



O CINEMA DA LITERATURA QUANDO A PÁGINA SE TORNA TELA

THE LITERATURE CINEMA: WHEN THE PAGE BECOMES SCREEN

André Soares Vieira¹

RESUMO: Este ensaio busca problematizar uma forma de relação entre o cinema e a literatura, no momento em que essa se vale de procedimentos próprios à linguagem e ao imaginário daquele. Ao considerarmos obras literárias como as que foram produzidas por escritores como Marguerite Duras, Hubert Aquin e Marcio Souza, percebemos zonas de contato que vão desde a referência a um roteiro fictício até o ato de contar filmes. Nesta perspectiva, as obras examinadas evocam outras facetas da máquina cinematográfica em suas relações com a literatura, apresentando-se como filmes de textos projetados nas páginas do livro.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema e literatura; Roteiros; Visualidade.

ABSTRACT: This essay seeks to question a form of relationship between cinema and literature, while literature uses different procedures to language and imagery of cinema. Since we consider literary works produced by authors such as Marguerite Duras, Hubert Aquin and Marcio Souza, we detect contact zones ranging from the act of telling films to the reference to a fictional screenplay. From this point of view, the texts presented here evoke other facets of the « cinematographic machine » in its relations with literature, presenting itself as a set of texts of films projected in the book's page.

KEYWORDS: Literature and film; Screenwriting; Visuality.

Em seu sentido mais tradicional, o roteiro é o texto a partir do qual as decisões de produção cinematográfica podem ser tomadas. Se tomarmos a definição de roteiro e de roteirização em seu sentido mais prático e corrente, os termos fazem referência à primeira etapa de produção de um filme quando, a partir de uma ideia geral, o tema é elaborado e, em seguida, desenvolvido sob forma de uma sinopse para, finalmente, ser apresentado como roteiro. Normalmente acompanhado por uma descrição das personagens e dos lugares da ação, o texto roteirístico deve, em princípio, ser redigido sob uma forma particular que responda a um determinado número de regras, conforme observado por Pelletier (1991). A autora ainda ressalta que tal definição leva em conta apenas o processo de produção fílmica, pois não considera o roteiro como fenômeno de escritura. Texto ao mesmo tempo transitório, transitivo e intransitivo, o roteiro é visto por alguns estudiosos como um gênero literário à parte.

É desse caráter transitório do roteiro, da aventura figural que lhe é própria e da escritura neutra que ele engendra, que alguns escritores irão extrair o máximo de efeitos na criação de um espaço original de reflexão estética. Novos paradigmas serão vislumbrados a partir da criação calcada em uma escritura situada no grau zero, aberta por excelência, apta a melhor suscitar a imaginação de um leitor cúmplice do roteirista/escritor. Chamado a preencher os vazios do texto, emprestando-lhe um acabamento visual e representativo apenas aludido, o leitor é também convocado a exercer sua imaginação de forma intensa. Os textos aqui apontados apelam ao cinema na apropriação original de algumas de suas técnicas narrativas, manifestadas, portanto, em sua linguagem, e na ficção das obras, em sua diegese, servindo de elemento maior de coerência ficcional.

¹ Pós-doutor em Estudos literários pela UFMG. Professor associado do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. E-mail para contato: asvieir@gmail.com

Textos como os que foram produzidos por escritores como Hubert Aquin, Marguerite Duras e Márcio Souza concorrem, *ipso facto*, para a criação de uma proposta diversa e inovadora. Nesta nova ordem de comunicação poética, o autor coloca o leitor em uma posição semelhante à do espectador: com a intenção de inseri-lo na vertigem mesma dos fatos, mapeia-se a necessidade de renovação do romance. Observam-se, desse modo, as transformações pelas quais passou a escritura moderna ao valer-se de procedimentos intertextuais cujo princípio básico seria a técnica do imbricamento de diversas ordens discursivas que tendem a diluir as fronteiras entre o texto literário e as artes audiovisuais. Considerando esse contexto, este trabalho busca mapear alguns dos elementos que aproximam as três obras escolhidas como objeto de exame: *Le camion* (O caminhão, 1977), de Marguerite Duras, *Neige noire* (Neve negra, 1974), de Hubert Aquin e *Operação silêncio* (1979), do brasileiro Márcio Souza.

Muito mais do que simplesmente confrontar duas formas de expressão artística, a literatura e o cinema, através da análise de suas influências recíprocas, trata-se de privilegiar o universo da escrita no modo como essa apresenta os signos de uma visualidade oriunda das tecnologias icônicas. Interessa igualmente perceber sob que formas assumidas pelos significantes a escritura “diz” a imagem em forma de texto, percebido enquanto escritura no limiar entre as palavras e as imagens. De *Hiroshima meu amor* a *O caminhão*, os roteiros de Duras aparentam-se muito mais a textos literários do que a meros protocolos técnicos de filmagem: em sua essência, podemos perceber as marcas que caracterizam o universo ficcional da autora. Além disso, o uso exaustivo do presente, a coexistência de vários planos narrativos, as frases simples, a quase ausência de subordinação e o parco emprego de modalizadores aliados à repetição, à descontinuidade e fragmentação espaço-temporal em suas obras subsequentes irão contribuir para a criação de um universo singular no cinema e na literatura.

Se originalmente o roteiro representa o texto do filme, seu referente maior, caberá à literatura reverter o paradigma e afirmar a ordem inversa. Na ausência do referente fílmico, uma espécie de roteiro fictício afirmará sua especificidade no filme do texto, nas relações transtextuais por ele evocadas. Realizado ou não, o filme permanece uma instância subjetiva com relação ao roteiro, referente imaginário, imagem mental que dá vida à ficção, dado o grau que o separa de seu pretense equivalente linguístico, o texto. Cine-romances, simulacros de roteiros, roteiros imaginários, categorias que se valem sobretudo da ausência, da negação e da impossibilidade em aproximar a literatura do cinema na forma como essa historicamente se estabeleceu. Trata-se, em verdade, de digerir a máquina cinema para regurgitá-la em uma escritura original calcada em uma impossibilidade, mostrando o desastre da escritura e do filme.

Neve negra (1974), do escritor quebequense Hubert Aquin, apresenta, quanto a sua escritura, signos e códigos próprios a um roteiro cinematográfico, o que vem a refletir as preocupações estéticas do escritor. Desta forma, jogos de espelhos, *trompe-l'oeil* e *mise en abîme* serão elementos recorrentes da narrativa, como de resto já o são em suas obras anteriores (*Prochain Épisode* e *Trou de Mémoire*). Por outro lado, a estrutura de *Neve negra* revela-se como ilusão e simulacro cinematográfico, criando um paradoxo no processo de escritura ao apresentar-se sob a forma de um roteiro para, logo a seguir, ser contestado, uma vez que não estamos frente a um texto a ser midiaticado e transposto ao *écran*. Nesse contexto, a obra se afirma enquanto

questionamento sobre o processo de criação, abrindo espaço para a reflexão acerca dos diversos recursos de que a literatura pode dispor ao evidenciar as relações que ela mantém com o cinema.

No contexto brasileiro, Márcio Souza pode ser considerado um dos maiores herdeiros da estética fragmentária de Oswald de Andrade, caracterizada pela descontinuidade cênica e pela busca do simultaneísmo das ações. Já em seu primeiro romance, *Galvez, Imperador do Acre*, de 1976, Souza faz uso de uma linguagem telegráfica calcada em pequenos quadros que remetem a cenas ou tomadas de um filme. O caráter fragmentário do romance se aproxima, com efeito, das técnicas oswaldianas, e muitos críticos já apontaram as similitudes entre *Galvez* e *Serafim Ponte-Grande* ou *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

No entanto, é com *Operação Silêncio*, de 1979, que Márcio Souza leva ao paroxismo suas preocupações formais. Se a região amazônica serve de palco para *Galvez, Imperador do Acre* e *Mad Maria*, agora é a vez da cidade de São Paulo no ano de 1968, quando o autor era estudante da antiga Faculdade de Filosofia da USP. A complexidade do romance advém de sua fragmentação espaço-temporal, cujo único fio condutor é a figura de seu protagonista, o cineasta Paulo Conti.

Operação Silêncio focaliza o cinema em sua relação com a política. O Cinema Novo é o centro das atenções de Conti. Em suas discussões, o cineasta “se indaga sobre a criação de filmes que criticam o capitalismo, em meio a modos de produção capitalistas. Ele critica o Cinema Novo, por ter se apoiado na exploração da mais valia” (JOHNSON, 2005, p. 128-129).

Tal como *Neve negra*, *Operação silêncio* problematiza a ideia de cinema não somente na forma do texto como também no aparato diegético. Texto ímpar na história da literatura brasileira contemporânea, alterna registros discursivos, evoca constantemente a máquina cinema em suas formas e histórias e apresenta-se como um filme que o leitor folheia, filme de um texto que conta a história de um filme.

ROTEIROS E ROMANCES

Em sua obra *Qu'est-ce que le cinéma?* (O que é o cinema?, 1959), André Bazin afirma que a era do romance americano contemporâneo não está necessariamente ligada à era do cinema, mas antes a uma determinada visão do mundo, visão essa nutrida sem dúvida pelas relações do homem com a civilização técnica. No entanto, o cinema, ainda que fruto dessa mesma civilização, teria sofrido menos influência que o romance apesar dos álibis fornecidos pelo cineasta ao romancista. Em sua teoria, Bazin questiona o senso comum que afirma a influência do cinema sobre o romance. Se pensarmos que o cinema realmente influenciou o romance, é necessário supor a referência a uma imagem virtual que existe apenas sob a lente do crítico e com relação a seu ponto de vista: tratar-se-ia, assim, da influência de um cinema que não fora inventado, de um cinema ideal que faria o romancista se ele fosse cineasta. Em outras palavras, tratar-se-ia de uma arte imaginária ainda por vir, uma vez que o romance moderno, com seus próprios meios, buscava um cinema que ainda não existia de fato. Bazin não nega a presença, no romance, de certas técnicas narrativas provenientes do cinema, sejam elas diretamente tomadas de empréstimo ou como uma espécie

de convergência estética que polariza simultaneamente diversas formas de expressão contemporâneas. No entanto, neste processo de influências e correspondências, coube ao romance dar um passo adiante atualizando uma potência pertencente ao cinema, tirando partido da montagem e da subversão da cronologia. O romance “soube elevar a uma autêntica significação metafísica o efeito de um objetivismo inumano e como que mineral” (BAZIN, 1959, p.17).

As ideias de Bazin vêm assim corroborar a noção de um roteiro fictício, fruto da imaginação de escritores ao se valerem de procedimentos que fazem alusão a um cinema ideal e, portanto, imaginário, espécie de zona mental capaz de instaurar novas formas de significação. Neste sentido, a fim de que possa lograr uma existência literária, o texto escrito sob forma de roteiro deverá necessariamente conter uma dimensão outra que não estava prevista no filme. Dimensão fictícia que aponta para a realização de um filme virtual. É a partir dessa dimensão, percebida em algumas obras, que podemos analisar a questão da validade e viabilidade de um gênero que se impõe pela negação: nem livro, nem filme, mas o intervalo entre os dois. As opiniões, neste âmbito, divergem quanto ao caráter específico de um tipo de texto que se constrói na evidência e na destruição do aparato cinematográfico. Na ausência criadora de sentido, no espaço intervalar entre duas categorias de significantes, na dispersão do significado, na recuperação do poder da palavra, assiste-se à retomada de um horizonte tido por perdido ao renovar a discussão sobre o estatuto do literário e do extraliterário.

O filme do texto é construído na medida mesma de sua negação por intermédio do simulacro ou da autorreflexividade que desnuda o processo de criação. A obra como experiência original, pois o que seduz o artista não é diretamente a obra, mas sua pesquisa, o movimento que a ela conduz, a abordagem daquilo que a torna possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam, a obra como exercício, a obra necessariamente inacabada, feita de fragmentos. Em Duras, Aquin e Souza, muito mais que a mera pesquisa sobre os filmes aludidos em seus textos, mais importante que os textos dos filmes evocados, trata-se, com efeito, do processo inverso: a observação dos filmes que os textos engendram, o filme da tessitura barthesiana, o filme que mostra o texto sendo construído em sua *poiesis* tecido por um entrelaçamento infinito.

LER O FILME DO TEXTO

Em *O caminhão*, o texto do filme é banal. No entanto, a tessitura do projeto hipotético de um filme com suas indicações cênicas (didascálias), aliadas à leitura que dispensa ou nega a representação, criam uma nova perspectiva na arte de fazer literatura e cinema, um interferindo no escopo do outro de maneira singular. Do mesmo modo, em *Neve negra*, o que parece menos importante é a história do filme escrito e produzido por Nicolas Vanesse. Este dilui-se na corrente do texto tecido de comentários, didascálias técnicas e observações as mais diversas. O filme do texto de *Neve negra* não é portanto a mera história de um assassinato, mas a história de um texto que se produz à medida de sua leitura. *Operação silêncio* mantém posição semelhante: o filme de um texto múltiplo, que alia diversos registros discursivos, passeando, como *Neve negra*, por domínios extraliterários como a reflexão crítica sobre o papel do intelectual em uma sociedade totalitária mas, sobretudo, valendo-se de especificidades literárias e cinematográficas mescladas de forma aparentemente caótica. Os textos dos filmes, entretanto, lá estarão,

transformados, resumidos, narrados por uma consciência aviltada, pois que privada de seu valor mais caro: sua liberdade.

No entanto, é justamente a narração do filme de Paulo Conti, o narrador-cineasta de Souza, que estabelece a ligação necessária entre os elementos da narrativa para a criação de uma ordem possível. Ordem essa que estabiliza o caos da dispersão e promove o acesso do leitor à diegese, agora tornada mais linear e acessível: estamos novamente nos domínios da literariedade. O mesmo não pode ser afirmado com relação à obra de Aquin. Nela, com efeito, todos os elementos concorrem para a total desestabilização de nossas expectativas. Mesmo a história do filme, o texto do filme, normalmente o legado que garante a coerência da narrativa, mostra-se dúbio, incerto e confuso graças às anamorfoses, distorções das imagens, repetições e efeitos de espelhos que tendem a dificultar a identificação por parte do leitor e, por conseguinte, sua representação. O roteiro de Nicolas é com efeito *intournable*, impossível de ser filmado, como de resto seria o roteiro de *O caminhão*, se realizado por outro diretor que não a própria autora. Não é fruto do acaso o fato de jamais *Neve negra* ter sido adaptado para o cinema, nem mesmo por seu autor. Duras, como cineasta de um a-cinema, empreende a difícil tarefa de realizar o filme de *O caminhão*, mas opta conscientemente pela leitura do texto/roteiro do filme, sem nenhuma representação que não seja o próprio ato de ler, alternado com imagens de um caminhão a percorrer os subúrbios de Paris. A palavra como única forma de estabelecer um elo entre o dizível e o indizível, entre o representável e o irrepresentável: o poder da imagem sendo desmascarado, posto a nu, mostrando suas insuficiências e limitações em seu eterno embate com a palavra, falada ou escrita, esta sim contendo mil imagens.

Negação da imagem? Não necessariamente. *O caminhão*, conforme afirmou a própria autora, não repousa unicamente sobre a palavra: há alguém que lê, há alguém que escuta. O caminhão que roda sobre uma estrada é uma imagem.

Não sei se podemos falar de encenação, ou mesmo de montagem em *O caminhão*, mas talvez somente de colocação (em cena). Na cadeia da representação, existe uma janela branca: geralmente um texto que é revelado, interpretado, representado. Aqui, ele é lido. E é a incerteza. A representação foi eliminada. O caminhão é tão-somente a representação da própria leitura. E depois, há o caminhão, elemento uniforme, invariavelmente idêntico a si mesmo, que atravessa a tela tal como o faria um efeito musical (DURAS, 1979, p. 111).

Filmes são contados/apresentados nos textos de Duras, Aquin e Souza. Contar, enquanto processo de comunicação, envolve a presença de, no mínimo, um emissor da mensagem e de um receptor. Em *O caminhão*, a própria Duras conta um filme ao ator Gérard Depardieu sobre uma mulher que conversa com o motorista de um caminhão; em *Neve negra*, em um determinado momento, Éva Voss lê o roteiro de Nicolas. Nas três obras, incumbe aos destinatários a responsabilidade de parar as histórias. Depardieu/motorista do caminhão, Conti e Éva Voss, respectivamente, possuem o poder de interromper a história, o que os coloca em uma situação semelhante à do leitor.

M.D.: Ele diz : eu entendi. A senhora é uma reacionária.

G.D.: O que ela responde?

M.D.: Nada. Ela ri.

(Sorrisos. Silêncio.)

M.D.: Então, ele diz: Entendi. A senhora é uma fugitiva do asilo psiquiátrico de Gouchy (DURAS, 1977, p. 48).

A partir da publicação de *L'Amour* em 1971 até o início da década de 80, Marguerite Duras dedica-se quase que exclusivamente ao cinema e à concepção de roteiros e cine-romances. Seus filmes e romances traduzem uma complexa trama de relações determinando características extremamente peculiares de sua visão do mundo, ao romperem de forma original com o romance e cinema de cunho realista. É notório que os filmes escritos e dirigidos por Duras não seguem os padrões do cinema de entretenimento, o que aliás sempre esteve no cerne das intenções de uma escritora/cineasta que primou pelo esvaziamento das noções de cinema comercial.

São conhecidas as polêmicas e por vezes ambíguas afirmações de Duras com relação à natureza redutora do cinema segundo as quais o filme impossibilita o texto, atingindo e comprometendo o imaginário por meio da representação. O livro, ao contrário, não fecha nem limita o que quer que seja: é um movimento contínuo em direção a um infinito tornado possível pela palavra.

O cinema impede o texto, atinge mortalmente sua descendência : o imaginário. Nisso reside sua própria virtude : fechar. Impedir o imaginário. Esse impedimento, esse fechamento chama-se : filme. Bom ou ruim, sublime ou execrável, o filme representa esse impedimento definitivo. A fixação da representação uma vez por todas e para sempre. O cinema sabe disso : ele jamais conseguiu substituir o texto [...] Ele sabe que apenas o texto é o portador ilimitado de imagens (DURAS, 1977, p.58).

Assim, o filme deve ser feito para destruir o que foi escrito, o filme como um ponto final. A palavra abre-se ao infinito; o cinema limita esta abertura, calando-a. O filme, nesse sentido, apresenta-se como única possibilidade para casos em que impera a necessidade de limitar a inspiração poética, o que de resto é confirmado pelos temas obsessivos que dominam a obra durassiana e reescritos em diversos textos. Na verdade, como bem percebeu Virmaux (1983), em Duras o filme não representa apenas um ponto final, pois talvez tempouco seja satisfatório, uma vez que ainda haverá a publicação do texto ou do cine-romance. Portanto, o filme não destrói o desejo de criar, apenas assegura-lhe um outro campo de atuação.

A narrativa durassiana remete diretamente a um tipo de narrativa “não-verídica”, caracterizada, grosso modo, pela destruição sistemática do presente, na qual não se sabe ao certo quem se é (perda do referente). Como resultado, o mundo desmorona, tende à ruína, o devir torna-se falso, não mais um único devir do mundo, mas um devir múltiplo, não mais a sequência organizada sintagmaticamente, mas o corte vertical e profundo que remonta de seu interior.

Em *Neve negra*, Éva, terminada a leitura do roteiro de Nicolas, sugere modificações quanto à morte de Sylvie: não mais um simples acidente nas montanhas, mas um assassinato, cometido pelo próprio Nicolas ou pela personagem dele.

ÉVA

Sylvie morrerá como ela morreu; nada mudar, nada modificar. Os gestos devem ser realizados de forma lenta e até o fim, o que inclui...

ÉVA

E Sylvie... você afinal a matou em seu roteiro?

NICOLAS

Passei a noite à procura de um modo de matá-la... Não chego a nada de bom e penso que, no fim das contas, vou deixar o assassinato em branco no roteiro... De agora até a filmagem, terei bastante tempo para conceber esta sequência.

ÉVA

Eu havia entendido que... tua personagem empurraria Sylvie pelas costas, lançando-a assim ao precipício...² (AQUIN, 1997, p. 249-250).

Para Jacqueline Viswanathan (1991), *Neve negra* representa o romance cinematográfico por excelência, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, constituindo-se em obra singular. O último romance de Hubert Aquin apresenta uma trama pseudo-policial empreendida por um roteirista-realizador a um só tempo detetive e assassino. A narrativa não conduz a uma solução do enigma do assassinato nem à punição do culpado, como nos romances policiais, mas a uma crescente confusão entre realidade e ficção. O leitor é assim jogado em um turbilhão de sombras e imagens vertiginosas que representam um mundo fragmentado e incoerente.

Planos de Sylvie, sorridente, em Oslo. A rapidez destas inserções apenas se iguala à progressiva diminuição dos grandes planos de M. Lewandowski. A dupla série de planos se desenvolve como uma canção discordante, alguns planos rápidos permanecendo por muito tempo, de tal forma que o espectador, habituado a discernir as evocações do passado da trama atual, pode se questionar se, de fato, ele decodifica corretamente essa série de planos (AQUIN, 1997, p. 196).

Em Duras, Aquin e Souza, a descrição de filmes ou de sequências de filmes disponibiliza novos modos de escritura ligados à necessidade de dizer um mundo em constante mutação, no qual categorias como tempo e espaço não mais possuem as dimensões até então fixadas pela linguagem. O visual sobre o qual tais textos se apoiam não mais representa um fator de coerência e harmonia; o apelo ao cinema apenas corrobora o bombardeio de pseudoinformações fragmentárias e desconexas veiculado pela mídia moderna. A coerência do romance não é mais sustentada pela visão, mas questionada ininterruptamente pela irrupção de efeitos icônicos os mais aleatórios, minando assim as expectativas do leitor/espectador:

² Tradução nossa de todas as citações de *Neige noire*.

(Ao longo de todo este texto escrito, manter a câmera fixada em Nicolas ; desconcertar, de alguma forma, o espectador que espera por *flashes* intercalados ou metonímias visuais do texto escrito à mão por Nicolas. Seria muito fácil. Neste ponto do filme, é absolutamente necessário que o espectador aceite tudo, de tal forma que nessa doce resignação descubra, ele mesmo, a justificação daquilo a que ele assiste avidamente...) (AQUIN, 1997, p. 170).

Neve negra vale-se à exaustão desses princípios desnorteadores. Perde-se a distinção entre o mundo e suas representações, entre a presença e a ausência dos objetos na constituição de uma rede generalizada de ilusões de óptica, imagens distorcidas, indefnidas, anamórficas. O recurso à anamorfose será, de resto, uma constante em Aquin. Em grego, o termo refere-se à ideia de transformação. No campo da óptica, segundo o dicionário, trata-se da deformação de uma imagem formada por um sistema cuja ampliação longitudinal é diferente da ampliação transversal, podendo igualmente referir-se à arte de representar essa imagem.

À medida que ela se aproxima da lente da câmera, pulsações ópticas deformam a imagem inculcando-lhe uma cadência onírica (AQUIN, 1997, p. 149).

Os planos do casal são descentrados, cada vez mais ilegíveis, a iluminação é insuficiente, a imagem, fora de foco (AQUIN, 1997, p. 241).

Filmes de textos evocam constantemente a participação do leitor, aqui tomado como ouvinte de histórias narradas. As intervenções de Depardieu/motorista e Éva Voss correspondem às intervenções de um público que volta a ouvir histórias, como que em presença novamente de um aedo, podendo investir na narração, modificando um desfecho ou sugerindo novas ideias. Também o narrador mostra-se sensível aos apelos dos ouvintes, como a mãe que muda subitamente o final da história contada ao filho antes de dormir. Como resultado, a escritura vem evidenciar a incerteza, a dubiedade, os artifícios da criação, evitando as fórmulas fechadas e prontas em favor de um texto aberto, ambíguo, esburacado em sua essência, produzido ao longo de sua leitura e, portanto, inacabado e infinito.

O ROTEIRO FRAGMENTADO

Operação silêncio se apresenta como uma obra híbrida, misto de romance, ensaio, crítica cultural e roteiro cinematográfico. A dedicatória do romance exemplifica com bom humor a relação com o cinema: “À Ida, em 24 fotogramas por segundo”. A multiplicidade de discursos e gêneros justapostos de maneira fragmentária se traduz por cortes no tempo e no espaço diegéticos, alternando diálogos entre o protagonista e as demais personagens com trechos do roteiro de um filme histórico escrito por Paulo Conti: os dois planos narrativos se imbricam sem qualquer divisão. A obra também evidencia as reflexões do protagonista, espécie de duplo do autor enquanto crítico da cultura nacional, focalizando de forma ensaística o papel e a responsabilidade dos meios da indústria cultural, em particular o cinema, sua utilização política, a figura

emblemática de Glauber Rocha. O romance divide-se em duas partes: *O sobrevivente Paulo Conti* e *O rio de sangue*.

Ao longo da primeira parte, apresentam-se múltiplos fragmentos, alguns ocupando apenas uma linha e contendo anotações breves precedidas por subtítulos que enfocam frases da China maoísta da era da Revolução Cultural: “O Inimigo é Induzido a Cometer Erros: Beirando os trinta anos, estávamos muito longe de aceitar uma confissão de impotência” (SOUZA, 1985, p. 14). Percorrendo as ruas de São Paulo, a caminho do apartamento de Melusine, a “Embaixatriz”, produtora de seu próximo filme, Conti relembra as conversas com amigos, sobretudo com PPP, crítico de cinema engajado na luta armada contra a ditadura militar. Em um estilo extremamente cinematográfico, a narrativa se faz pela alternância dos planos ficcionais, entre a crítica ensaística, as reflexões acerca da literatura, do cinema, do teatro e do tropicalismo e os eventos diegéticos.

O processo de montagem se apresenta de maneira caótica, intercalando e unindo elementos de espaço e tempo distintos como em uma colagem de cenas. Trata-se aqui do uso da montagem paralela, recurso característico da linguagem do cinema, responsável pela espacialização do tempo e pela temporalização do espaço na sintaxe fílmica. Os diálogos entre a Embaixatriz e o general Braylly são intercalados às conversas de Conti com seus companheiros, separados temporal e espacialmente:

- Braylly, sempre tão conservado! – disse a Embaixatriz retirando a mão que acabava de ser beijada pelo general [...]
- O pessoal todo fodido, Paulo – diz Abelardo, os óculos sujos de poeira. – Não dava para fazer outra coisa, depois da derrota era mais sensato reconhecer as causas. [...]
- E você? – diz o General Braylly. – A mais bela Embaixatriz em Baden- Baden. Ainda conserva a mesma pele de romã, os mesmos tornozelos felinos.
- Paulo está lendo um livro de Cony – disse Patrícia como se tivesse fazendo uma denúncia.
- Pele de romã, tornozelos felinos? – disse a Embaixatriz. – Deixa de bobagens, Braylly.
- É Pessach: a travessia, conhece? – Abelardo não conhecia e pegou o livro olhando para Patrícia que está deitada na cama, irritada [...]
- Eu estou falando a verdade, querida – disse o General Braylly. (SOUZA, 1985, p. 138)

Se a primeira parte do romance aponta claramente para uma linguagem fragmentada em sua estruturação sincopada e facetada em planos díspares, montados e desmontados em uma sequência não-linear, a segunda parte mostra uma estrutura ainda mais complexa. O estilização da narrativa que em *O sobrevivente Paulo Conti* corta, interpenetra e desdobra a sintaxe literária na sucessão dos fragmentos dá lugar a uma escritura em bloco, compacta em sua apresentação. No entanto, estamos longe do estilo linear de construção narrativa, pois logo se percebe o largo uso que faz o autor de longas sequências sem pontuação, ou marcação de parágrafos, intercaladas por diálogos e diferentes termos da técnica cinematográfica (*travelling*,

off, plano americano, contra-campo, *contre-plongé*, câmera lenta, etc.) quando da inserção do roteiro concebido por Paulo Conti.

Plano de conjunto das icamiabas que atravessam uma viela. Um soldado espanhol, embriagado, agarra uma das guerreiras. Lutam. A outra abre a garganta do soldado com sua adaga. Plano de conjunto das duas icamiabas na porta do Corincancha, entram. Sérgio: a organização de você era um grupelho, companheiro. Paulo: olha aqui, amigo, esta não é a hora para esse tipo de discussão. Interior do Corincancha, noite. Primeiro plano de uma das icamiabas [...] Plano geral das duas icamiabas que entram na sala de grandes celebrações [...] Rodolfo está caído no chão e agoniza. Um policial da equipe de captura do DOI-CODI abaixa-se para ver Rodolfo de perto [...] Plano de conjunto das icamiabas que se aproximam de uma parede em ruínas, onde havia um nicho com imagens sagradas. Travelling lento em direção ao nicho quase demolido [...] Rodolfo recebeu uma rajada de metralhadora que quase o cortou pelo meio. (SOUZA, 1985, p. 152)

O filme de Conti, chamado *Rio de Sangue*, trataria do massacre dos incas pelos espanhóis. Tornam-se evidentes os paralelos entre a violência perpetrada ao povo inca pelos conquistadores e a violência imposta pela ditadura militar à população brasileira. *Rio de Sangue* igualmente constitui o título da segunda parte de *Operação silêncio*. Aqui o imbricamento das partes opera de forma direta, sem marcações ou qualquer outra forma de divisão. O início da segunda parte apresenta-se como a continuação direta da última frase da primeira, quando Conti finalmente chega ao apartamento da Embaixatriz e lá encontra Maria, sua empregada e protegida:

de um só fôlego porque ao chegar encontrou a porta aberta por onde foi entrando e viu ela de costas sem nada perceber do que estava acontecendo enquanto ele se aproximava com os passos abafados pelo ruído do aspirador de pó até que finalmente ele chegou perto abraçando-a pelas costas apertando-a de uma maneira que se poderia chamar de lúbrica enquanto cheirava-lhe o pescoço suado e furtivamente acariciava-lhe os seios por tantas vezes quanto lhe veio à cabeça acariciar já que em 1536 Manco Capac Imperador dos Incas tentara libertar seu povo dos invasores espanhóis e foi violentamente reprimido pelas hordas de Francisco Pizarro e foi obrigado a capitular não se sabendo ao certo o que aconteceu a este libertador porque mito e realidade se confundem na História do Peru e este filme é um filme mítico e real dedicado à memória de todos os incas. (SOUZA, 1985, p. 111)

Ao serem enxertadas passagens do roteiro cinematográfico no texto do romance, o leitor é colocado entre a história da conquista do Peru e a história de Paulo Conti em seus dramas frente ao poder institucional, as dificuldades que enfrenta para realizar seu filme e a violência da repressão política instaurada no Brasil. O caráter disjuntivo da obra de Souza vem refletir a

situação dividida do protagonista-cineasta em um país igualmente dividido, do artista hesitante entre a ação política e a luta através da arte. A fragmentação do texto, justapondo diferentes discursos por intermédio da colagem de elementos oriundos da crítica, do ensaio, do romance e do filme, tende a criar um espaço anti-ilusionista ao serem realçadas as descontinuidades e disjunções tão caras à estética eisensteiniana de montagem. Trata-se, com efeito, de uma escritura híbrida, descontínua e não-linear caracterizada pelo simultaneísmo das ações que envolve pessoas diferentes em tempos e espaços também distintos e apontando para uma forma lúdica de montagem e desmontagem do texto literário.

Em *Operação silêncio*, percebe-se a atualização de elementos da montagem cinematográfica através da inserção do cinema na técnica narrativa e na própria ficção, o que vem comprovar o espaço privilegiado que o gênero romance pode ocupar no âmbito dos experimentos com a linguagem. Enquanto narração de um filme imaginário, projetado sobre o branco da página tornada tela, o roteiro fictício encontra seu lugar em diversos romances. Normalmente, este roteiro apresenta-se como produto da imaginação do narrador que assim projeta seus fantasmas para tornar-se um *voyeur* de um cinema cuja loucura não pode ser exteriorizada senão nas páginas de um romance.

Impõe-se agora a noção de um filme do texto. Conforme percebeu Roppars-Wuilleumier (1990), não mais se trata de uma semiótica aplicada ao texto, mas antes de uma semiótica proveniente do próprio texto desde que construída por intermédio de um outro operador: o filme. O filme presta-se a essa tarefa na medida em que a máquina cinematográfica mostra-se capaz de iluminar a complexidade da escritura. Escritura essa que torna possíveis as aproximações entre a literatura e o cinema ao prover os canais de uma ligação de mão dupla: do filme ao texto e do texto ao filme. À tão difundida noção de texto fílmico, que designa no filme a aspiração ao livro, responde obliquamente, no livro, o filme do texto, o que remete à vertente literária de obras cuja análise se faz segundo uma espécie de filmo-leitura de textos impregnados de elementos e temas da máquina cinema. O filme do texto é evidenciado pelo roteiro fictício que o engendra, o que vem a diluir as fronteiras entre os gêneros na criação de uma nova instância construída no intervalo entre o livro e o filme. Neste processo, a obra se desnuda em sua negação programática do cinema e da literatura, valendo-se, para tanto, do simulacro, da autorreflexividade e da antirrepresentação.

Textos híbridos, roteiros fictícios, referentes intermediários, textos que se apropriam do aparato tecnológico da imagem tornada possível pelo cinema. Apontam para um devir imaginário chamado filme ou referem-se a um filme produzido e já exibido, concretizando uma noção de cinema diferente, um *a-cinema*, um cinema de leitura, um cinema para um espectador mascarado, como sugere Aquin, um cinema contado, que exhibe seu processo, se autorrefere e não representa. Na distância que se estabelece entre tais textos e os filmes que lhe servem de referência, veremos a diferença cabal entre os dois meios determinando o caráter fictício e hipotético do primeiro que, antes de apontar para um filme, remete ao imaginário infinito da palavra: roteiros que evocam filmes fabulosos da imaginação e faz de sua impossibilidade mesma uma forma original de fazer literatura.

Finalmente, acreditamos, como Jeanne-Marie Clerc, que o paradoxo deste tipo de texto, bem como seu interesse, consistem em deslocar o efeito da mimesis: não mais se trata de oferecer a ilusão do real, mas a ilusão de sua transposição prévia em um sistema de representação

icônica. Assim, a ilusão joga (com o leitor) em um primeiro grau de realidade, que é também um jogo ilusório, um simulacro de jogo. A narrativa não mais remete à “espessura” do real, mas antes a um agenciamento de signos plenos de ambiguidade. Por outro lado, a onipresença do metadiscurso técnico, nos casos em que este é transcrito, vem romper constantemente a ilusão mimética, o que elimina toda e qualquer tentativa de identificação com heróis que se apresentam como figuras planas, determinadas tão-somente pelos movimentos dos espaços que os suportam (CLERC, 1993, p.118). Deste modo, o espectador torna-se o centro das atenções, sendo sua presença constantemente explicitada pelo discurso técnico. Estamos, enfim, diante de criações ficcionais centradas totalmente na figura do destinatário e não mais sobre a do locutor.

Em *O caminhão*, *Neve negra* e *Operação silêncio*, o ato de contar filmes, sob forma hipotética, como um roteiro fictício ou intercalado à narrativa, representa um elemento comum que norteia o processo criador nas três obras, seja pela antirrepresentação consolidada pela autorrepresentação, seja na tentativa de representar o irrepresentável. Portanto, se quem conta um conto, aumenta um ponto de forma original e criadora, quem conta um filme, muito mais do que simplesmente contar o texto de um filme, conta o filme de um texto em seu processo criador, em sua transformação, em sua apropriação criativa. Se o texto do filme transposto à tela não se oferece à vista, durante o ato de leitura, é através do filme do texto contado que a palavra poderá exercer todo o seu fascínio e poder na construção de um universo outro, dissociada de seu acompanhamento icônico, mas em estreita relação com o imaginário poético do leitor.

Duplo e disjuntivo, o filme, para Roppars-Wuilleumier (1990), vem multiplicar, no texto, o circuito de uma errância própria à leitura do texto literário. De forma rigorosa, o filme nos impele a delimitar os caminhos do heterogêneo, por onde se perpetua o paradoxo do texto: paradoxo esse que não deve ser resolvido mas, ao contrário, explorado, regra básica do texto tornada mais explícita através do apelo fílmico. No entanto, se o apelo ao filme no texto serve para fazer ver, trata-se apenas de uma crítica do visível; se ele faz ouvir, trata-se de uma escuta do silêncio. Neste emaranhado de significações, contradições, anamorfoses e rupturas descortina-se o espetáculo de uma palavra plural e infinita projetado na tela branca da página.

AGRADECIMENTOS

A meus orientandos.

REFERÊNCIAS

- AQUIN, H. *Neige noire*. Québec: Bibliothèque Québécoise, 1997.
- BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma?* Vol. II: Le cinéma et les autres arts. Paris: Les Éditions du Cerf, 1959.
- CLERC, J-M. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.
- DURAS, M. *O caminhão*. Trad. José Sanz. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- DURAS, M. et al. *Marguerite Duras*. Paris: Albatros, 1979.
- JOHNSON, R. “Operação cinema”. Cadernos de literatura brasileira. Rio de Janeiro, n. 19, Instituto Moreira Salles, 2005.



PELLETIER, E. "Processus d'écriture et niveaux d'organisations du scénario et du film". *Cinémas, Le Scénario*, Montréal, vol. 2, n. 2-3, 1991.

ROPPARS-WUILLEUMIER. M-C. *Écraniques*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.

SOUZA, M. *Operação silêncio*. Rio de Janeiro : Marco Zero, 1985.

VIRMAUX, A. *Le ciné-roman : un genre nouveau*. Paris : Edilig, 1983.

VISWANATHAN, Jacqueline. "Ciné-romans: le livre du film". *Cinémas, Le scénario*, Québec, vol. 9, n.2-3, 1999.

VISWANATHAN, Jacqueline. "Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario". *Cinémas, Le scénario*, Québec, vol. 2, n. 1, 1991.

RECEBIDO EM: 14/02/2016 ACEITO EM: 24/04/2016

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: VIEIRA, André Soares. O cinema da literatura: quando a página se torna tela. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 21-33, jun. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.