



# **Fronteiras da leitura: sobre cinema e literatura, por Manuel Puig**

*Reading frontiers:  
on cinema and literature,  
by Manuel Puig*



Natasha Romanzoti<sup>1</sup> e Alfredo Suppia<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.

<sup>2</sup> Professor de História do Cinema Brasileiro e Roteiro no Depto. de Multimeios, Mídia e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas.

**Resumo:** O ensino do roteiro para cinema e audiovisual no nível superior carece de bibliografia abundante em português. Enquanto isso, uma grande quantidade de fontes mais recuadas no tempo parece perdida ou simplesmente esquecida. Por esse motivo, oferecemos uma tradução para o português do ensaio *Cinema and the novel*, de Manuel Puig, a partir de uma versão em inglês publicada no volume organizado por John King, *Modern Latin American fiction: a survey* (1987). Sob forma de notas, esmiuçamos ainda alguns aspectos da argumentação do escritor argentino, cotejando seu pensamento com o de outros autores que mobilizaram reflexões similares ou paralelas.

**Palavras-chave:** cinema; roteiro; Manuel Puig; adaptação; neorealismo italiano.

**Abstract:** Screenwriting teaching for undergraduate cinema and audiovisual courses lacks abundant bibliography in Portuguese. In parallel, a vast number of older sources seem lost or simply forgotten. For this reason, we offer a translation into Portuguese of the essay *Cinema and the novel*, by Manuel Puig, based on an English version published in the volume organized by John King, *Modern Latin American fiction: a survey* (1987). In notes, we scrutinize some aspects of the Argentine writer's argument, comparing his thoughts with those of other authors who mobilized similar or parallel reflections.

**Keywords:** cinema; screenplay; Manuel Puig; adaptation; Italian neorealism.

## Nota dos tradutores

O ensino de roteiro para cinema e audiovisual no nível superior não é uma tarefa simples. Assim como no caso de outras disciplinas, a atividade é diretamente afetada por políticas educacionais, problemas infraestruturais e variações regionais e/ou sazonais do mercado cinematográfico e audiovisual, tanto o brasileiro quanto o internacional. Nesse mosaico de fatores, parece fundamental a “mineração” de dados e a busca constante por fontes bibliográficas – para além dos diversos manuais disponíveis, em português ou em língua estrangeira.

A bibliografia de estudos de cinema, incluída aqui aquela especialmente voltada à teoria e prática do roteiro, não é abundante em português. Ainda que um punhado de manuais de autores nacionais ou estrangeiros, assim como coletâneas de entrevistas com roteiristas e/ou produtores, estejam disponíveis em livrarias e bibliotecas em português, uma quantidade enorme de fontes bibliográficas mais recuadas no tempo parece perdida ou simplesmente esquecida.

Se, por um lado, é possível ter acesso a websites e livros oferecendo informação muito útil acerca de autores de filmes ou séries contemporâneas de sucesso, como *Breaking Bad* ou *Game of Thrones*; por outro, parece difícil demonstrar aos alunos que muito do que está sendo discutido hoje já foi debatido, por vezes de forma mais aprofundada e inspirada, ao longo de todo o século XX, o “século do cinema”. O interesse pelo presente ou por “novas fórmulas” parece suplantar o interesse pelo que já foi dito e escrito, e, nesse sentido, podemos perder algumas boas oportunidades para se compreender melhor a arte e o ofício de roteirista.

Quantos escritores de renome já não escreveram sobre o que é o cinema, ou sobre o impacto do cinema em suas respectivas carreiras? Com alguma boa vontade e esforço, é possível recuperar algo do que Jorge Luís Borges (2000) escreveu sobre o cinema, assim como outros autores (Cozarinsky 2000; Cunha, 2010; Moraes, 2015). E o que dizer de tantos outros escritores que também se ocuparam da crítica cinematográfica, ou que foram também roteiristas? Essa fortuna crítica parece estar extremamente diluída ao longo de inúmeros livros, artigos, teses ou dissertações, muitas vezes com foco sobre outros temas, para além da teoria e prática do roteiro. É por isso que, quando nos deparamos com algum artigo ou ensaio que possa recuperar algo desse eventual “elo perdido”<sup>3</sup>, pretendemos compartilhar a

<sup>3</sup> Referimo-nos aqui ao “elo perdido” entre escritores-roteiristas ou roteiristas-escritores, entre as artes literárias e as artes cinemáticas.

experiência com alunos, sobretudo aqueles que cursam disciplinas de teoria e prática do roteiro em cursos de graduação.

Por esse motivo, a seguir oferecemos uma tradução para o português do ensaio “Cinema and the Novel”, de Manuel Puig (1932-1990), autor de *Boquinhas Pintadas* (2004, originalmente publicado em 1969), e *O Beijo da Mulher-Aranha* (2003, originalmente publicado em 1976), entre outras obras. Com alguns comentários sob forma de notas, tentaremos esmiuçar alguns aspectos da argumentação de Puig, além de cotejar seu pensamento com o de outros autores que mobilizaram reflexões similares ou paralelas.

A versão em inglês do texto de Puig foi publicada pela primeira vez em um volume organizado por John King, professor hoje aposentado da Universidade de Warwick, no Reino Unido, com o título *Modern Latin American Fiction: A Survey* (1987), pela editora Faber and Faber Limited. Pouco depois, em 1989, uma nova edição, igualmente organizada por John King, porém publicada pela Hill and Wang (baseada em Nova York), optou por um título mais curto: *Modern Latin American Fiction*. É o ensaio contido nesta edição de 1987 que traduzimos para o português logo adiante.

Em 17 de novembro de 2020, conseguimos fazer contato por e-mail com o Prof. John King no intuito de tomar informações sobre *copyright* e pedir autorização para a nossa tradução. Ele nos respondeu gentilmente, explicando-nos que passara alguns dias tentando se lembrar de como havia conseguido publicar o ensaio de Puig. Na verdade, ele havia conhecido o escritor argentino em um seminário em Londres (“*They Shoot Writers, Don’t They?*”, organizado pela *Index on Censorship* e pela *Faber* em 1985 ou 1986).

King pediu a Puig um artigo para uma coletânea que a editora Faber havia acabado de lhe encomendar. O escritor argentino não teve tempo de escrever nada de novo, então enviou-lhe uma cópia da introdução de dois de seus roteiros que acabavam de ser publicados em espanhol pela editora Seix Barral, em um livro intitulado *La Cara del Villano: Recuerdo de Tijuana* (1985). O livro contendo o ensaio original em espanhol de Puig pode ocasionalmente ser encontrado à venda na internet, mas não parece ser amplamente ofertado. No site da editora Seix Barral não há qualquer menção ao título – não consta na lista de “todos os livros publicados” pela editora, nem na lista “completa” das publicações de Manuel Puig pela Seix Barral<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Informação retirada do site da editora, do Grupo Planeta, disponível em <https://www.planetadelibros.com/autor/manuel-puig/000002970>. Acesso em: 3 set. 2023.

John King acredita que recebeu permissão de direitos autorais de Carmen Balcells, uma agência de talentos literários. Embora não faça comunicação com a agência há muitos anos, o Prof. King forneceu-nos seu contato local, Ivette Antoni, com quem teria feito as tratativas para a publicação do ensaio de Puig no Reino Unido.

Escrevemos à Sra. Ivette Antoni no dia 22 de novembro de 2020, mas nunca obtivemos uma resposta. Sem sucesso na busca pelos detentores dos direitos autorais da versão original em espanhol, decidimos traduzir o texto para o português assim mesmo, em função da relevância que atribuímos a ele em nossos cursos de Oficina de Roteiro I e II no curso de graduação em Comunicação Social (Midialogia) da Universidade Estadual de Campinas.

O texto de Puig discute algumas questões recorrentes no que diz respeito à arte e ao ofício não apenas de escritor, mas também de roteirista. Puig, natural de uma região interiorana da Argentina, expõe seu ponto de vista acerca da prevalência da escola neorrealista italiana num certo período da história do cinema mundial, com forte sustentação por parte da crítica cinematográfica e da intelectualidade afeita à esquerda do espectro político. Tendo estudado no *Centro Sperimentale di Cinema* em Roma, Puig reconhece o valor do neorrealismo italiano, mas critica o enrijecimento dessa escola estética, originalmente libertária, que em pouco tempo tornar-se-ia dogmática, vindo finalmente a romper sua via de comunicação com o grande público.

Puig, então, resgata o valor de se “contar uma história”, algo tomado como reacionário por uma elite intelectual cinematográfica de seu tempo, mas que, a seu ver, poderia ser um valor recuperado, posto a serviço de causas libertárias e inclusivas. A essa altura, o pensamento de Puig poderia ser comparado, em alguma medida, com o do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, segundo o qual uma simples fotografia do chão da fábrica Krupp ou AEG não registra virtualmente nada sobre a realidade do capitalismo (Brecht *apud* Benjamin 1987).

Mais adiante em seu ensaio parcialmente autobiográfico, e mesmo sem lançar mão de termos linguísticos ou semiológicos, Puig acaba desenvolvendo um modelo intuitivo de análise comparativa entre o cinema e a literatura, tendo como fulcro o seu próprio ofício de escritor. A partir disso, o pensamento de Puig nos remete a demais autores como Christian Metz (1972, 1980), Roland Barthes (1984) e David Mamet (2010), à medida que o escritor argentino começa a identificar características e demandas próprias dos atos de “ler literatura” e “ver cinema”. A “forma” cinema como um análogo do sonho, a ideia do filme enquanto fluxo ininterrupto, a multissensorialidade implicada na mensagem audiovisual e as demandas perceptual e intelectual no contexto da fruição cinematográfica são todos elementos centrais à

argumentação de Puig, baseada em exemplos da literatura e do cinema, bem como em sua experiência profissional e artística como romancista e roteirista.

Agradecemos especialmente ao Prof. John King por sua solicitude e generosidade em compartilhar informações sobre esse rico texto de Puig, e desejamos a todos uma boa leitura.

### “Cinema e o Romance”<sup>5</sup> de Manuel Puig

Morar em uma pequena cidade nos pampas argentinos é longe de ser o ideal para alguém que se sente pouco à vontade com a realidade em torno de si. Quaisquer outros pontos de referência ficavam muito distantes: eram necessárias 14 horas de trem para se chegar a Buenos Aires, um dia inteiro de viagem para o litoral, quase dois dias para as montanhas de Córdoba ou Mendoza. Meu instinto de sobrevivência me levou a criar outro ponto de referência muito mais próximo de casa: o da tela do cinema da cidade, onde uma realidade paralela era projetada. Uma realidade? Assim acreditei, por muitos anos. Uma realidade a qual, eu estava convencido, existia em algum lugar além da minha cidade, e em todas as três dimensões. A primeira evidência do contrário veio a mim em Buenos Aires, onde eu fui estudar para os meus exames finais da escola em 1946. Lá eu me deparei apenas com variações do mesmo *machismo* despótico que prevalecia nos *pampas*. O prestígio era angariado ao se exercer a autoridade, seja a do dinheiro ou a dos punhos.

Assim, a realidade do prazer, minha realidade desejada da tela do cinema, também não existia em Buenos Aires. Talvez fora da Argentina, então? Era difícil para mim sair de meu país: eu tinha 23 anos no momento em que havia economizado dinheiro suficiente para pagar a viagem de barco de três semanas que naqueles dias separava Buenos Aires da Europa. Eu rapidamente descobri que minha realidade tão almejada não existia em Roma, tampouco. Antes de mais nada, ela não tinha lugar na escola oficial de cinema, o *Centro Sperimentale di Cinema*, construído no coração da própria *Cinecittà*. O panteão de deuses que eu adorava quando cheguei lá era altamente inapropriado: [Josef] Von Sternberg, Frank Borzage, as grandes estrelas: Greta [Garbo], Marlene [Dietrich], Michèle Morgan; o poeta [Jacques] Prévert. Estávamos em 1956, e a ideologia reinante era o neorrealismo. A escola era dominada por dois tipos aparentemente opostos de opressão, embora basicamente semelhantes um ao outro. Esta era uma escola estatal, e os Democratas Cristãos estavam no

<sup>5</sup> Originalmente publicado como “Cinema and the Novel”, em volume editado por John King, *Modern Latin American Fiction: A Survey* (1987), com tradução para o inglês por Nick Caistor. Esse ensaio de Puig foi traduzido do inglês para o português por Natasha Romanzoti e Alfredo Suppia.

governo. Consequentemente, o diretor e a administração eram ultracatólicos, do tipo ainda comum na década de 1950, puritanos a um ponto que seria risível hoje em dia. Por exemplo, eles seriam contra os decotes das atrizes, insistiam em “decoro”, e qualquer indício de atividade sexual era considerada uma ofensa. Esse era o ascetismo de um convento. A opressão de direita dos administradores era, em teoria, combatida pelo neorrealismo do corpo docente, todos seguidores desse movimento iniciado pouco depois da guerra com filmes de autor como *Roma*, *Città Aperta* (*Roma, Cidade Aberta*, 1945), de [Roberto] Rossellini, *Sciucsià*, (*Vítimas da Tormenta*, 1946), de [Vittorio] De Sica, e *La Terra Trema* (*A Terra Treme*, 1948), de [Luchino] Visconti. Infelizmente, na Itália, vários críticos e teóricos do cinema tentaram construir um dogma a partir desses filmes, uma série de princípios que eles usaram como um cassete contra qualquer tipo de cinema que diferisse daquele esposado por Zavattini e seus seguidores. Eles estavam tentando, acima de tudo, e com toda a razão, distanciar-se das fórmulas de Hollywood, experimentar um cinema mais questionador. Eles queriam um cinema de protesto social inteligente e provocador. Porém, essa determinação os levou a um erro grave: uma das principais preocupações de Hollywood sempre foi construir uma trama sólida; mas uma vez que, de acordo com os neorrealistas, toda Hollywood era sinônimo de cinema reacionário, a habilidade de se contar uma história também se tornou uma característica reacionária<sup>6</sup>. Qualquer tentativa de dar uma estrutura dramática a um

<sup>6</sup> Aqui, o pensamento de Puig parece fazer coro ao de Jorge Luis Borges, que em seu ensaio “O narrar uma história”, publicado no livro *Esse ofício do verso* (2000), resgata uma origem primeva comum de toda a poesia, de muito antes da separação da poesia lírica e do surgimento do romance. Borges faz um elogio à nobreza de histórias como as de Tróia, de Ulisses ou de Cristo, compara cinema e literatura (e.g. A novela *O médico e o monstro* [*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*], de R. L. Stevenson, e o filme *Psicose* [*Psycho*, 1960], de Alfred Hitchcock), e critica a prevalência contemporânea de desfechos infelizes (literatura e cinema), citando como exemplo a obra de Kafka. Segundo Borges: “[...] os poetas parecem esquecer que, outrora, o narrar uma história era essencial, e o narrar uma história e o declamar o verso não eram pensados como coisas diversas. Um homem narrava uma história; cantava-a; e seus ouvintes não o tomavam como um homem empenhado em duas tarefas, mas antes como um homem empenhado numa tarefa que tinha dois aspectos. Ou talvez não sentissem que houvesse dois aspectos e considerassem a coisa toda como algo essencial” (Borges, 2000, p. 58-59). Esse ensaio de Borges é praticamente todo dedicado a um elogio da épica, um resgate dessa forma narrativa na (sua) contemporaneidade. E, um pouco como Puig, Borges reconhece no cinema de Hollywood essa épica contemporânea: “De certo modo, as pessoas estão famintas e sedentas de épica. Sinto que a épica é uma das coisas de que os homens precisam. Mais que todo outro lugar (e isso talvez soe como uma espécie de anticlímax), foi Hollywood que abasteceu o mundo de épica. Por todo o globo, quando as pessoas assistem a um faroeste – observando a mitologia de um cavaleiro, e o deserto, e a justiça, e o xerife, e os tiroteios etc. –, imagino que resgatam o sentimento épico, quer tenham consciência disso ou não. Afinal, ter consciência da coisa não é importante” (Borges 2000, p. 60). Sugerindo um americanismo (ou americanofilia) ausente no ensaio de Puig, Borges profetiza o declínio do romance. “Mas existe algo com a história, com a narrativa, que sempre estará presente. Não creio que um dia os homens se cansarão de contar ou ouvir histórias. E se, junto com o prazer de nos ser contada uma história, tivermos o prazer adicional da dignidade do verso, então algo grandioso terá acontecido” (Borges 2000, p. 62).

filme era repudiada como mero melodrama ou *pièces-à-ficelles*<sup>7</sup>. Posso lembrar de um exemplo de “cinema puro” sonhado por Zavattini: uma mulher trabalhadora sai de sua casa para fazer compras; ela observa vitrines, compara preços, compra sapatos para seus filhos; e tudo isso no tempo real em que tais ações se passariam, de forma que os típicos noventa minutos de tempo de tela seriam facilmente preenchidos. E, é claro, a própria visão do diretor deveria ser mantida longe de tudo isso: era um pecado mortal se o diretor fosse suspeito de guiar as coisas subjetivamente. A câmera fria, impessoal mas reveladora, essa era a resposta deles para tudo. O que exatamente a câmera revelava? Com toda a probabilidade, apenas uma realidade superficial, fotográfica. Obviamente, não apenas a arte da narrativa era reacionária, mas também a arte do diretor. Um movimento que tinha crescido a partir do trabalho de autores<sup>8</sup> como Rossellini e De Sica acabou estabelecendo uma teoria antiautor.

Eu deveria acrescentar que 1956 foi um ano de crise profunda para os críticos neorrealistas. O público de cinema estava encolhendo e isso, ao invés de fazer os críticos pararem para pensar, simplesmente reforçou a rigidez de seus conceitos. 1956 viu o lançamento de *Il Tetto* (*O Teto*, 1956), de De Sica, filmado sob o reino de terror de Zavattini, filme que falhou tanto com o público quanto nos festivais internacionais de cinema. As únicas pessoas que o defenderam foram os críticos neorrealistas, porque tinha sido feito em estrita concordância com o estilo da casa: algo que quase conseguiu sufocar até mesmo o espírito criativo de De Sica. Qual foi o resultado final de tudo isso? Os produtores se recusaram a apoiar quaisquer esforços sérios, e esse foi o fim do que havia começado, dez anos antes, como uma cruzada brilhante liderada por diretores, não por críticos. Por que os produtores se retiraram? Porque o público se ausentou também: esse cinema de protesto político havia se tornado tão purista, tão rarefeito, que apenas uma elite poderia acompanhá-lo. O público de massa, as classes mais baixas ou trabalhadoras que na Itália têm uma verdadeira paixão pelo cinema não podiam entender esse tipo de filme, apesar de ele ser supostamente destinado a elas. Pode muito bem ser que todas as teorias estéticas tendam ao extremo e, em algum momento, se tornem opressivas; neste caso em particular, o dogma neorrealista foi tão longe a ponto de negar a validade de qualquer coisa que não se encaixasse em seus cânones.

<sup>7</sup> *Ficelle*, em francês, pode referir-se a uma corda bem fina, a uma baguette muito fina ou, ainda, a um truque, artifício ou expediente. A palavra é também usada no contexto da linguagem ou da crítica teatral, carregando o sentido de truque ou artifício. Agradecemos aqui a Marcius Freire pelos esclarecimentos quanto ao significado do termo (N. dos T.).

<sup>8</sup> No original: *auteurs* (N. dos T.).



Mesmo depois de tantos anos, é esse desejo de excluir que eu acho o mais alarmante dos fenômenos da crítica. Na época eu fiquei imensamente chocado ao ver esse ato de castração sendo executado em nome da Esquerda. Eu era de um país no qual a repressão provinha invariavelmente da Direita. Além disso, esses críticos eram sempre refinados, e se encontravam nos cafés mais caros. Eles não tinham nada a ver com minha visão híbrida pampas-MGM de como a Boêmia deveria ser<sup>9</sup>.

Emocionalmente, eu estava dividido. Por um lado, um cinema popular de protesto tinha apelo para mim; por outro, eu também gostava de cinema com uma história, e isso aparentemente me classificava como um reacionário obstinado. Em meio a tudo isso, eu estava tendo dificuldades com meus primeiros roteiros, que eram pouco mais do que imitações de velhos filmes hollywoodianos. Eu fiquei entusiasmado ao escrevê-los, mas esse sentimento desapareceu uma vez que os finalizei. Eu estava fascinado com a possibilidade de recriar momentos de quando era uma criança encasulada em sua cadeira de cinema, mas despertar desse pensamento não me trouxe nenhum prazer. O sonho em si trouxe, mas não o despertar. Eu finalmente pensei que seria mais interessante explorar as possibilidades anedóticas de minha própria realidade, então comecei a escrever um roteiro cinematográfico que inevitavelmente se tornou um romance. Por que *inevitavelmente*? Eu não decidi conscientemente mudar de um filme para um romance. Eu estava esboçando uma cena num roteiro em que a voz *off* de uma tia minha introduzia a ação na lavanderia de uma típica casa argentina. Embora sua voz devesse tomar apenas três linhas de diálogo, ela continuou sem parar por trinta páginas ou mais. Não havia como calá-la. Tudo que ela dizia era banal, mas me pareceu que a acumulação daquelas banalidades emprestava um significado especial ao que ela estava dizendo.

Era um dia de março de 1962 quando esse incidente das trinta páginas de banalidade ocorreu. Acho que foi meu desejo por mais espaço narrativo que me levou a mudar meu meio de expressão. Uma vez que eu havia conseguido encarar a realidade, depois de tantos anos escapando dela nos filmes, eu estava ávido para explorá-la e destrinchá-la o mais profundamente possível, a fim de tentar entendê-la. Os tradicionais noventa minutos oferecidos pelos filmes simplesmente não eram suficientes. O cinema requer síntese, enquanto meus temas precisavam do oposto: eles pediam análise, a acumulação de detalhes.

<sup>9</sup> Puig provavelmente se refere à sua ideia provinciana, contaminada por sua cinefilia, de como deveria ser a intelectualidade europeia.

Depois do primeiro romance, eu escrevi mais dois, convencido de que havia me despedido para sempre do cinema. No entanto, em 1973 o diretor argentino Leopoldo Torre Nilsson quis comprar os direitos de *Boquitas Pintadas* (*Boquinhas Pintadas*, 1969), o que, depois de muita hesitação, eu aceitei, concordando em adaptar o livro eu mesmo. Como produtor e diretor, Torre Nilsson me deu completa liberdade de criação, mas esse trabalho de adaptação não parecia certo! Eu tinha de seguir o processo inverso daquele que me ajudou a me libertar. Eu tinha que comprimir e cortar o romance, encontrar formas de fazer uma síntese de tudo o que foi originalmente estabelecido analiticamente. Uma vez pronto o roteiro, com um suspiro de alívio eu voltei a escrever romances, e comecei *El Beso de la Mujer Araña* (*O Beijo da Mulher Aranha*, 1976).

Quatro anos mais tarde, recebi outra chamada do mundo do cinema. Do México, o diretor Arturo Ripstein me pediu para adaptar a novela *El Lugar Sin Límites* (*O Lugar Sem Limites*, 1966), de José Donoso. No começo eu disse não, mas Ripstein insistiu, então li o livro de novo. Era mais um conto longo do que um romance, então neste caso o problema era adicionar material para completar o roteiro. Eu gostei muito mais disso, e meu bom relacionamento profissional com Ripstein levou a outro projeto, que eu mesmo sugeri: a adaptação de uma história da escritora argentina Silvina Ocampo, *El Impostor* (*O Impostor*, 1948), o que significou o retorno ao cinema para o produtor Barbachano Ponce. O que *El Lugar Sin Límites* e *El Impostor* têm em comum? Na superfície, apenas seu comprimento: eram ambos romances curtos, ou contos longos. Mas, uma vez que eu havia terminado essa terceira adaptação, pude ver outro denominador comum óbvio. Ambas as histórias eram alegorias, poéticas no tom, sem nenhuma reivindicação de realismo, apesar de basicamente lidarem com problemas humanos bem definidos.

Meus romances, por outro lado, sempre almejam uma reconstrução direta da realidade; isso levou à sua – para mim, essencial – natureza analítica. A síntese é melhor expressa em alegorias ou sonhos. Que melhor exemplo de síntese do que nossos sonhos todas as noites? O cinema precisa desse espírito de síntese, e, por isso, é ideal para alegorias e sonhos<sup>10</sup>. O que me leva a outra hipótese: será que é por isso que o cinema dos anos 1930 e 1940 sobreviveu tão bem ao longo do tempo? Eles realmente eram sonhos exibidos em imagens. Para dar dois exemplos, ambos extraídos de Hollywood: um filme B despretenso como *Seven Sinners* (*A Pecadora*, 1940),

<sup>10</sup> Aqui, a analogia do filme com o sonho, para além de uma ampla e longa reflexão teórica acerca do cinema, passando pela psicanálise e outros domínios (ver Metz (1980), entre muitos outros autores), conecta-se ao que David Mamet comenta a propósito de se “contar uma história”: “A engrenagem mecânica de um filme é igual ao mecanismo de um sonho; porque na verdade é isso que o filme vai acabar sendo, não é? [...] Todo filme é, enfim, uma ‘sequência de sonho’” (Mamet, 2010, p. 26). (N. dos T.).

dirigido por Tay Garnett, e *The Best Years of Our Lives* (Os Melhores Anos de Nossas Vidas, 1946), dirigido por William Wyler, um espetáculo “sério” que ganhou vários Oscars e foi visto como uma honra para o cinema.

Quarenta anos mais tarde, o que aconteceu com esses dois filmes? *Seven Sinners* não tinha pretensão de refletir a vida real. Era uma visão imparcial do poder e dos valores estabelecidos, uma alegoria muito leve sobre esse tema. *The Best Years of Our Lives*, em contrapartida, pretendia ser um retrato realista de soldados americanos retornando da Segunda Guerra Mundial. E foi bem-sucedido enquanto tal. Mas, depois de todos esses anos, tudo o que pode ser dito sobre esse filme é que se trata de um drama de época válido, enquanto *Seven Sinners* pode ser visto como uma obra de arte. Quando olho para o que sobrevive na história do cinema, encontro cada vez mais evidências de quão pouco pode ser salvo de todas as tentativas de realismo, nas quais a câmera parece deslizar pela superfície, incapaz de descobrir a terceira dimensão além do realismo fotográfico bidimensional. A superficialidade parece, estranhamente, coincidir com a ausência de um *auteur* por trás da câmera. Ou seja, de um diretor com um ponto de vista pessoal<sup>11</sup>.

Tendo delineado as diferenças que acredito poder discernir entre o cinema e a literatura, gostaria de me voltar para uma pergunta frequente hoje em dia: o cinema e a televisão significam o fim da literatura ou, mais especificamente, da narrativa? Eu tendo a dizer não, que isso é impossível, porque os dois envolvem tipos diferentes de leitura. Nos filmes, a atenção de uma pessoa é atraída para tantos pontos de interesse que é muito difícil, senão impossível, concentrar-se em um discurso conceitual complicado. No cinema, a atenção de uma pessoa é dividida entre a imagem, o diálogo, e a música de fundo<sup>12</sup>. Além disso, as exigências feitas pela

<sup>11</sup> Aqui o pensamento de Puig parece coadunar-se com a visão de Brecht, segundo o qual “[u]ma fotografia da fábrica Krupp ou da A.E.G. quase nada prova destas instituições. A realidade autêntica resvala e cai no funcional. A concretização das relações humanas, a fábrica, digamos, não reproduz já essas últimas. É, pois, em realidade, ‘algo a construir’, algo ‘artificial’, algo ‘posto’” (Brecht, 1984, p. 113).

<sup>12</sup> Ou trilha-sonora. Esta observação de Puig remete-nos à semiologia do cinema de Christian Metz, segundo a qual o cinema é um meio expressivo multipista ou multicanal, ele mobiliza cinco canais ou pistas de expressão: (1) a imagem fotográfica, de natureza indexical; (2) a linguagem gráfica, por vezes linguagem verbal, manifesta em placas de sinalização ou letreiros intra, inter ou extra-diegéticos, isto é, que integram ou visitam a banda-imagem; (3) a linguagem verbal presente nos diálogos dos personagens; (4) os ruídos e, finalmente, (5) a trilha sonora musical ou composta (diferenciada dos ruídos ou foley), podendo essa trilha ser intra ou extra-diegética. Na origem desse modelo, Metz lança mão de uma análise mais complexa e detalhada, envolvendo sistema(s) e processo(s) em articulação: “[...] a mensagem cinematográfica total recorre a cinco grandes níveis de codificação, representando, cada um, uma espécie de articulação: 1) a percepção em si (sistemas de construção de espaço, das ‘figuras’ e dos ‘fundos’ etc.), na medida em que já constitui um sistema de inteligibilidade adquirido e variável conforme as ‘culturas’; 2) o reconhecimento ou a identificação dos objetos visuais ou sonoros que aparecem na tela, quer dizer a capacidade (também cultural e adquirida) de manipular adequadamente o material denotado que

imagem em movimento são especialmente importantes. Não é a mesma coisa que as demandas feitas pela fruição de uma pintura, em que a imagem permanece estática. Por causa da maior atenção que pode ser dirigida a uma página escrita, o narrador lá tem a possibilidade de um outro tipo de discurso, algo que pode ser mais complexo conceitualmente. Ademais, um livro pode esperar, seu leitor pode parar para pensar; isso não se aplica às imagens de um filme<sup>13</sup>.

Para concluir: alguns tipos de história só podem ser tratados pela literatura, por conta dos limites da atenção do leitor. É a capacidade humana de atenção que acaba por decidir o material<sup>14</sup>. Existem limites definidos: alguém pode focar-se em tanto material, e não mais. Para além disso, fica-se cansado: por isso, um leitor pode absorver mais da página escrita do que um espectador pode achar possível captar da tela. Eu mesmo tive uma experiência curiosa a esse respeito. Cerca de três anos

---

apresenta o filme; 3) o conjunto dos simbolismos e das conotações de diversos gêneros que se ligam aos objetos (ou às relações entre os objetos), fora inclusive dos filmes, isto é, na cultura; 4) o conjunto das grandes estruturas narrativas (na concepção de Claude Brémont) que ocorrem, inclusive, fora dos filmes (mas também nos filmes), em cada cultura; 5) finalmente, o conjunto dos sistemas especificamente cinematográficos que organizam num discurso de tipo específico os diversos elementos fornecidos pelos quatro níveis anteriores” (Metz, 1972, p. 79). Robert Stam, por sua vez, resume o modelo de Metz da seguinte forma: “Pode-se denominar ‘linguagem’, afirma Metz, qualquer unidade definida em termos de seu ‘material de expressão’ – um conceito de Hjelmslev que designa o material por meio do qual se manifesta a significação – ou em termos do que Barthes denomina, em *Elementos de semiologia*, seu ‘signo típico’. A linguagem literária, por exemplo, é o conjunto das mensagens cujo material de expressão é a escrita; a linguagem cinematográfica é o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano). O cinema é uma linguagem, em resumo, não apenas em um sentido metafórico mais amplo, mas também como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significante caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos” (Stam, 2003, p. 132). De toda maneira, percebamos que Metz utiliza como objeto-modelo o filme narrativo-dramático típico do que se convencionou chamar de cinema clássico, excluindo de suas considerações, por exemplo, o cinema de animação, que pode prescindir de uma imagem fotográfica de natureza indexical.

<sup>13</sup> Aqui a analogia com o sonho pode ser recuperada, enquanto reemerge mais claramente a ideia de cinema enquanto “fluxo”. Como em Roland Barthes, quando este compara o cinema à fotografia e, a propósito de seu conceito de *punctum*, comenta: “Última coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está* nela. [...] Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo; diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não encontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua: muitas outras qualidades, mas não pensatividade; donde o interesse, para mim, do fotograma” (Barthes, 1984, p. 85-86, grifo próprio). É possível entrever, aqui, alguma convergência entre o pensamento de Barthes, em sua comparação fotografia vs. cinema, com aquele de Puig, em sua respectiva comparação cinema vs. literatura. Não obstante, e um pouco como Puig, Barthes avança e reconhece poderes intrínsecos ao cinema, os quais não merecem ser trivializados.

<sup>14</sup> Aqui compreendemos que Puig queira dizer que, no fim das contas, é a capacidade humana de prestar atenção, decodificar e interpretar uma mensagem que acaba por definir a matéria narrativa, a forma e o conteúdo da história a se contar, em função das especificidades do meio. Cada meio (ou mídia, talvez) – literatura, teatro, cinema, pintura etc. – impõe um regime de leitura própria, uma demanda mais ou menos específica dos sentidos da percepção e dos processos intelectivos ou cognitivos (N. dos T.).

atrás, vi um filme italiano: *Il Sospetto* (*O Suspeito*, 1975), de [Francesco] Maselli. O filme tem uma trama política muito complicada e é muito bem-feito. Na metade da exibição eu comecei a ficar alarmado: eu simplesmente não podia acompanhar a história. Os personagens estavam levantando questões cuja importância eu não conseguia compreender totalmente. Eu imaginei que, se tivessem sido escritas, as mesmas porções de diálogo teriam sido mais compreensíveis. Ou não? O que estava acontecendo? Era tudo bobagem sem sentido, ou a atenção do espectador meramente não podia abarcar tudo que estava sendo apresentado? Fiquei intrigado, e através da minha editora em Roma consegui o roteiro original do filme. Eu o li inteiro, e entendi tudo perfeitamente. Havia uma ou duas passagens meio obscuras, mas elas se tornaram claras em uma segunda leitura. Isso, é claro, teria sido impossível no cinema. Não há como reverter o projetor<sup>15</sup>.

Isso serve para explicar por que eu penso que a “leitura” que um espectador de cinema faz é diferente daquela realizada pelo leitor de um romance, e que a primeira, embora se relacione com uma leitura literária, é também muito semelhante ao ato de olhar uma pintura. Isso significaria que [o cinema] envolve um terceiro tipo de leitura que, embora abranja algumas das características do ato de “ler” literatura e outras obras de arte, é distinto de todos.

### Referências bibliográficas

- Barthes, R. *A câmara clara* – nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Benjamin, W. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Brecht, B. El proceso de los tres centavos. In: BRECHT, B. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984. p. 95-152.
- Borges, J. L. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Cozarinsky, E. *Borges em/e/sobre cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- CUNHA, p. J. S. *Mário de Andrade no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

<sup>15</sup> Mais uma vez, um pensamento convergente com o de Barthes (1984), segundo o qual ninguém assiste a um filme completamente. O espectador pode piscar seus olhos, a atenção flutua, detalhes são mais facilmente despercebidos ou simplesmente perdidos. “A imagem fotográfica é plena, lotada: não tem vaga, a ela não se pode acrescentar nada. No cinema, cujo material é fotográfico, a foto, no entanto, não tem essa completude (felizmente para ele). Por quê? Porque a foto, tirada em um fluxo, é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas; no cinema, sem dúvida, sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim, não é um *espectro* (Barthes, 1984, p. 133, grifo próprio).

Mamet, D. *Sobre direção de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Metz, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Metz, C. *O significante imaginário – psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

Moraes, V. *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Puig, M. Cinema and the novel. In: KING, J. (ed.). *Modern Latin American fiction: a survey*. London: Faber and Faber, 1987. p. 283-290.

Puig, M. *Boquinhos pintadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

Puig, M. *O beijo da mulher-aranha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

Stam, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

submetido em: 14 set. 2023 | aprovado em: 29 set. 2023