixa de ter as suas implicações na forma como a passagem do tempo narrativo é sentida – mais determinante na leitura seguida, que se deixa conduzir pelo ritmo imposto pelo tempo do discurso, ou menos determinante na leitura cuja ordem e duração é sujeita a um acentuado livre arbítrio por parte do leitor.

Mas há outro tipo de liberdade que resulta da natureza da temporalidade literária: pelo facto de ser sugerido através de símbolos arbitrários, o tempo literário como que mantém, em relação ao leitor,

---

<sup>83</sup> Bordwell, 1985: 74.

uma distância, exercendo uma pressão que nunca é tão “violenta” ou tão directa (quase se pode dizer, tão “real”) como a que uma peça de teatro ou um filme podem exercer. Chatman, colocando o problema em relação ao cinema – «Porque é que a força da intriga, com a sua marcha imparável de acontecimentos, com o seu tique-taque do tempo da história, é tão difícil de dissipar nos filmes?» – arrisca uma explicação: «A resposta pode ter alguma coisa que ver com o próprio meio. Enquanto que nos romances os movimentos e, portanto, os eventos são, na melhor das hipóteses, construções imaginadas pelo leitor a partir de palavras, isto é, símbolos abstractos que são de uma espécie diferente da dos eventos, os movimentos no *écran* são tão icónicos, tão idênticos aos movimentos da vida real que eles imitam, que a ilusão da passagem do tempo não pode simplesmente ser divorciada deles. Uma vez que esse tempo da história ilusório é estabelecido no filme, até os momentos mortos, momentos onde nada se mexe, serão sentidos como parte do todo temporal, tal como o taxímetro que continua a funcionar enquanto permanecemos, inquietos, num engarrafamento de trânsito». Se nisto – ou seja, nesta não dependência, ou pelo menos nesta dependência não radical do leitor em relação ao fluxo do tempo narrado – consiste uma pobreza ou uma riqueza da literatura enquanto “meio”, é difícil, e talvez até pouco pertinente, avaliar. O que é certo é que, por esta razão, a literatura narrativa tem podido percorrer com assinalável sucesso caminhos muito diferentes, por vezes antagónicos, no tratamento da temporalidade, desde a lei da unidade de tempo da tragédia grega ao experimentalismo temporal do *nouveau roman*, passando, obviamente, por toda a tradição realista e naturalista da ficção narrativa do século XIX e pelas tendências contrárias e subversivas do modernismo e do pós-modernismo do século XX – para citar só alguns casos mais óbvios. Pelo contrário, o cinema depára com resistências quase inultrapassáveis sempre que experimenta manipular a apresentação do tempo segundo critérios que não respeitam as leis naturais do tempo real.

Por outro lado, a literatura possui uma grande facilidade de representação daquela temporalidade diegética não objectiva, desenvolvida pelos chamados romances psicológicos modernos, à qual Bergson chamou *durée*, isto é, aquele tempo subjectivo das personagens que não é passível de organização cronológica nem de medição objectiva, mas que mantém com o tempo real profundas e complexas relações.

A temporalidade literária manifesta, pois, uma versatilidade que decorre da sua própria natureza representativa de arte da “lexis”; porém, pela mesma razão, enfrenta a inevitabilidade de ver o tempo diegético parar cada vez que se detém num particular, a fim de o sublinhar ou descrever. A descrição define-se, precisamente, enquanto «suspensão temporal, pausa na progressão linear dos eventos diegéticos»<sup>84</sup>. O texto narrativo literário pode fazer parar o tempo (ou antes: dificilmente pode deixar de fazê-lo), ao contrário do que acontece no texto narrativo fílmico, onde, como demonstrava Chatman, o tempo nunca pára.

3.2. Ora o **tempo** nunca pára no **cinema** porque o cinema não descreve, mostra. O termo usado pelos críticos anglo-saxónicos para o definir, já o dissemos, é *showing*, no fundo o equivalente da versão clássica de *opsis*, isto é, da natureza espectacular da arte cinematográfica, que nesta medida se aproxima (mas não demasiadamente...) do teatro. «[...] O filme coloca-nos em presença de um mundo que ele organiza conforme uma certa continuidade», afirma Mitry, e o ponto que nos interessa, sobretudo, notar, é esse «em presença de». De facto, no cinema o tempo “vê-se”, o espectador está diante do fluir temporal e, ao mesmo tempo, dentro dele, na medida em que não pode controlar esse tempo que corre – quer seja o tempo da história, quer o do discurso fílmico, quer o da própria recepção, que coincide com o fluxo do tempo real e não pode ser manipulado, como no caso da literatura – a não ser exercendo algum tipo de violência sobre o filme, como por exemplo saindo a meio e retomando o visionamento mais tarde, num dia seguinte. Ao espectador é exigido, portanto, um respeito por esse tempo que se desenrola diante dos seus olhos, sob pena de “atentar” contra a obra a que assiste.

Tais aspectos e relações temporais estão como que submetidas a um implícito pressuposto, que se liga à natureza eminentemente icónica do cinema. Analisando as relações que o cinema estabelece com a realidade, o realizador Wim Wenders afirma: «Acho muito importante que os filmes denotem uma sequência. Não gosto de nada que perturbe essa sequência ou que a torne antinatural. Os filmes [...] têm que respeitar essa sequencialidade. A continuidade do movimento e a

<sup>84</sup> Reis; Lopes, 1991: 87

sequência da acção têm simplesmente que ser coerentes, o tempo que é apresentado de modo linear não pode, sem mais nem menos, dar um salto. [...] É inteiramente indiferente de que espécie de filmes se trate, mas acho sempre que é muito importante que haja uma lealdade relativamente à sequência do tempo, ainda que [...] não se trate, em absoluto, de “realidade”. [...] Nos filmes, há sequências de tempo que têm de se ajustar umas às outras, e não pensamentos que tenham que se ajustar uns aos outros»<sup>85</sup>.

Isto é: a relação que o espectador mantém com a temporalidade cinematográfica é idêntica à que o realizador deve manter com o tempo real. Tal facto decorre da natureza profundamente icónica do cinema, onde a imagem opera por semelhança com o mundo empírico (note-se, porém, que esta semelhança não é uma analogia perfeita, ou uma verdadeira “cópia”, como já demonstrámos), o que estabelece um código específico nas relações entre os implicados no processo, ou seja, espectador, realizador e filme. No fundo, Wenders toca aqui na questão abordada por Ingarden, que acima referimos, já que, na sua opinião, quanto maior for a aproximação entre o tempo apresentado e o tempo real, tanto mais perfeita é a obra de arte cinematográfica. Ainda que possa não partilhar-se totalmente desta opinião (que manifesta, também uma particular opção estilística), a verdade é que é evidente a tendência do cinema para a isocronia – não, obviamente, em termos absolutos e homogêneos, uma vez que um filme consiste num conjunto de segmentos de tempo, mas através da frequente coincidência entre a duração temporal desses segmentos e a duração do tempo real. Neste aspecto, a diferença em relação ao que se passa na obra de arte literária é radical e tem implicações que poderemos constatar na análise que nos propomos fazer.

Tarkovsky, por seu turno, vai ainda mais longe, afirmando que a especificidade e a força do **cinema** consistem, precisamente, na sua particularíssima **relação com a matéria da realidade** e com a capacidade que o cinema tem de **fixar o tempo através das suas manifestações factuais**: «A força do cinema [...] está na relação necessária e inseparável com a matéria da realidade que nos circunda a cada instante. O tempo fixado nas suas formas e nas suas manifestações factuais: tal é a ideia de base do cinema enquanto arte, que deixa entrever

<sup>85</sup> Cf. Wenders, 1990: 15.

um potencial inexplorado, um futuro impressionante.»<sup>86</sup> Assim sintetiza, pois, Tarkovsky a sua ideia-base de cinema: «O tempo em forma de facto», já que a sua capacidade específica é a de “agarrar” qualquer facto que seja dentro da sua natureza temporal, fazendo ver aquilo que *está a acontecer*. O cinema – e este é um ponto que queremos sublinhar, por demonstrar, indirectamente, a nossa defesa de uma explícita ou implícita **narratividade cinematográfica** – «fixa o tempo nos seus índices perceptíveis pelos sentidos»<sup>87</sup>, o que materializa, portanto, a experiência humana do fluxo temporal (tanto através do tempo “visível” no plano, quanto do tempo construído pela montagem), isto é, evidencia o trabalho transformador e “ordenado” (na medida em que segue uma ordem “necessária”, um encadeamento causal). O cinema não “conta” esse fenómeno (razão porque alguns negam que a sua natureza se possa definir como narrativa) mas dá-o a “ver”. Se assumirmos narrativa no sentido que antes definimos (como estrutura que organiza aquilo que na experiência mais ou menos perceptivelmente acontece) não podemos negar ao cinema uma particularíssima capacidade de a concretizar. A profunda intuição de Tarkovsky, já o vimos, longe de negar a narratividade do cinema, contesta apenas um certo modo simplista de o fazer consistir meramente em mais um tipo de linguagem dependente única e exclusivamente da combinação de unidades como o plano, as imagens, os sons, etc<sup>88</sup>. Pelo contrário, o cinema capta o tempo, tanto directamente (através da «imagem-tempo») quanto indirectamente (através da «imagem-movimento»). Para Deleuze, só na música é que a apresentação do tempo é sempre directa – e daí, provavelmente, a facilidade com que o cinema a integra na sua estrutura, quase como se se tratasse de um elemento que lhe é co-natural.

Por outro lado, a fixação de um objecto *fora* da espessura temporal – ou seja, filmar um objecto *como se* ele se encontrasse fora do tempo – coincide com uma espécie de “negação” da natureza do cinema, porque retira a coisa da sua dimensão factual, da dimensão de acontecimento que a caracteriza e que implica necessariamente o ele-

<sup>86</sup> Cf. Tarkovski, 1989: 60.

<sup>87</sup> Tarkovski *apud* Deleuze, 1985: 61.

<sup>88</sup> É para este aspecto que Michel Chion chama a atenção, num artigo dos *Cahiers de Cinéma* também referido por Deleuze (1985: 60).



mento da temporalidade. Por esta razão, Tarkovsky opõe-se à noção de cinema poético, uma vez que ele rompe precisamente com o facto e com o realismo temporais, tornando-se incompatível com o desenvolvimento da natureza e das possibilidades da arte cinematográfica. Pasolini, embora partilhando, até certo ponto, o ímpeto "libertário" do «cinema novo» – o qual, propondo a libertação de certos cânones narrativos, por vezes caiu na confusão que o levou a negar esta narratividade cinematográfica implícita – foi mesmo ao ponto de afirmar que o triunfo do "cinema de poesia" chegava a comprometer tanto o espectáculo cinematográfico como a sua narração.

Mitry procurou abordar a mesma questão, distinguindo a construção do tempo no romance – através das **palavras** – da construção do tempo no cinema – através dos **factos**. Apesar da imprecisão desta distinção – que cai, obviamente, no erro que já discutimos, confundindo a dimensão conceptual da narrativa literária com uma suposta vocação abstracta, em oposição à vocação concreta do cinema -, é inegável, como também temos vindo a sublinhar, que a dimensão factual da imagem cinematográfica é associada a uma forte «impressão de realidade»<sup>89</sup>, devido, em grande medida, a esse terceiro "elemento" que é o movimento. O movimento, como Christian Metz claramente expõe, em *Essais de Signification au Cinéma*,<sup>90</sup> citando Edgar Morin e A. Michotte van den Berck, é sempre percebido como real e actual pelo espectador, uma vez que, destacando os objectos da superfície plana a que estavam confinados, lhes dá "corporalidade" e autonomia. Assim,

---

<sup>89</sup> Esta expressão tem sido utilizada por diversos teóricos, como por exemplo Metz e Jean-Pierre Oudart, nem sempre com um significado totalmente coincidente. Jean-Pierre Oudart fala, aliás, de *efeito de realidade* e *efeito de real* enquanto resultado de uma técnica, no primeiro caso, e eficácia dramática e pragmática, no segundo. No caso de Metz, essa «impressão de realidade» é descrita como «fenómeno de muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos», mas é feita uma distinção que não deve ser ignorada: «[...] por um lado, a impressão de realidade *provocada pela diegese*, pelo universo ficcional, pelo "*representado*" próprio a cada arte; e, por outro lado, a realidade dos *materiais* usados em cada arte para a *representação*; por um lado temos a impressão de realidade e por outro a percepção da realidade». Cf. Metz, 1977: 17 e 26.

<sup>90</sup> Metz, 1972: 20.

apesar da irrealidade da imagem cinematográfica<sup>91</sup>, a percepção do movimento, aliada ao volume e à dimensão temporal, contribui fortemente para essa «impressão de realidade».

Tal fenómeno liga-se também à percepção da natureza temporal da imagem cinematográfica como **presente**. Embora o filme enquanto objecto esteja no passado (na medida em que registou uma acção que já aconteceu), a imagem fílmica surge como presente, já que nos dá a impressão de que estamos a assistir "em directo" àquilo que "está a acontecer"<sup>92</sup>, a "fazer-se" – ao contrário da palavra escrita, que produz um efeito de anterioridade da ficção sobre a narração. Este presente é, porém, ilusório, ou, se se quiser dizer como Manoel de Oliveira, é «fantasmagórico» – ao contrário do que acontece por exemplo no teatro, onde a acção a que se assiste é "realmente" presente.

Enquanto que o tempo literário necessita de marcas deícticas que o definam (e daí a importância fundamental dos tempos verbais, dos advérbios e de outras expressões temporais, como por exemplo "ontem", "hoje", "amanhã"), o tempo cinematográfico não necessita dessas marcas (embora possa recorrer a elas, se o desejar). A lógica temporal é captada pelo espectador por um processo a que Bordwell chama «*inference*» (inferência, dedução), e que em parte depende da competência e da cultura desse espectador (a fim de saber, por exemplo, interpretar o valor temporal de um *flash-back*). Este processo afecta os três aspectos do tempo: a ordem dos eventos, a sua frequência e a sua duração<sup>93</sup>. O próprio **ritmo** funciona desse modo, isto é, tem implicações na forma como o espectador, através de um processo dedutivo, toma consciência do significado diegético. A demora da câmara sobre o rosto ou sobre o caminhar de uma personagem, por exemplo, provoca o espectador a uma espécie de reajustamento das suas expectativas, interpretações, deduções. Deste modo, a narração cinematográfica "controla" aquilo que é visto, o *quê* e o *como*.

Outro aspecto que confere ao cinema um forte carácter de aproximação ao real é o facto de **tempo** e **espaço** coexistirem explicitamente

---

<sup>91</sup> Para Jean Leirens é, aliás, essa irrealidade que, remetendo a ficção cinematográfica para o domínio do sonho, permite que a diegese adquira a força de realidade característica da experiência onírica. Cf. Leirens, *Le Cinéma et le Temps*.

<sup>92</sup> Cf. Gaudreault; Jost, 1990: 101.

<sup>93</sup> Cf. Bordwell, 1985: 77.

no ecrã. O discurso fílmico não é “obrigado” a separar a dimensão espacial da temporal, como acontece na literatura (a frase linguística só em termos consecutivos pode dar conta de elementos do espaço e de elementos do tempo, ainda que possa considerar-se que, de modo implícito, esses elementos permanecem na simultaneidade, depois de referidos), o que tem como consequência uma condensação discursiva que, de facto, geralmente se constata na passagem de uma obra literária para o cinema. Assim, podemos dizer que, enquanto que o tempo do discurso literário se desdobra, a fim de exprimir a espacialidade e a temporalidade, o tempo do discurso cinematográfico tende a uma maior coincidência com o tempo diegético, sendo, portanto, mais denso e complexo, mais semelhante ao tempo real – embora não lhe seja idêntico, facto manifestado através dos «vazios», característicos do tempo representado, como já referimos.

A questão da relação entre o cinema (poderíamos dizer a arte) e a realidade é uma velha e complicada questão cujo âmbito de estudo cabe à Fenomenologia e que não temos a pretensão de analisar aqui. No entanto, não podemos deixar de sublinhar alguns aspectos desse problema, nomeadamente o facto de as afirmações de Wenders e Tarkovsky deixarem clara a noção de que o tratamento do tempo e da correspondente sequência de acontecimentos é um aspecto crucial com o qual o cineasta necessariamente se confronta, mas que surge inevitavelmente a todo o artista cuja obra seja, de algum modo, narrativa<sup>94</sup> – e, portanto, capaz de reproduzir a espessura temporal da existência – sobretudo se ele tem uma posição de profunda seriedade, que é o mesmo que dizer, de verdadeira “humildade” diante do real.

Numa época e dentro de um posicionamento muito diferentes, também Bazin se refere ao respeito pelo tempo real e concreto, definindo igualmente aquilo que ele considera a artificialidade, por oposição à fidelidade à realidade e à vocação do cinema: «O espaço do ecrã de cinema, evidentemente, nunca reproduz o espaço real; só o tempo pode ser respeitado, e, mesmo assim, apenas em partes do filme mais

<sup>94</sup> Não tomamos aqui a palavra no sentido estrito, aplicável apenas a um certo tipo de cinema chamado “narrativo”, mas antes no sentido mais lato, aplicável a qualquer filme que, de algum modo, narre uma história, isto é, que apresente uma sequência de estados que se sucedem no tempo.

ou menos longas»<sup>95</sup>. Deste modo, a montagem deve ser reduzida ao mínimo indispensável, já que ela, sim, é artificial, porque consiste na construção de um sentido que não existe desse modo na realidade registada pela câmara de filmar<sup>96</sup>. Como refere Paulo Filipe Monteiro a propósito de Bazin, a montagem impossibilita a captação da duração concreta das coisas e dos factos e cria um tempo que é só intelectual<sup>97</sup>.

Para Bazin a imagem não conta pelo que acrescenta à realidade, mas sim pelo que dela revela<sup>98</sup>. A sua posição como teórico do cinema é, como se sabe, de natureza ontológica e de fundamento realista. O que lhe interessa é a relação do cinema com o real, isto é, a particular possibilidade que o cinema tem de revelar o sentido da realidade, o significado concreto e essencial – que nada tem que ver com a mera captação da aparência, com a ilusão das formas, a que Bazin chama o «pseudo-realismo». O homem tem naturalmente um imenso desejo de

<sup>95</sup> Bazin toca aqui num ponto de grande interesse, que diz respeito à maior capacidade de isocronia do cinema em comparação com a literatura, cuja pertinência adiante procuraremos verificar, através do confronto entre a obra literária e as correspondentes versões cinematográficas.

<sup>96</sup> Por esta razão, Bazin chega ao ponto de afirmar que a montagem pode ser, em muitos casos, um processo mais literário do que cinematográfico. Analisando *O Balão Vermelho* de Lamorisse, Bazin procede à interessante distinção entre a «ilusão concreta» (como a da prestidigitação) e a «ilusão abstracta» (que a truçagem e os efeitos especiais podem obter). Defendendo o facto de *O Balão Vermelho* não ter caído na tentação da ilusão originada por meros efeitos especiais, e portanto ter sabido reproduzir aquilo que é particular apetência do cinema, a captação da realidade, Bazin afirma: «É muito possível imaginar *O Balão Vermelho* como uma narrativa literária. Mas por muito belamente escrito que se suponha, o livro não poderia comparar-se ao filme, pois o encanto deste é de uma outra natureza. No entanto, a mesma história, por bem filmada que fosse, poderia não ter no écran mais realidade do que o livro, na hipótese de Lamorisse ter resolvido recorrer às ilusões da montagem (ou eventualmente da transparência). O filme tornar-se-ia então uma narrativa pela imagem (como o conto o seria pela palavra) em vez de ser o que é, quer dizer, a *imagem de um conto* ou, se ainda se quiser, um documentário imaginário. [...] A montagem, que nos repetem muitas vezes ser a essência do cinema, é nesta conjuntura o processo literário e anticinematográfico por excelência.» Cf. Bazin, 1992: 62, 63.

<sup>97</sup> Monteiro, «Fenomenologias do Cinema» in Grilo; Monteiro, 1996: 71.

<sup>98</sup> Cf. Bazin, 1992: 76.

defesa contra o tempo e a morte, que se revelam numa autêntica obsessão pelo real, pela reprodução e fixação das coisas enquanto processo de "salvação" do ser pela aparência, manifestados ao longo do tempo, primeiramente na pintura e depois na fotografia. O cinema, participando da capacidade fotográfica de «transferência da realidade da coisa para a sua reprodução»<sup>99</sup> e acrescentando-lhe a dimensão temporal, que reproduz uma propriedade essencial da natureza – o movimento –, torna-se a expressão realista por excelência<sup>100</sup>. Se a fotografia já teve o enorme mérito de permitir «que a pintura ocidental se desembaraçasse definitivamente da obsessão do real e reencontrasse a sua autonomia estética»<sup>101</sup>, o cinema é «o resultado final no tempo da objectividade fotográfica»<sup>102</sup>.

Embora a posição de Bazin tenha pecado por alguma ingenuidade<sup>103</sup> – como tantos dos teóricos que se lhe seguiram procuraram demonstrar –, já que subestimou o aspecto de mediação no cinema, ao acreditar praticamente nessa transferência directa da realidade da coisa para a sua reprodução (afinal tanto a montagem como todos os mecanismos técnicos e estilísticos do cinema são incontornáveis), a verdade é que tocou num aspecto de inegável pertinência, posteriormente sublinhado por teóricos e cineastas como Ricoeur, Deleuze e Tarkovsky: o aprofundamento dos estudos sobre a essência do cinema passa necessária e seriamente pela análise das relações que se estabelecem entre a arte cinematográfica e a captação da temporalidade. Se Ricoeur se preocupou em remeter para a inexorabilidade e inteligibilidade da sucessão temporal, como já foi referido, Deleuze não hesita em afirmar que o cinema passou da exploração do movimento, fascínio e preocupação fundamental dos primeiros anos da sua história,

<sup>99</sup> Cf. Bazin, 1958: 43 *apud* Monteiro, 1996: 69.

<sup>100</sup> Bazin (1992: 20) apelida, por isso, o cinema, de «múmia da aparência».

<sup>101</sup> Cf. Bazin, 1992: 21.

<sup>102</sup> *Idem, Ibidem*: 19.

<sup>103</sup> Dizemos que o seu realismo foi ingénuo e não exagerado, como alguns ideologicamente pretendem, já que não nos parece possível falar de exagero em relação a uma postura realista. Se alguma coisa faltou a Bazin foi precisamente um realismo mais autêntico, que não deixasse escapar nenhum dos factores em jogo, nomeadamente o aspecto da mediação, fundamental na consideração das relações entre o cinema e a realidade.

para um trabalho sobre o tempo, e Tarkovsky, por seu turno, afirma que o importante é seguir o fluir do tempo no plano, «esculpindo», a partir desse «bloco de tempo» constituído pela massa imensa de factos da existência, até ao ponto de eliminar tudo aquilo que não é necessário e conservar aquilo que se deve revelar (tal como faz um escultor, em relação a um pedaço de mármore)<sup>104</sup>. A montagem junta ou liga, portanto, planos cheios de tempo e não de noções.

Ao abordar a estilística de Robert Bresson, através da análise da adaptação que este fez da obra literária de Bernanos, *Diário de um Pároco de Aldeia*, Bazin distingue pintura (e filmes sobre pintura) de cinema e literatura, aproximando estes dois através da característica comum da temporalidade: «[...] os filmes sobre pintura partem precisamente da negação do que é a sua base: a circunscrição no espaço em virtude da moldura e da intemporalidade. Por ser o cinema, como arte do espaço e do tempo, o contrário da pintura, é que tem alguma coisa a acrescentar a esta. Não existe esta contradição entre o romance e o cinema. Não só são ambas duas [*sic*] artes de narrativa e portanto do tempo, como não é sequer possível dizer *a priori* que a imagem cinematográfica é inferior na sua essência à imagem evocada pela escrita. O contrário é mais provável. Mas a questão não é essa. Acontece que o romancista como o cineasta, procura sugerir o desenrolar de um mundo real».<sup>105</sup>

É a procura deste «desenrolar de um mundo real», de um «mundo possível», que caracteriza toda e qualquer expressão de arte narrativa, embora através de diferentes modalidades. Se alguns teóricos da narrativa focaram sobretudo a sua dimensão discursiva como fenómeno de «fechamento» e de «totalidade» («*wholeness*») que a cada passo manifesta a sua finalidade, se outros se sentiram atraídos pela sua capacidade perlocutiva enquanto processo dirigido a um leitor/espectador, se outros ainda sublinharam o facto de se tratar sempre de uma re-(a)presentação de eventos acontecidos («*recounting*»), no nosso caso mantemos a convicção de que a temporalidade é (juntamente com a sua específica dimensão de significado e, portanto, também de conhecimento) o aspecto mais decisivo e pertinente do fenómeno narrativo.

<sup>104</sup> Cf. Tarkovski, 1989: 61.

<sup>105</sup> Cf. Bazin, 1992: 138, 139.

Temos, no entanto, consciência de que a defesa da caracterização do cinema como arte narrativa é tudo menos pacífica. A evolução da estética cinematográfica moderna para processos de exibição dos próprios meios cinematográficos, por um lado, e a recusa (aliás compreensível), por boa parte dos cineastas actuais, nomeadamente portugueses, de um “fazer cinema” segundo modelos narrativos “clássicos” (seguidos precisamente pelo chamado “cinema narrativo”) – facto que tem favorecido, indirectamente, a redução do conceito de narrativa cinematográfica a um específico tipo de cinema –, têm vindo a causar uma infundável polémica, onde se procura por vezes provar, entre outros aspectos, que, como certa vez afirmou Bergman, «o cinema nada tem que ver com a literatura», como se este princípio fosse equivalente à afirmação de que o cinema pouco ou nada tem que ver com a narrativa.

Na nossa opinião, afirmar a capacidade narrativa do cinema não coincide com afirmar a necessária predominância de um modelo de continuidade narrativa nem uma semelhança básica entre a forma de arte literária e a cinematográfica. Pelo contrário. A consciência de que o ponto de contacto entre o cinema e a literatura reside na sua capacidade de expressão da sucessividade, (nessa «inevitável sequência» de que fala Paulo Filipe Monteiro), do fluxo temporal, enquanto lugar da transformação, traz ao de cima, inevitavelmente, a diversidade de naturezas de um e outro, por um lado, e por outro lado desperta a atenção para a pertinência da análise da expressão dessa temporalidade, evidente em formas de arte tão distintas, mas de tão grande significação no século em que vivemos. A narrativa não é, quanto a nós, algo de que o cinema deva (ou não deva, consoante a posição assumida) escapar, em maior ou menor grau, mas constitui-se antes como dimensão intrínseca à sua própria natureza, na qual a iconicidade temporal é aquela que mais decisivamente o define enquanto processo artístico fixador e organizador desse significado em acção que é o tempo. Que o cinema, ao longo da história, tenha optado por processos “estruturalmente”, “linearmente” ou “enunciativamente” narrativos ou que os tenha tentado desconstruir tem mais que ver com opções estilísticas ou estéticas, com condicionalismos técnicos ou com posições existenciais – isto é, com a sua natural evolução (ou com a imposição artificial e ideológica, como diria João Mário Grilo) -, do que com aquilo que ao nível mais profundo sempre o tem caracterizado, umas vezes de modo

mais evidente e rico, outras de forma empobrecedora e utilitária. De facto, é possível – como faz o polémico Juan Hernández Les – procurar e sublinhar as características específicas do cinema (que, na sua opinião, residem no tipo de *relato* que produz), sem deixar de definir o filme como um «objecto narrativo»<sup>106</sup>.

3.3. Antes, porém, de passarmos à abordagem do caso específico da adaptação da obra literária ao cinema, não podemos deixar de introduzir aqui algumas considerações sobre outros dois factores inalienáveis do acto narrativo: desde já, o **espaço** e, em seguida, o destaque comparativo entre ponto de vista literário e ponto de vista cinematográfico.

O espaço, enquanto dimensão fulcral da narrativa cinematográfica – e presente também na narrativa literária, embora com um carácter menos decisivo – não pode, de facto, deixar de ser contemplado, devido ao seu valor como elemento básico e complexo de significação e à sua profunda relação com o elemento temporal, relação essa de diferentes implicações na literatura e no cinema. Precisamente pela vastidão teórica e técnica que uma abordagem profunda do espaço cinematográfico implica, e devido ao facto de toda a lógica da nossa perspectiva assentar naquele ponto de análise onde o confronto entre a literatura e o cinema é mais fecundo – o tempo e a narratividade – não exploraremos com pormenor a dimensão espacial do filme, destacando apenas algumas das suas propriedades fundamentais. Invocamos aqui Tarkovsky para legitimar a pertinência de uma abordagem ao cinema que deixe o tratamento do espaço para “segundo plano”: na genialidade com que fala de cinema, o cineasta e teórico sustenta esta ideia de modo radical: «Pode facilmente imaginar-se um filme sem actores, sem música, sem *décors*<sup>107</sup>, e mesmo sem montagem. Mas seria impossível conceber uma obra cinematográfica privada da sensação do tempo que

<sup>106</sup> Cf. Hernández, 2003.

<sup>107</sup> Sublinhamos esta palavra, cujo significado remete, imediatamente, para relações cénicas de natureza espacial. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de referir o recente acontecimento cinematográfico no contexto português: o filme *Branca de Neve* (2000) de João César Monteiro, que, independentemente de qualquer juízo crítico que lhe possa ser feito, arrisca precisamente a hipótese de um cinema sem espaço “visível”...

passa»<sup>108</sup>. Note-se que a obra de Andrei Tarkovsky de onde é retirada esta frase, que apresenta uma profunda análise do fenómeno cinematográfico, não dedica um único capítulo, uma única alínea (pelo menos directamente) à questão do espaço no cinema!

Não deixamos, porém, de atestar a famosa comparação estabelecida por George Bluestone entre o romance e o filme enquanto artes temporais que se distinguem pela prioridade dada, no primeiro caso, ao tempo e, no segundo, ao espaço. «Tanto o romance como o filme são artes temporais, mas enquanto que o princípio formativo do romance é o tempo, o princípio formativo do filme é o espaço. [...] O romance dá a ilusão do espaço avançando de ponto em ponto no tempo; o filme dá o tempo avançando de ponto em ponto no espaço.»<sup>109</sup>

A explanação de Bluestone tem a dupla vantagem de sublinhar a precedência, no cinema, do espaço (enquanto «princípio formativo») sobre o tempo, ao invés do que acontece na literatura, ao mesmo tempo que torna clara a interdependência tempo-espaço em qualquer obra narrativa. O que não fica, porém, desde logo plenamente esclarecido é que tal facto não se sobrepõe à essência eminentemente temporal do cinema.

A utilidade desta ressalva inicial é, quanto a nós, a de desfazer, à partida, um velho equívoco que supõe consistir na natureza espacial do cinema, por si só, a grande diferença dessa arte em relação à literatura. Não reside tanto aí o fulcro daquilo que as separa – e são, de facto, muitos os aspectos distintivos, como temos vindo a verificar –, quanto nos diferentes modos de representação e percepção das respectivas naturezas e relações espacio-temporais. Quando Bluestone fala da primazia espacial está a pensar no acto de produção do filme, ou seja, está a lembrar-se, como André Gardies, que o espaço figura no fotograma e o tempo não. Porém, o fotograma por si só *ainda não é cinema*, o cinema nasce da sequência e inter-relação dos fotogramas, ou seja, nasce com o tempo e com o movimento. Importa, pois, não cair na

<sup>108</sup> Tarkovsky, 1989: 108.

<sup>109</sup> Bluestone, 1966: 61. É, porém, necessário não esquecer que mesmo a válida distinção operada por Lessing entre as artes baseadas na co-existência dos seus elementos no espaço e aquelas baseadas na consecutividade temporal acabou por ser ultrapassada e corrigida, entre outras razões pelo facto de subestimar a dimensão comunicativa da arte, onde o trabalho do receptor (que, quer num caso quer noutra, se desenvolve no tempo) não pode ser ignorado.

imprecisão de referir a primazia espacial como característica definidora da essência do cinema, em vez de considerá-la, isso sim, como dado prévio na construção do acto cinematográfico e, obviamente também, como característica basilar, inalienável e determinante da sua natureza plenamente realizada.

Mais importante é (re)lembrar que o cinema, ao contrário da literatura (cuja natureza monódica, a língua, não pode descrever exactamente ao mesmo tempo a acção e o contexto espacial em que ela tem lugar), tem a capacidade de ligar intimamente a sua dimensão diacrónica (sucessiva, temporal) à sua dimensão sincrónica (simultânea, espacial). Devido à natural e acentuada iconicidade da imagem cinematográfica, o espaço é concomitante com o tempo, é-lhe inerente. No cinema o espaço está, portanto, sempre (ou quase sempre<sup>110</sup>) presente, mas na literatura não.

Em termos literários a definição de espaço não é, em regra, problemática: «Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico)»<sup>111</sup>. Notemos como o espaço literário se define, em sentido estrito – que é aquele que, no confronto com o cinema mais nos importa – enquanto cenário, suporte da acção, isto é, elemento complementar da diegese, colaborante nas atmosferas criadas e tendo um papel importante no estabelecimento dos valores semânticos do texto. No cinema, porém, a construção do espaço, sendo este visual, está dependente de outros atributos fundamentais, entre os quais se destacam a *posição* e a *perspectiva* (de quem olha como receptor e de quem apresenta como narrador ou autor implícito), bem como a

<sup>110</sup> Dizemos «quase sempre» porque já se verificou, em certo tipo de cinema, uma subversão radical do valor do espaço, ao ponto de o fazer perder aquilo a que Bordwell chama a sua natureza «cenográfica» para passar a ser concebido apenas nos seus elementos «gráficos», descontextualizados e retirados à relação causal e dinâmica entre os planos. É o que sucede em muito do cinema «abstracto».

<sup>111</sup> Reis: Lopes, 1991: 129.

luz (ou as oposições luz-sombra) e todo o jogo de relações que se estabelecem, tanto entre os diversos elementos internos que o constituem, como com o universo que lhe é exterior (tanto o diegético como o extra-diegético).

De facto, como se dizia na definição acima referida, o espaço é constituído por «componentes físicos». Ora o que acontece quando se pensa no caso do cinema é que esses objectos são «externalizados» (Bluestone usa o termo «*externalized*») no espaço fílmico, isto é, adquirem uma “carne”, uma forma específica e visível por todos, fruto da particular opção do realizador e da natureza do acto cinematográfico. O espaço fílmico resulta da relação que se estabelece entre esses componentes, quer dentro do *campo*, quer na articulação permanente com o chamado *fora-de-campo*. Embora apresentando características que o aproximam do espaço dramático, o espaço fílmico não se identifica com ele. Basta, para tanto, lembrar que o espaço dramático é tridimensional, enquanto que o fílmico é bidimensional. Além disso, o espaço cinematográfico é ilusório (nos segmentos definidos pelo campo e pelo plano) e, no seu todo, constitui-se como um espaço-significação. Neste sentido, ele aproxima-se mais do espaço da narrativa literária – também ele profunda e activamente significativo, como já vimos – do que do dramático.

Gaudreault e Jost<sup>112</sup>, na sistemática análise que fazem da narrativa cinematográfica, distinguem diversos tipos de relações espaciais, decorrentes da articulação de dois planos: as relações de *identidade* (sempre que o segundo plano mostra um pormenor do primeiro – como acontece no «*cut-in*» – ou vice-versa. É o caso dos «*travellings*» e da «*panorâmica*») e as relações de *alteridade*. Estas últimas tanto podem ser de *contiguidade* (quando, na passagem de um plano a outro, há uma comunicação visual imediata, como no caso do «*campo/contracampo*») como de *disjunção* (se essa passagem implica um “salto” espacial), sendo que a disjunção se verifica quer na proximidade («*disjonction proximale*») quer na distância («*disjonction distale*»).

Estas relações existem dentro daquilo que estes autores chamam o «espaço profílmico», que se mantém em permanente interacção com o «espaço do espectador». Além disso, sublinham a existência de 7 tipos de segmentos espaciais: os 6 de que fala Noël Burch (as 4 fronte-

<sup>112</sup> Cf. Gaudreault; Jost, 1990: 79-99.

ras do enquadramento, o espaço antes da câmara e o espaço por detrás dos elementos do *décor*), acrescentados do espaço a que corresponde o som exterior ao plano – tanto os diversos ruídos fora de campo, como a voz da narração *off*. O som é um elemento a não menosprezar quando se fala de espaço fílmico, pois ele permite a interacção de espaços simultâneos (ao contrário da natural sucessividade espacial do cinema) sem o recurso a nenhum tipo de artifício técnico<sup>113</sup>.

A análise dos diversos procedimentos que configuram o espaço fílmico – e que alguns autores, como Branigan, resumem a permanentes variações entre *foreground* e *background* – manifestam o facto de o filme ser constituído, como o romance, por relações causais de natureza temporal e de natureza espacial, que implicam o trabalho de interpretação por parte do espectador, com base nas informações (ou «*cues*», decorrentes dos procedimentos do próprio meio ou das convenções estilísticas<sup>114</sup>). No caso do filme, porém, essas relações afiguram-se mais complexas, devido ao fenómeno a que Barthes chama, a propósito da forma de expressão cinematográfica, «*épaisseur des signes*», ou seja, a uma densidade informacional de natureza, digamos, simultânea e não explicitada (no romance os espaços são descritos e “explicados”, no filme são apresentados e encadeados), que exige do público a familiaridade com um certo número de convenções cinematográficas decisivas<sup>115</sup>.

O que em nossa opinião é importante notar é que o espaço cinematográfico é um **espaço dinâmico**, ou seja, ao contrário da dificuldade que o espaço literário tem em se libertar, para existir, de uma dimensão descritiva e portanto estática, as relações espaciais no

<sup>113</sup> Alguns autores, como Bordwell (1985: 113) distinguem mesmo três tipos de dados espaciais (constituintes do espaço cenográfico): o espaço do **plano**, o espaço da **montagem** (em que o espectador tem a tarefa de construir o espaço inter-planos com base em processos de antecipação e de memória) e o espaço do **som**.

<sup>114</sup> Exemplo de um procedimento “técnico”, no campo da narrativa literária, com finalidades de ordem espacial, é o uso do tempo verbal do **imperfeito**, como demonstraremos no capítulo em que abordamos a novela *Amor de Perdição*.

<sup>115</sup> Que um “fundido” seja a introdução a um *flashback* ou que um “campo-contracampo” seja identificado como focalização interna depende, em grande parte, da cultura cinematográfica do espectador.

cinema definem-se pelo seu grau de profunda intimidade com o fluxo temporal, com a transformação<sup>116</sup>. Neste sentido, admitimos a insistência na dimensão espacial do cinema, se ela incluir a consciência deste casamento indissolúvel, ou seja, se não tratar a natureza dessas relações abdicando da dimensão da **duração** que conforma o acto cinematográfico, como se este fosse constituído essencialmente pela superfície plana da fotografia ou se definisse meramente como fenómeno plástico.

Notemos que expressões como «dinamização do espaço» e «espacialização do tempo» (na fórmula sintética de Panofsky) ou «o filme dá o tempo avançando de ponto em ponto no espaço» (Bluestone) estão impregnadas da noção de movimento e mudança. Sem este «avançar» não há temporalidade nem transformação, não há acontecimento nem narratividade e, portanto, não há cinema.

Jacques Aumont estabelece uma comparação que nos parece muito pertinente: «Se o campo constitui a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é a sua medida temporal, e não apenas de modo figurado: é no tempo que se desdobram os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e da eliminação: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser lugar do presente»<sup>117</sup>. Mesmo um conceito de natureza aparentemente espacial revela, pois, grandes implicações de ordem temporal. E poderíamos sublinhar novamente o facto de as relações espaciais que se estabelecem dentro do próprio campo estarem sujeitas à lei temporal cuja duração coincide com a da recepção por parte do espectador que assiste ao filme.

Ao afirmar o espaço como princípio formativo do cinema, Bluestone tem implícita uma outra noção: «o apelo espacial do filme ao olhar subjugava o seu apelo temporal à mente»<sup>118</sup>. Não podemos, obviamente, pelas razões expostas, concordar totalmente com esta opinião, uma vez que pensamos ser precisamente a “colagem” da imagem ao tempo que a torna irresistível aos olhos do espectador, em grande

---

<sup>116</sup> Mesmo um plano fixo em que as personagens estejam estáticas contém em si esta dimensão, que o retira do universo fotográfico ou pictórico sem dimensão temporal durativa.

<sup>117</sup> Aumont *apud* Gaudreault; Jost, 1990:86.

<sup>118</sup> Bluestone, 1966: 60.

medida devido à forte impressão de realidade, a qual transmite a sensação de um presente que se desenrola diante dos olhos – o que está, aliás, na origem do poderoso apelo voyeurista do cinema. Mais correcta é a conclusão de Panofsky, aliás citada por Bluestone, na qual existe uma subtil diferença de apreciação, com a qual nos identificamos. Panofsky fala da inalienável fusão, no cinema, entre o que se ouve (as palavras, os sons) e o que se vê, apelidando esse fenómeno de «princípio de co-expressividade»: «a moving picture – even when it has learned to talk – remains a picture that moves, and does not convert itself into a piece of writing that is enacted»<sup>119</sup>. Este facto depende mais da natureza do próprio acto cinematográfico do que do estilo adoptado pelo seu realizador.

As relações espacio-temporais da literatura e do cinema revelam muito das respectivas naturezas e dos diferentes modos de recepção que elas implicam. Ambas resultam do uso dos códigos referentes a dois sistemas semióticos distintos, o que é o mesmo que dizer, ambas implicam processos de semiose dependentes de convenções específicas e de particulares inter-relações, cujos traços fundamentais temos vindo a evidenciar e a discutir. Dizer que a literatura constrói o espaço e o tempo, enquanto que o cinema os mostra, não pode significar, pois, uma ingenuidade metodológica que esqueça o facto de também no cinema serem construídas as relações espacio-temporais e não meramente “decalgadas” da realidade. Um filme não reproduz especularmente o real, antes o transfigura através de um processo “artificial” de justaposição sequencial de fragmentos compostos e descontínuos. Esse tempo construído pelo filme (mais ou menos isocrónico) é percebido pelo espectador como “retirado” da duração homogénea da temporalidade real e, portanto, cheio de uma intencionalidade específica. É, pois, um tempo tão ficcional como o do romance, ainda que captado e recebido de modo diferente.

---

<sup>119</sup> Panofsky *apud* Bluestone, 1966: 58. Citámos o original por ser óbvia a perda de precisão que a tradução traz à forma e conteúdo da frase, uma vez que «moving picture» se traduz simplesmente por filme. De qualquer modo, aqui vai ela: «Um filme – mesmo quando já aprendeu a falar – permanece uma imagem que se move e não se converte num excerto de escrita que é representada».

Jeanne-Marie Clerc leva esta constatação ao ponto de afirmar: «A câmara ensinou ao homem de hoje um modo de exploração dinâmica do espaço onde os contrários já não se excluem, o que tem implicações quase metafísicas»<sup>120</sup>. «Longe de representar o real, a imagem sonora está, como a imagem visual, saturada de memória e de conhecimentos feitos acerca dos quais nos iludimos, acreditando que coincidem com o mundo»<sup>121</sup>. Se a um nível imediato e perceptivo, esta “crença” se afigura mais forte no que diz respeito à obra cinematográfica, não é menos verdade que ao nível de uma persuasão mais íntima e reflectida ou pensada<sup>122</sup>, a obra literária exerce uma influência tanto ou mais apreciável. Da genialidade no uso dos seus códigos e da sua adequada interpretação depende muito do sucesso do romance ou do filme e, sobretudo, a sua permanência no tempo. Porque, no limite, uma obra de arte resulta do encontro de dois olhares: o do seu criador e o do seu receptor.

#### 4 - Narrador e focalização: a obra de arte narrativa como olhar(es) sobre o mundo

4.1. Se a intrincada rede de relações que se estabelecem entre o autor textual e o narrador é inegavelmente pertinente na abordagem ao texto literário narrativo, ela assume ainda maior importância quando se trata de analisar o texto fílmico. De facto, devido à homogeneidade do material de expressão literária verifica-se que tanto o autor textual como o narrador fazem uso do mesmo veículo semiótico – a linguagem verbal –, o que permite, em muitos casos, a invisibilidade quase total da figura do autor textual (por vezes só diferenciável do narrador através de processos tipográficos como as aspas e os travessões, etc). No caso da narrativa fílmica, o autor textual (também chamado «*grand imagier*» ou «*grand image maker*»), é aquele que verdadeiramente “fala” cinema<sup>123</sup>, ou seja, é a entidade que está por detrás da

<sup>120</sup> Clerc, 1993: 174. A autora sublinha que foi o cinema, mais que nenhuma outra arte, que subverteu as categorias de tempo e espaço.

<sup>121</sup> *Idem, Ibidem*: 164.

<sup>122</sup> Bluestone (1966: 48) sintetiza – não sem o risco de um excesso de simplificação –: «Um filme não é pensado; é percebido».

<sup>123</sup> É esta a expressão utilizada por Gaudreault e Jost, 1990: 48.

organização das imagens e respectivos sons que o espectador vê e ouve. Com muita frequência, porém, este autor implícito – que apresenta personagens em acção, portanto também desempenhando a actividade humana de descrever e contar – delega a narrativa num ou em vários narradores que, ao longo do filme, em momentos mais ou menos extensos, narram histórias ou excertos de histórias através do uso da linguagem verbal. Este procedimento tem a vantagem de contribuir para a impressão de passado, que normalmente a imagem não consegue instituir. Manifesta-se, assim, a heterogeneidade da narrativa fílmica, através da diversidade dos materiais expressivos usados pelo autor implícito e pelo(s) narrador(es), o que tem como consequência que a função do autor principal raramente é invisível, isto é, raramente se confunde com a do narrador propriamente dito (embora a sua presença possa passar despercebida ao espectador mais ingénuo ou distraído).

Excepcionalmente, porém, o narrador utiliza igualmente o meio audiovisual a fim de dar conta daquilo que narra, através dos conhecidos processos analépticos do *flash-back* ou do *flash-forward*. No filme de James Ivory baseado no romance homónimo de Forster *A Room with a View*<sup>124</sup>, há uma cena em que uma das personagens, Cecil Vyse, conta à sua pretendida, Lucy Honeychurch, um encontro que tivera na National Gallery de Londres com George Emerson e o seu pai. Este narrador intradieético inicia a narrativa através de palavras, mas de seguida passa-se a um *flash-back* que reproduz o episódio como se estivéssemos a assistir a ele “em directo”. Tal processo narrativo cinematográfico acontece, de facto, com pouca frequência no caso dos narradores secundários, que normalmente usam a linguagem verbal para contar os pequenos e numerosos acontecimentos das suas vidas<sup>125</sup>. O filme *Rashomon*, de Kurosawa, constitui uma das excepções à regra mais

<sup>124</sup> A este propósito, veja-se o artigo da nossa autoria, «*Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme “literário”*», publicado na revista *Discursos*, nºs 11-12, Lisboa, Universidade Aberta, 1995-1996.

<sup>125</sup> É mais frequente nos filmes policiais ou histórias de detectives, como é o caso, por exemplo, de *Um crime no Expresso do Oriente*, em que as sucessivas hipóteses de crime avançadas por Poirot vão sendo colocadas e afastadas através de *flash-backs* que reconstróem os possíveis cenários, até ao momento em que a versão verdadeira é totalmente recuperada num *flash-back* final que dá a ver todos os aspectos e etapas do crime. Esta capacidade de manipulação temporal é, sem dúvida, um dos fascínios do cinema.



famosas, que complexifica os níveis narrativos, já que cada um dos subnarradores se “apropria” da linguagem do autor implícito, como se se tornasse, ele próprio, um segundo *grand image maker*, com toda a autonomia que este possui na apresentação da sua narrativa – autonomia essa que, aliás, dificulta ao espectador o estabelecimento do juízo sobre a veracidade ou inveracidade de cada versão dos acontecimentos. O que na realidade acontece, porém, é que o espectador se apercebe, mais ou menos conscientemente, de que o autor implícito está permanentemente presente, mesmo por detrás dos relatos audiovisuais das personagens, enquanto mega-instância organizadora do discurso fílmico. Se assim não fosse, a personagem que conta a história nunca poderia ser vista de fora, nem as outras personagens possuiriam o seu próprio timbre de voz. É a certeza sobre o trabalho, silencioso mas constante, dessa entidade extradiegética, que permite ao espectador aceitar com naturalidade determinados dados que de outro modo seriam sentidos como incongruentes. Por outro lado, este mesmo facto evidencia o poder da imagem e a força da perspectiva veiculada pela câmara, na medida em que aquilo que vemos acontecer – e que é acompanhado, ou completado, por palavras em voz *over* e *off* – ganha uma vida própria, que de algum modo se autonomiza em relação a essas palavras e à correspondente perspectiva desse narrador.

No caso do cinema torna-se, portanto, mais claro o facto de o conceito de autor implícito ser indispensável na análise da obra narrativa, ao mesmo tempo que não pode deixar de reconhecer-se uma particular complexidade na questão da autoria. Na realidade, por um lado, essa autoria “divide-se” frequentemente entre a figura do realizador e a do guionista (sendo embora a responsabilidade última atribuída ao primeiro); por outro lado, muitas vezes a própria figura do realizador acaba por se apagar, como acontecia, por exemplo, com as grandes produções de Hollywood, que eram quase sempre, como se sabe, o resultado do trabalho de um conjunto de pessoas ligadas ao chamado «*studio system*» (constituídos por «*scripting committees*», que funcionavam com regras claramente codificadas e funções bem definidas), o que, apesar de tudo, não eliminava totalmente o papel do autor implícito, se entendido como o tal «princípio organizador» (tanto na sua dimensão narrativa como na vertente ideológica) da obra final. De qualquer modo, é de sublinhar que Portugal nunca chegou a instituir

um tal modo de funcionamento na produção cinematográfica, pelo que nenhuma das três obras abordadas se enquadra numa situação deste tipo.

Outro aspecto que convém salientar, dentro desta problemática – para além da localização do narrador em relação aos níveis narrativos (extra ou intradieético) –, tem que ver com a relação do narrador com o universo narrado. Enquanto que na narrativa literária a diferença entre o narrador heterodieético e o narrador homodieético ou autodieético se traduz, frequentemente<sup>126</sup>, no uso da terceira pessoa gramatical no primeiro caso e da primeira pessoa nos segundos, no caso da narrativa fílmica verifica-se que a existência de um narrador explícito (e distinto do *grand image maker*) se revela frequentemente através da voz *over*<sup>127</sup>, sendo a distinção operada pela diferença dos timbres de voz do narrador e das personagens, além das informações que o narrador pode, eventualmente, dar de si mesmo.

Quando não existe voz *over*, é através da perspectiva adoptada que se podem constatar as diferenças entre o narrador que é exterior à história e aquele que participa da diegese, e neste caso os desafios que se levantam ao realizador são mais complexos, implicando normalmente processos de focalização interna mais radicais e problemáticos.

<sup>126</sup> Camilo Castelo Branco é uma das excepções à regra neste domínio, já que muitas vezes usa a primeira pessoa para o narrador heterodieético, como aliás é o caso do *Amor de Perdição*. Adiante analisaremos o porquê deste “desvio” à norma habitual, aliás encontrável, nomeadamente, em outros autores de pendor romântico.

<sup>127</sup> Frequentemente se utiliza, incorrectamente, a expressão voz *off* para referir este processo narrativo cinematográfico, em vez da expressão voz *over*. Vale a pena citar a explicação dada por Gaudreault e Jost, devido ao seu carácter sintético e claro: «A voz *off* designará a voz de uma personagem fora de campo, mas contudo no espaço contíguo (como no campo/ contra-campo). Diremos que existe voz *over* quando os enunciados orais veiculam uma qualquer porção da narrativa, e são ditos por um locutor invisível situado num espaço e num tempo distintos daqueles que são apresentados simultaneamente pelas imagens vistas no ecrã” (Kozloff, 1988: 5, tradução nossa)». Gaudreault; Jost, 1990: 73. Naturalmente que, como se poderá deduzir desta explicação, chama-se voz *in* à voz pronunciada dentro do campo. Porém, a prática crítica tendeu a homogeneizar, numa única expressão – voz *off* –, a diferença entre os dois tipos de voz, ao ponto de quase parecer artificial a designação voz *over*. Se aqui a utilizamos é por se tratar de um território de análise teórica e metodológica, que exige a máxima precisão.

Um dos exemplos mais significativos que se podem dar é o do filme *The Lady in the Lake*, de Robert Montgomery (1946), onde tudo é submetido ao olhar do protagonista, o detective Philip Marlowe. Gaudreault e Jost chamam a esse processo de focalização uma «ocularização interna primária»<sup>128</sup>.

4.2. A adopção, por parte do escritor ou do realizador, de um determinado estatuto do narrador tem implicações, como se sabe, na **focalização** à qual os acontecimentos narrados são submetidos. Ora, quanto a este âmbito, a situação da narrativa cinematográfica afigura-se, em muitos aspectos, substancialmente diversa da da narrativa literária. Vejamos porquê.

O termo «perspectiva», também usado para falar de focalização, como já vimos, aplica-se com toda a adequação ao fenómeno cinematográfico, enquanto forma privilegiada de olhar sobre o mundo. Olhar implica sempre adoptar uma particular posição. O acto de olhar enquanto capacidade (não meramente física ou fisiológica mas também filosófica, ética e estética) implica necessariamente a tomada de uma posição. Para alguns cineastas (como Eisenstein), isto é o que mais verdadeiramente define a natureza do cinema: um processo de “olhar” que permite “ver” mais do que aquilo que é humanamente possível sem o contributo da *durée* e da montagem fílmicas – ou seja, o cinema é uma arte do visual mais do que do visível<sup>129</sup>. A mediação da obra de arte cinematográfica, em vez de se instaurar como objecto que interfere, “obscurecendo” o processo que o homem tem de aceder ao real, antes amplia – como uma lente, precisamente – esse mesmo real e a sua respectiva duração, revelando-o assim ao olhar humano com uma inesperada novidade. De algum modo, esta é “função” de toda a arte, mas o cinema, como grande “olho” que é, concretiza esta capacidade de um modo que podemos chamar “literal”, através do aprisionamento do tempo dentro do horizonte da visão. Para tal, os cineastas fazem uso de diversas técnicas, enquanto que os escritores fazem variar o uso do tempo verbal, da pessoa gramatical, etc. Stromgren e Norden sintetizam bem esta diversidade de procedimentos: «Os realizadores não apenas têm a capacidade de registar e revelar a acção, eles podem também controlar a perspectiva através da qual a observam.

<sup>128</sup> 1990: 132.

<sup>129</sup> Como sublinha Grilo a propósito de Eisenstein (1997: 266-289).

Fazem-no através de um conjunto de técnicas que incluem a posição da câmara e o movimento, a selecção e a composição dos planos, a iluminação, o cenário e o som. Na literatura, meios como o tempo verbal (passado, presente, futuro), a pessoa gramatical (primeira, terceira-limitada e terceira-omnisciente), o número (singular, plural) e a voz (activa, passiva) tornam-nos conscientes da perspectiva, assim como da presença do autor»<sup>130</sup>.

Embora a literatura tenha grandes possibilidades quanto à focalização, a verdade é que, em comparação com o cinema, verifica-se que este, devido à permanente variação dos planos, acaba por apresentar maiores alternâncias de **perspectiva** – e tomamos aqui a palavra no contexto em que ela remete para o *modo*, isto é, para *quem vê* (e não para a *pessoa* ou *voz*, ou seja, para *quem fala*). Este modo focalizador do cinema apresenta maior complexidade do que o do texto literário, uma vez que é necessário contar com o facto de a narração cinematográfica se exercer sempre como acto visual, o que implica que o espectador tem uma possibilidade de visão que não coincide perfeitamente (a não ser em casos excepcionais de experimentalismo assumido) com a que a diegese instaura. Na prática, quando o ponto de vista da narração é *supostamente* o de uma determinada personagem, o espectador vê normalmente *mais* (muito raramente poderá ver menos) do que ela, o que permite um sem-número de efeitos cinematográficos, particularmente usados para a produção de *suspense*, por exemplo. O cinema caracteriza-se por um multiperspectivismo que tem implicações de diversos níveis na sua significação e na sua estética narrativas.

Por outro lado, sendo o cinema, como sublinhámos, determinado pela visão e, pelo menos a partir da chegada do sonoro, também pela audição<sup>131</sup>, torna-se importante não apenas constatar a constante

<sup>130</sup> Stromgren; Norden, 1984: 176.

<sup>131</sup> Embora a um nível menos significativo, podemos afirmar que já nos filmes mudos existiam elementos “auditivos”, uma vez que a representação dos actores podia exprimir a emissão de gritos, canto, etc. (para não falar dos movimentos labiais indicadores da linguagem falada), bem como a audição dos mesmos, visível através da expressão facial, da reacção das personagens e da mímica. Não se trata, portanto, de audição em sentido estrito (físico e fisiológico), mas sim da sua sugestão através de procedimentos visuais, o que, embora revelando todas as diferenças (até porque implica sempre a colaboração do desempenho do actor ou o uso do inter-título) é, a um nível funcional, semelhante.

mudança de focalização, mas também apurar se esta se realiza através do processo de ocularização ou de auricularização. De facto, embora os planos e os ângulos sejam os principais responsáveis pelo tipo de focalização instaurada no cinema, outras potencialidades filmicas, quer de ordem visual, quer de ordem auditiva, contribuem para a efectivação do processo, como é o caso da **iluminação** e da **música** (a qual desempenha um papel determinante, como teremos oportunidade de observar na análise dos filmes que constituem o *corpus* deste trabalho). O cinema favorece o entretecer de uma complexa teia de "visões" e informações múltiplas, que lhe conferem uma particular espessura no campo do estabelecimento do(s) ponto(s) de vista. Embora a literatura tenha, à partida, uma maior agilidade de perspectiva (pode, literalmente, "ver" o impossível, penetrar o imprescrutável – como é o caso da mente humana), o cinema, apesar das suas condicionantes físicas e geográficas, fá-lo de modo potencialmente mais complexo, pela possibilidade de "acumulação" de diversos níveis informativos num único plano.

A grande diferença, portanto, que se instaura entre o romance e o filme, em termos de focalização, tem que ver directamente com a natureza dos seus respectivos meios de expressão. Ao cinema é possível a simultaneidade de pontos de vista, enquanto que a literatura tem sempre de contar com algum tipo de sucessividade, ainda que esta possa procurar a impressão do simultâneo, como acontecia, por exemplo, com os processos de acção paralela, usados por Dickens. É isto que Chatman procura exemplificar no seu conhecido texto «What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa)»<sup>132</sup>, onde, depois de sublinhar que o cinema não descreve, mas sim mostra, e que não afirma, mas antes nomeia, passa à análise de um filme de Renoir baseado na história de Maupassant «Une Partie de Campagne»<sup>133</sup>, a fim de demonstrar que, embora por um lado a literatura tenha uma flexibilidade na mudança de ponto de vista que o cinema não tem – uma vez que a câmara tem de estar colocada em algum lugar, enquanto que o narrador literário não precisa de justificar a sua localização física –, a narrativa cinematográfica pode acumular dois diferentes pontos de

<sup>132</sup> Mitchell, 1981: 117-136.

<sup>133</sup> Guy de Maupassant, «Une Partie de Campagne» in *Boule de Suif*, Paris, s.d., pp. 63-78 apud Mitchell, 1981: 119.

vista no mesmo plano. De facto, o ponto de vista pode identificar-se com o de uma certa personagem, mas, através da expressão facial e dramática de outra, podemos tomar o partido desta segunda, juntando-nos a ela nos seus desejos e sentimentos. «É uma propriedade interessante da narrativa cinematográfica o facto de podermos ver através dos olhos de uma personagem e sentir através do coração de outra». A este segundo tipo de "focalização", que é definido em termos muito próprios, chama Chatman «*interest-focus*»<sup>134</sup>. É como se a narrativa literária tivesse uma maior apetência para avançar em profundidade (no aspecto pontual), enquanto que a narrativa cinematográfica se configurasse como arte mais "devoradora", mais desejosa de abarcar imediatamente uma totalidade – eventualmente também mais dispersiva. Daí, em parte, a facilidade com que o cinema satisfaz a curiosidade e a emoção do público, podendo mesmo explorar os caminhos mais radicais do puro voyeurismo.

Outro aspecto que merece ser referido, por ter grande significado na adaptação cinematográfica, é o das diferenças no modo como a literatura e o cinema usam e alternam a focalização interna e a externa. A literatura manifesta uma maior aptidão para a focalização interna do que o cinema, e tem maior facilidade para a desenvolver e complexificar, pois não existem barreiras "técnicas" para a exploração da interioridade de uma personagem. Podem existir, isso sim, factores que desaconselhem esse tipo de focalização, por razões de ordem estética ou estilística, mas essa é outra questão. Não queremos, no entanto, afirmar que a focalização interna seja estranha à narrativa cinematográfica, a qual, como se sabe, pode recorrer aos chamados «planos subjec-

<sup>134</sup> Chatman distingue quatro tipos de focalização: «*slant*» (quando o ponto de vista apresentado é o do narrador), «*filter*» (quando a focalização dá acesso ao mundo interior das personagens), «*center*» (quando é dada particular importância, na narrativa, a uma determinada personagem, ainda que possa não se ter acesso à sua consciência) e «*interest-focus*» (quando o leitor/espectador é levado a identificar-se com uma determinada personagem, ainda que esta seja de reduzida importância na narrativa). Chatman sublinha que este último tipo de focalização tem particular importância na narrativa cinematográfica. Obviamente que este modo de classificação se baseia num conceito de focalização que por vezes se afasta daquele que aqui procuramos abordar, já que nem sempre coincide com o ponto focal a partir do qual a informação diegética é veiculada.

tivos» – em que o espectador tem acesso ao que se passa através do olhar de uma personagem –, ou fazer uso da própria voz da personagem ou do narrador a fim de transmitir ao espectador os seus pensamentos, sentimentos, desejos, etc. Mas é inevitável verificar que este tipo de focalização só em casos de grande excepção (como o já referido *The Lady in the Lake*) consegue ser consistente durante grandes pedaços da narrativa, ou, ainda menos, ao longo de todo o filme, e está com frequência associado ao uso da palavra. Escusado será dizer que sempre que a personagem que faz a focalização interna se torna presente em campo, o plano subjectivo passa a objectivo<sup>135</sup>. O ponto de vista psicológico tem, portanto, maiores dificuldades de consistência e desenvolvimento no cinema do que na literatura.

No que diz respeito à focalização externa, a situação da narrativa literária também não é idêntica à cinematográfica. Na literatura fala-se de focalização externa quando ao leitor não são dadas mais informações do que aquelas que é possível captar do exterior. Isto implica, necessariamente, alguma intervenção por parte do narrador e/ou do autor textual, quer na selecção dos dados que relata, quer na forma como interpreta determinados indícios sobre as personagens, os ambientes, etc. No caso do filme, também é da responsabilidade do narrador e, sobretudo, do autor implícito, a selecção daquilo que é dado ver, e o modo como tal é dado ver, mas o trabalho do espectador é, de algum modo, mais livre, porque lhe é permitido maior espaço para a interpretação do significado da representação dramática e da expressão facial ou gestual desta ou daquela personagem. Neste caso é evidente que a focalização externa, embora diga respeito à exterioridade da câmara, participa em maior medida (do que no texto literário) da interioridade das personagens.

Finalmente, no que diz respeito à focalização omnisciente, não há dúvida de que se trata de um procedimento de mais completa e fácil concretização na literatura do que no cinema. É referida com frequência a capacidade de omnisciência do cinema, e na realidade depara-se inúmeras vezes com uma instância narrativa fílmica possuidora de

---

<sup>135</sup> Genette sublinha, aliás, que mesmo no caso da narrativa literária, só muito raramente é que a focalização interna é aplicada de maneira rigorosa, sem que qualquer dado exterior seja fornecido acerca da personagem focal. Cf. Genette, 1972: 208-210.

grande poder de conhecimento diegético e revelando vantagens evidentes, em termos informativos, em relação às personagens. Determinados efeitos, como o *suspense*, dependem do facto de o espectador, “instruído” pelo autor implícito, saber mais do que a personagem que sofre a acção. Determinados procedimentos narrativos e certas tomadas de posição focal permitem, também, o acesso a espaços e tempos diegéticos “impossíveis” (ou antes, de conhecimento impossível). Porém, devido à sua própria natureza perceptiva, o filme “depende” daquilo que é sentido como a “objectividade” da câmara, desse olho que, a partir de uma dada posição física, regista “fiel” e “externamente”, enquanto espectador, a realidade (ficcional) envolvente. A história do cinema tem revelado o desejo de ultrapassar esse “condicionalismo” natural, e tal tem sido frequentemente possível – mas nunca com a mesma flexibilidade e à-vontade com que o narrador literário se pode permitir (não quer dizer que sempre o faça, e certas correntes literárias condenaram precisamente o uso ou abuso desta capacidade) “saltar” no tempo e no espaço com plena (e não necessariamente “justificada”) liberdade. A omnisciência cinematográfica, ainda que possa estar permanentemente presente como implicação (no todo que é o filme), é menos “perfeita” como realização efectiva, nas partes que constituem cada segmento do filme. Frequentemente, é a palavra que permite a concretização de uma simultaneidade espacial impossível, que revela um pensamento íntimo ou que antecipa um futuro imprevisível. Longe de ser uma “submissão” do código visual ao linguístico, tal facto aponta para a natureza polifónica do cinema enquanto arte sintética que é.

Também no que diz respeito à focalização se verifica, portanto, que o cinema frequentemente alia a **palavra à imagem**, no seu desejo de “fazer ver” e de “dar a conhecer”. Tarkovsky<sup>136</sup> sublinha que o elemento base do cinema é precisamente a observação, a qual se processa directamente, captando os fenómenos da vida que se desenrolam no tempo. É curioso notar que, embora afirmando que desconfia da analogia feita entre diferentes formas artísticas, o cineasta frequentemente compara o fenómeno cinematográfico com o literário, procurando, através das respectivas diferenças e semelhanças, definir a natureza do cinema.

---

<sup>136</sup> Cf. Tarkovski, 1989: 63-63.

Ora se é verdade que a observação que o filme proporciona e exprime é, por assim dizer, "directa" – já que reproduz a forma dos objectos na sua condição temporal –, ao contrário da via "indirecta" que o elemento verbal da literatura instaura, também não deixa de ser verdade que a narrativa literária configura precisamente universos analógicos em relação à realidade, os quais nascem da observação desta e procuram a reprodução (a partir de processos conceptuais) dos seus aspectos e essências.

Na linha desta constatação, alguns escritores como Joseph Conrad (com a sua famosa frase «A minha tarefa é fazer-vos ver») e Henry James, entre outros (obviamente orientados por uma determinada estética que, aliás, veio a ser contestada), defenderam a ambição da literatura em produzir imagens, em fazer ver. Para Herbert Read a qualidade «visual» é o objectivo último tanto da literatura como do cinema: «...transmitir imagens. Fazer com que a mente veja». Claro que, como sublinha um dos autores que cita Read, Bruce Morissette<sup>137</sup>, é na diferença entre o visual literário e o visual fílmico que reside a diversidade dos dois meios de expressão. Porém, quanto a nós a comparação não deixa de ser pertinente, por conter implicitamente a negação da posição que anteriormente discutimos, segundo a qual a literatura narrativa teria, diferentemente do cinema, uma natureza abstracta e puramente intelectual.

Pelo contrário, a literatura não apenas nasce da observação (Flannery O'Connor fala mesmo de contemplação<sup>138</sup>) como pede do leitor um idêntico trabalho no aprofundamento do olhar. O ponto de vista do autor solicita o leitor a tomar, também ele, uma posição, partilhando ou recusando a que lhe é proposta. No fundo, ler um romance é aceitar fazer uma experiência, porque é ver acontecer alguma coisa, tanto fora como dentro de si. Por isso considerámos o "acontecimento" como uma categoria decisiva da narrativa, o seu motor e o cerne da sua natureza mais profunda.

Se a concepção da narrativa literária como olhar sobre o mundo – um mundo em acção, em permanente mudança, dentro do espaço e do tempo – pode nem sempre ser sublinhada com a necessária clareza e

<sup>137</sup> Cf. Morissette, 1985: 22.

<sup>138</sup> A sua frase é magistral: «O dever do escritor é contemplar a experiência, não dissolver-se nela». O'Connor, 1998: 352.

intensidade, a natureza do cinema como visão desse mundo não causa qualquer perplexidade e é, pelo contrário, repetidas vezes encarada como a própria definição do objecto cinematográfico. Quer num caso, quer no outro, o que é essencial é não esquecer que esse olhar – manifestado, do ponto de vista técnico e estrito, pelos complexos processos de focalização, mas dedutível e encontrável na unidade de toda a obra – não é mera percepção "física" (mesmo no caso do cinema), mas lugar de acontecimentos simultaneamente visíveis e invisíveis, físicos e espirituais, «revelação das qualidades metafísicas predeterminadas na própria obra», como diria Ingarden<sup>139</sup> – ou, nas palavras de Paul Ricoeur (a propósito do que é compreender um texto): «mostrar é ao mesmo tempo criar um novo modo de ser»<sup>140</sup>.

<sup>139</sup> Ingarden, 1979: 373.

<sup>140</sup> Ricoeur, 1987: 99. Ricoeur define o que é compreender o texto (enquanto "mundo possível") como «seguir o movimento do sentido para a referência: do que ele diz para aquilo de que fala». Parece-nos uma definição tão válida para o texto literário como para o texto fílmico.