

ASPECTOS DA RECONSTITUIÇÃO LITERÁRIA DA PERSONAGEM FÍLMICA: DA IMAGEM À PALAVRA

JOSÉ TAVARES DE BARROS
EBA/UFMG

1. Quero ressaltar inicialmente o fato de que, nos últimos cinco anos, no âmbito da Faculdade de Letras da UFMG, cresceu consideravelmente o interesse pelas relações entre literatura e cinema, motivando cursos, conferências e teses acadêmicas. Não se trata apenas, evidentemente, da absorção superficial dos conteúdos narrativos do texto literário original através do consumo, supostamente mais fácil e cômodo, da respectiva adaptação cinematográfica. Além da utilização acadêmica de filmes no seu aspecto de tradução inter-semiótica de romances e contos-prática introduzidas nos níveis de graduação e de pós-graduação - algumas teses recentes procuraram abordar essa temática com a profundidade requerida. Recordo a tese de doutoramento de José Américo de Miranda Barros sobre as "relações intersemióticas na literatura Brasileira", defendida em 1993, abordando com indiscutível fôlego as relações da música, do cinema e das artes plásticas com a literatura, a partir das renovações da Semana de 1922. Menciono também a tese de Thais Flores Nogueira Diniz sobre as relações entre teatro e cinema, tomando como base quatro leituras fílmicas do *King Lear*, de William Shakespeare, e enfatizando a problemática da tradução cultural. A tese foi defendida no corrente ano. Na minha própria tese para obtenção do grau de doutor, em 1990, procurei fazer um levantamento das sucessivas

abordagens comparativas entre palavra e imagem, mais especificamente entre texto literário e texto fílmico, utilizando *Vidas Secas* como estudo de caso.

Na oportunidade desta Mesa Redonda, pretendo abordar um tema menos habitual, qual seja o da elaboração do texto crítico sobre um determinado filme. Não se fala aqui de criação ou de re-criação literária propriamente dita, mas apenas de como o crítico cinematográfico deve descrever para o leitor aspectos do filme analisado, condição para que sejam justificados louvores ou condenações. Afirmo que, sem a referência a elementos figurativos ou plásticos do filme, a crítica (seja ela um ensaio de fôlego ou apenas uma crônica jornalística) tende a ser insuficiente, quando não retórica e autoritária.

Para abordar com segurança o tema proposto, detenho-me por instantes em alguns marcos teóricos, sem pretender, no entanto, organizar um discurso homogêneo e completo.

2. O primeiro marco corresponde à narratividade intrínseca do discurso fílmico, ressaltada já nos anos 60 por Christian Metz, na trilha de estudos anteriores. Ainda que identificado com a reprodução fotográfica do mundo e com o tempo presente, o filme tende sempre a narrar algo para seu leitor. Com efeito, sua natureza consiste em escolher e organizar fragmentos da realidade reproduzida, assumindo dessa forma uma dimensão narrativa inevitável, independentemente do fato de ter imitado, na evolução da sua linguagem, as regras da tradição literária. No exemplo clássico, o plano de um revólver que dispara seguido pela tomada de um homem que cai transmite o sentido de que o homem caiu *porque* foi baleado.

Um segundo marco deriva da consideração do que se poderia chamar de aspecto ritualístico da montagem de uma peça teatral, espaço onde ocorre a complexa interrelação entre o autor do texto e o narrador do espetáculo. André Gaudreault propõe aqui a intervenção do que ele denomina "mostrador teatral": trata-se de um representador de ações e não de uma instância construída segundo os procedimentos do narrador literário.

Assim, a discursividade do filme ocupa dois níveis distintos e complementares, mais explícitos no caso das obras de ficção: o nível de representação ou da *mostração*, decorrente da reprodução foto-mecânica da matéria pró-fílmica em termos de equivalência espaço-temporal; e o nível da *narração*, que decorre da articulação das unidades expressivas, os planos ou tomadas, produzidas na fase da *mostração*.

Ao insistir sobre o aspecto da narração fílmica (que estória o filme conta, quais suas implicações temáticas, e assim por diante) a tendência da crítica cinematográfica é colocar em segundo plano a dimensão representativa do cinema que, no entanto, constitui base essencial para qualquer apreciação estética ou estilística. Essa tendência, que tem como raiz o racionalismo da cultura ocidental moderna, mistura-se de forma empírica com a fragmentação proposta pelo pós-modernismo sem que, no entanto, sejam substancialmente alterados os dados da questão. Não é inútil repetir, como faz Régis Debray no seu último livro, que a imagem e a palavra possuem dinâmismos diferentes: “a imagem é sempre de *antes* e o indivíduo às voltas com as imagens não é contemporâneo daquele que raciocina a partir de palavras”(1). Eu completaria o raciocínio dizendo que, embora registradas no passado, as imagens atualizam-se ou presentificam-se em cada exibição na concretude de sua plasticidade. O mesmo Debray chama a atenção para a precariedade do axioma da universalidade das imagens, “acessíveis a todos, em todas as línguas, sem competência nem aprendizado prévios”. Na verdade, este acesso somente é possível com a intermediação da linguagem e das traduções simbólicas: “É mais fácil fazer dialogar as filosofias do que as luzes, as bocas do que os olhos. Os espíritos podem falar entre si, de uma extremidade da terra à outra, por intermédio de intérpretes e tradutores. Mas não há dicionário do visível. ‘O olho escuta’, mas não entende o olho do outro”(2).

3. Ler corretamente o que a imagem mostra, transmitir aos leitores não apenas as intenções e as reflexões de um cineasta, mas - na medida do possível - facilitar-lhes a apreciação dos significados inerentes à própria materialidade da representação fílmica: eis a função primordial do crítico cinematográfico. Ora, é desnecessário e inconveniente oferecer ao leitor uma descrição minuciosa de cada um dos 700 planos que, em média, constituem um filme de ficção de 90 minutos. A solução correta, adotada por alguns críticos, consistiria na seleção de momentos ou fragmentos de um determinado filme - considerados pelo crítico como índices privilegiados da configuração estilística do universo do cineasta - e na sua posterior descrição. Não se trata aqui, no entanto, de uma recriação, inevitavelmente de segunda ordem, canhesta imitação de cânones literários. O ensaio crítico tem a função, como dissemos, de intermediar a compreensão de um filme, a partir de seu significante que é - vale insistir - a imagem concreta, figura material da realidade, dotada de aparente movimento e de falsa profundidade, complementada com diálogos, ruídos e músicas. Esta é a verdadeira *matéria de expressão* do cinema, que não pode ser ignorada por quem pretende atingir o núcleo da fabulação ou o imaginário do autor.

L'enfer, o filme mais recente de Claude Chabrol (1994), propõe uma análise impiedosa do ciúme como fator de desagregação da personalidade humana. Para a apreciação correta da obra, no entanto, tem pouca valia essa consideração

genérica. Cabe ao crítico encontrar e descrever elementos precisos da cenografia, do vestuário, dos gestos, das hesitações dos enquadramentos, dos movimentos da câmera - entre outros significantes que oferecem pistas para a leitura da proposta de Chabrol. Em determinada sequência, a esposa é vista pelo marido num corredor do hotel que ambos administram, carnavalescamente maquilada e com poses insinuantes de prostituta, oferecendo-se a cada um dos hóspedes. Sem as transições de pontuação, que geralmente ocorrem em filmes menos pessoais e criativos, o cineasta francês elabora conjuntamente as dimensões do real e do imaginário como reflexo da situação patológica do protagonista, mas o faz sutilmente, como se trabalhasse o gênero cinematográfico do suspense psicológico. São reflexos, espelhos, oscilações constantes entre claro e escuro, imagens dispersas que minam e destroem, do ponto de vista da dramaturgia, a objetividade aparente do relato.

Da mesma forma, para chegarmos ao núcleo da mensagem fílmica do admirável *Fresa y chocolate* (1993), de Tomaz Gutierrez Alea, é necessário descrever, com o maior vigor possível, o ambiente no qual acontece o encontro de David, machista militante e preconceituoso, com Diego, homossexual sensível e culto, aberto à dimensão religiosa e sufocado pelas intransigências do regime político. A sorveteria Coppelia, as cores dos sorvetes, as escadarias sujas e os ruídos incessantes do prédio de Diego, a vizinha exuberante, as estátuas dos santos, a chuva tropical que cai inesperadamente, são elementos essenciais que devem ser apreciados e traduzidos, como trilhas ou códigos que a crítica propicia à leitura. A tarefa não é fácil, na medida em que exige do crítico, antes de tudo, a capacidade de identificar e expressar verbalmente imagens particularmente doadoras de significado entre tantas outras congêneres que tecem o emaranhado dos enquadramentos e das sequências fílmicas.

4. Para ilustrar melhor minha proposta, recorro ao trabalho do crítico José Carlos Avellar que considero muito bem sucedido no esforço de oferecer ao leitor uma descrição adequada, em termos de concretude figurativa, dos momentos mais favoráveis à exegese de um determinado filme. Há uma importante coletânea de suas críticas no livro *Cinema dilacerado*, que se concentram de modo especial nas relações entre literatura e cinema(3). Tomo o capítulo "O grito desumano", que aborda a leitura feita por Joaquim Pedro de Andrade, no filme *Guerra conjugal*, de histórias e diálogos da Dalton Trevisan. Proposição de Avellar: poucos realizadores conseguiram, como Joaquim Pedro, representar com tamanha precisão a violência que se institucionalizou entre nós depois de dezembro de 68, nos porões da ditadura militar. Reproduzo dois planos do filme, tais como descritos pelo crítico:

"No fundo da imagem, o marido morto sobre a cama, o corpo já preparado para o enterro, velado pelo filho que se debruça choroso sobre o rosto do pai. Em primeiro plano, a viúva ri gostosamente com a boca de poucos dentes escancarada numa

barulhenta gargalhada. No fundo da imagem, o velho morto, mãos cruzadas sobre o peito, e mais o filho preocupado em enxotar as moscas que voam em torno da cara do defunto e ameaçam entrar pela boca entreaberta. Em primeiro plano, a velha, a boca desdentada muito pintada, roupa de cores alegres, ri satisfeita porque o velho morreu primeiro e ela está solta para gozar a vida”.

O que interessa no caso não é a qualidade literária da descrição do plano fílmico, mas sua funcionalidade como instrumento para a compreensão do significado da obra. A frase... “porque o velho morreu primeiro” só é apreciável a partir do contexto figurativo que a motivou. Passo ao segundo fragmento:

-”Em primeiro plano, a fachada da casa - o pequeno lance de escadas que leva até à porta de entrada e um cachorro vira-lata deitado no último degrau. No fundo da imagem um pedaço de rua e um homem que caminha a passos lentos na direção da casa. Tudo é meio parado na imagem. O cachorro dorme (e quase nem se nota que o vira-lata está lá, deitado no último degrau da escada). O homem caminha devagar. A câmera está imóvel. O homem sobe a escada e antes de entrar em casa dá um violento chute no cachorro, que pula fora e sai ganindo de dor”(4).

O exame completo da tese e do método exigiria espaço maior, além da utilização de muitos exemplos. Mas quero ainda lembrar que o roteiro cinematográfico, ponto intermediário entre a realização de um filme e sua eventual fonte literária, consiste precisamente na descrição de ações concretas das personagens que, complementadas com a intervenção da câmera e com diálogos, nortearão o desempenho dos atores e dos técnicos. A crítica funcional seria, assim, uma retomada ou passagem pelo roteiro, antes de se abrir à interpretação do relato fílmico e chegar, se for o caso, à instância do original literário. O método apresenta a vantagem de trabalhar com a figuratividade material da expressão cinematográfica e coibir, dessa forma, o leque das interpretações abstratas e inconsequentes do discurso fílmico.

Notas

- (1) DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente*, Vozes, Petrópolis, 1994. p.113.
- (2) op. cit., p. 355.
- (3) AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*, Alhambra/EMBRAFILME, Rio de Janeiro, 1986.
- (4) op. cit., p.143.