

Marília Corrêa Parecis de Oliveira

**A presença do cinema no romance brasileiro:**  
da vanguarda modernista à contemporaneidade

São José do Rio Preto  
2023

Marília Corrêa Parecis de Oliveira

**A presença do cinema no romance brasileiro:**  
da vanguarda modernista à contemporaneidade

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras junto ao programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IBILCE/UNESP), Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP. Processo n. 2018 /23806-4.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.

São José do Rio Preto  
2023

O48p

Oliveira, Marília Corrêa Parecis de

A presença do cinema no romance brasileiro : da vanguarda modernista à contemporaneidade / Marília Corrêa Parecis de Oliveira. -- São José do Rio Preto, 2023

238 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Arnaldo Franco Junior

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Modernismo. 4. Montagem. 5. Contemporaneidade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Marília Corrêa Parecis de Oliveira

**A presença do cinema no romance brasileiro:**  
da vanguarda modernista à contemporaneidade

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras junto ao programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IBILCE/UNESP), Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP. Processo n. 2018 /23806-4.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior  
UNESP – São José do Rio Preto  
Orientador

Profa. Dra. Luiza Helena Oliveira da Silva  
UFNT – Universidade Federal do Norte do Tocantins

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro  
UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner  
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim  
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
08 de março 2023

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Alinete e José Carlos, que estiveram, ainda que a distância, sempre ao meu lado, apoiando e incentivando a minha formação acadêmica; e ao meu irmão, Fabrício, pelo companheirismo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, por acompanhar minha trajetória acadêmica desde a Iniciação Científica até aqui. Sua orientação foi – e continuará sendo – fundamental para o meu amadurecimento intelectual.

Ao Prof. Dr. Álvaro Hattner e ao prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, pelas excelentes contribuições feitas no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, à Profa. Dra. Luiza Helena Oliveira da Silva, ao Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim e ao Prof. Dr. Álvaro Hattner, por terem aceitado o convite para integrar a banca de defesa deste trabalho.

A todos os amigos e amados, que ainda que não o saibam, têm parte importante na feitura destas linhas, escritas, para além dos livros e da teoria, com afeto e com esperança.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo número 2018/23806-4, pela concessão da bolsa de pesquisa no país.

## RESUMO

Esta tese apresenta um estudo acerca da presença da linguagem cinematográfica no romance brasileiro, desde a vanguarda modernista até a contemporaneidade, elegendo, para isso, obras que, em tese, poderiam funcionar como representativas dessas relações: *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade; *Caminhos cruzados* (1935), de Erico Verissimo; *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector; *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós; *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll; e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), de Marçal Aquino. Pretendeu-se, a partir da leitura dessas obras, compreender como a escrita literária reelabora estratégias cinematográficas e dialoga com elas. Para tanto, refletimos, com base num instrumental teórico e crítico, em que medida a incorporação de procedimentos cinematográficos afetou estratégias de escrita na prosa de ficção, tais como a desintegração espaço-temporal, a incorporação da montagem e as repetições e justaposições de cenas. Tem-se como hipótese a ideia de que a presença do cinema, desde a vanguarda modernista, permeou a produção literária brasileira como um sintoma de uma mudança na percepção de mundo, e essa presença continua até a literatura produzida contemporaneamente. Com isso, a perspectiva aqui adotada não diz respeito a comparar duas linguagens diversas (literatura; cinema), mas a permanecer no domínio da escrita e investigar como ela corrobora traços de uma linguagem ligada à tecnologia icônica.

**Palavras-chave:** Cinema. Literatura. Modernismo. Montagem. Contemporaneidade.

## **ABSTRACT**

*This thesis presents a study about the presence of cinematographic language in the Brazilian novel, from the modernist avant-garde to the contemporary era, choosing, for this purpose, works that, in theory, could function as symptomatic of these relationships: Amar, verbo intransitivo (1927), by Mário de Andrade; Caminhos cruzados (1935), by Erico Verissimo; Perto do coração selvagem (1944), by Clarice Lispector; Em câmera lenta (1977), by Renato Tapajós; Bandoleiros (1985), by João Gilberto Noll; e Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios (2005), by Marçal Aquino. It was intended, from the reading of these works, to understand how literary writing re-elaborates cinematographic strategies and dialogues with them. To do so, we reflect, based on a theoretical and critical instrument, to what extent the incorporation of cinematographic procedures altered writing strategies in prose fiction, such as space-time disintegration, the incorporation of montage and the repetitions and juxtaposition of scenes. Its thesis is the idea that the presence of cinema, since the modernist avant-garde, permeated Brazilian literary production as a symptom of a change in the perception of the world, and this presence continues until the literature produced contemporaneously. With that, the perspective adopted is not about comparing two different languages, but about remaining in the domain of writing and investigating how it corroborates traits of a language linked to iconic technology.*

**Keywords:** Cinema. Literature. Modernism. Montage. Contemporaneity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Sequência de cavalo em movimento tirada por Muybridge.....54

FIGURA 2 – Foto de um voo de pelicano tirada por Marey.....55

*À Clarice,  
companheira de todos os dias*

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2. CAPÍTULO 1:</b>	
<b>Breve história das relações entre literatura e cinema</b>	<b>17</b>
2.1 A questão do tempo	29
2.2 A questão do ponto de vista	43
2.3 A montagem no cinema e na literatura	53
2.4 O cinema na literatura brasileira: uma introdução	63
<b>3. CAPÍTULO 2: Análises dos romances do <i>corpus</i></b>	<b>76</b>
3.1 O cinema primeiro de <i>Amar, verbo intransitivo</i>	76
3.2 A montagem como crítica social em <i>Caminhos cruzados</i>	99
3.3 Metáfora visual e montagem em <i>Perto do coração selvagem</i>	123
3.4 O narrador câmera e a representação da violência no romance <i>Em câmera lenta</i>	140
3.5 A linguagem cinematográfica como expressão do sujeito em crise em <i>Bandoleiros</i>	167
3.6 A escrita roteirizada em <i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios</i>	193
<b>4. CAPÍTULO 3: A presença do cinema no romance brasileiro: da vanguarda ao contemporâneo</b>	<b>212</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>225</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>227</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*Encontramos na rua  
uma fileira de cadeiras  
de um velho cinema  
levamos para casa  
colocamos na varanda  
passamos toda a tarde  
bebendo e fumando  
assistindo passar  
um dia qualquer*

*Cinema*, Ana Martins Marques

Abordar o diálogo entre literatura e cinema soa como percorrer um caminho já muito explorado, sem grandes chances de encontrar, nesse percurso, informações novas para se pensar essas relações. Isso porque desde a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière no final do século XIX – e, possivelmente, até mesmo antes dela<sup>1</sup> – a aproximação entre literatura e cinema se revelou profícua. Com o desenvolvimento da arte cinematográfica, cuja estética estava em perfeita sintonia com o advento da modernidade, entendida aqui, sobretudo, enquanto modernização técnica e industrial, estabeleceu-se, por parte de outros campos artísticos, em especial o literário, uma espécie de elogio estético ao cinema, sintonizado com as transformações efervescentes da vida moderna, que poderiam ser sintetizadas pelo dinamismo de sua imagem.

Segundo Ismail Xavier (1978), é por isso que, no início do século XX, a vanguarda literária modernista aproximou-se do cinema com um tom efusivo. Como identifica o pesquisador, o olhar otimista para o cinema estaria vinculado à sua “modernidade”, em uma lógica de pensamento que compreendia essa modernidade como ruptura e oposição à tradição e ao passado, pois “em nenhum outro lugar estaria melhor concretizado o ideal de um presente sem memória, que olha exclusivamente para o futuro” (XAVIER, 1978, p. 33). Com

---

<sup>1</sup> É o que observam, por exemplo, os pesquisadores Eduardo Leone e Maria Dora Mourão: “Não resta a menor dúvida de que no nosso século o cinema influenciou a literatura, assim como essa jovem expressão dramática foi influenciada por escritores que possuíam o ‘cinematográfico’, antes mesmo do cinema ter sido inventado” (LEONE, MOURÃO, 1993, p. 16).

isso, a vanguarda literária entendia o cinema, de modo entusiasmado, como possibilidade de inovação estética e renovação do campo literário, além de lançar um olhar apologista para o presente, que desejava abolir a tradição, uma vez que a oposição “tradição x modernidade” era, também, uma oposição entre o que era negativo e o que era positivo para o campo artístico.

Ainda que seja possível pensar as relações entre literatura e cinema mesmo antes da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière no final do século XIX, interessa-nos, aqui, estabelecer um paralelo entre as duas formas artísticas a partir da invenção concreta do cinema como arte narrativa, isto é, pensar como esses dois campos artísticos se inter-relacionam a partir do século XX e em quais mudanças resultam essas relações nos dias atuais. Mais precisamente, interessa-nos investigar como o cinema produziu mudanças profundas na construção de narrativas ficcionais e, então, pensar nos modos como a palavra pode *dizer* a imagem. A perspectiva adotada aqui não diz respeito, portanto, a comparar duas linguagens diversas, mas a permanecer no domínio da escrita e investigar como ela revigora traços de uma linguagem ligada à “tecnologia icônica” - termo utilizado por Jeanne-Marie Clerc (2004, p. 287) e que nos parece interessante para traduzir, de um modo mais abrangente, a tecnologia oriunda de recursos audiovisuais, tais como o cinema e a televisão.

Pensar em como o cinema poderia ter *influenciado* a escrita literária parece soar como uma despropositada petulância – como a literatura, e em particular a forma romanesca, tributária da epopeia homérica, arte erudita, poderia, em algum sentido, “dever” algo ao cinema, essa jovem arte, “dessacralizada”? No entanto, convém lembrar que a própria forma romanesca já foi considerada uma degradação da epopeia clássica. É o que argumenta György Lukács (2000), em *A teoria do romance*, ao defender a ideia de que o romance seria uma “epopeia burguesa” que, diferentemente da epopeia clássica, fruto de uma sociedade homogênea da qual é tributária, realiza-se num mundo para o qual a totalidade é apenas uma aspiração. Com isso, para o teórico, o romance constitui-se como um gênero problemático, porque deriva de uma sociedade igualmente problemática. Dessa forma, o que embasa a argumentação de Lukács é a ideia de que o romance, justamente por ser fruto

de uma sociedade heterogênea, caótica, vinculada às estruturas de produção capitalista, seria uma espécie de degradação da epopeia clássica, derivada de um mundo orgânico e isento de transmissões. Com isso, por exaltar o caráter de uma sociedade problemática, o romance seria, segundo Luckás, uma forma problemática, degradada, não resolvida – uma corrupção daquilo que consistiria na correspondência perfeita entre forma e mundo: a epopeia clássica.

Walter Benjamin, ao tratar da obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica – como é o caso da fotografia e do cinema –, afirma que, com o advento da modernidade, a obra artística, afastada do seu caráter de culto, mítico ou estético, por meio dos processos de reprodução, é despojada daquilo a que Benjamin dá o nome de *aura*. O primeiro aspecto que coloca a fotografia e, por conseguinte, o cinema como novas tecnologias vinculadas a uma nova experiência e a uma nova percepção de mundo é o vínculo que as duas invenções têm com a reprodutibilidade técnica. Conforme nos diz Benjamin, a característica fundamental da reprodução técnica é a sua desvinculação do aqui-agora (*hic et nunc*), que marca a presentificação da contemplação da obra de arte, ou, nas palavras do teórico, de sua *aura*, que pode ser entendida como “o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra” (BENJAMIN, 2015c, p. 210).

Contudo, tal contradição não pode ser entendida apenas como fruto da reprodução técnica da obra de arte por meio da tecnologia ligada ao cinema e à fotografia: séculos antes da invenção do cinematógrafo, segundo Jeanne-Marie Gagnebin, Platão já discutia, em *Fedro*, sobre a escrita como um processo de “desaturização” nos termos benjaminianos. A democratização do processo de escrita, para Platão, levaria, concomitantemente, à sua dessacralização, ou, segundo Gagnebin, “para usar essa categoria de Walter Benjamin que descreve as transformações históricas que 'a reprodutibilidade técnica das obras de arte' provoca na arte contemporânea” (GAGNEBIN, 1997, p. 53), à sua *desaturização*, por suscitar a banalização da memória. A democratização ou mesmo o fim da exclusividade de um produto cultural para uma certa elite, conforme afirma Gagnebin, “parece acarretar, por uma espécie de necessidade infeliz, o empobrecimento, sim, a vulgarização da

significação que se torna insípida: inversão eficaz e perversa da promessa estética” (p. 53).

Para a autora, a escrita, datada de séculos antes da invenção dos meios que possibilitaram reproduzir tecnicamente a obra de arte, também possui, sob certo ângulo, seu aspecto de engodo. Ao constituir-se como um artifício para representar, mimeticamente, a vida, apenas revela o seu próprio caráter de elemento amorfo, desvinculado do aqui-agora da enunciação oral. Com isso, nota-se que não só a reprodução técnica de imagens, mas o processo de reprodução em si é desaturizador, porque distancia a cópia de seu original, desfigurando-o em alguma medida.

Ao refletir sobre a presença da imagem na criação literária, Márcia Arbex, professora da UFMG, cita a pesquisadora Anne-Marie Christin, afirmando que esta defende a tese de que “a escrita nasceu da imagem, e seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela” (CHRISTIN, 2001 apud ARBEX, 2006, p. 17). Com isso, contrariando, num certo sentido, as teses que atribuem à escrita a função quase exclusiva de transcrever o discurso oral, “reduzindo-a a um tipo de duplo da palavra, um decalque do verbal” (ARBEX, 2006, p. 17), a autora assume que a imagem exerceu um papel determinante na invenção da escrita e em sua evolução. Desse modo, poderíamos compreender que a escrita não tem a função exclusiva de reproduzir a palavra, mas a de torná-la visível:

Pois não há a menor dúvida: a escrita não constitui uma representação da fala/ ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela. A tese da "representação" repousa sobre dois postulados que visam negar à imagem – numa civilização onde, como sabemos, a linguagem é considerada como único vetor legítimo do pensamento – seu papel decisivo nas origens da invenção da escrita (CHRISTIN, 2006, p. 64).

No entanto, a própria autora adverte que “a defesa do caráter icônico da escrita não pressupõe a eliminação da linguagem oral de sua gênese, mas afirma o caráter fundamentalmente duplo de suas fontes” (ARBEX, 2006, p. 18). Sendo assim, a tese da autora colabora com o ponto de vista adotado neste trabalho. Já que há uma tendência a privilegiar, no escopo dos estudos sobre literatura e cinema, um olhar para as adaptações, para a versão do texto

literário em obra cinematográfica, aqui se pretende observar como a literatura reverbera o cinema enquanto linguagem.<sup>2</sup> Por isso, o intuito é desprender-se dessa perspectiva de que o cinema nasce muito ligado à literatura e sugerir uma visão, até mesmo, de revés para essa discussão. Já que o cinema e suas imagens se disseminaram em escala ascendente na vida cultural ocidental, também o cinema e suas imagens exerceram papel determinante para a reinvenção da escrita literária.

A partir dessas informações, fica evidente que literatura e cinema são linguagens correlacionadas e que compartilham estratégias narrativas comuns. Nesse sentido, não seria despropositado sugerir uma *interinfluência* entre os dois campos artísticos: se, por um lado, o cinema buscou a narratividade própria da literatura para contar as suas histórias, tempos depois, em meados do século XX, a literatura é que foi buscar no cinema elementos linguísticos (técnicas, procedimentos) que produziram mudanças na construção das narrativas ficcionais.

Se muito já se tem dito, no entanto, sobre a literatura como certo modelo narrativo para contar histórias por imagens, parece-nos interessante pensar no caminho inverso: como o cinema, ao constituir-se como detentor de uma linguagem própria, serviu e ainda serve como fonte de inspiração para a literatura, particularmente a experimental, sobretudo a partir da incorporação dos procedimentos de montagem e decupagem pelos textos literários a partir do século XX.

Que a linguagem cinematográfica exerceu um papel significativo para a renovação da forma literária na vanguarda modernista parece já ser um dado consolidado pela crítica. Não são raras as análises que apontam confluências entre a linguagem do cinema e a escrita de modernistas emblemáticos, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. No entanto, não parece ser crível que, nas décadas seguintes, a literatura tenha abandonado completamente essa

---

<sup>2</sup> Álvaro Hattner, em um artigo intitulado "Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação", discute sobre essa mudança de perspectiva que tem ocorrido no campo de estudo das relações entre literatura e cinema: "Há bom tempo o estudo das relações entre literatura e cinema se alojou em um grande domínio teórico que podemos chamar de 'teorias da adaptação'. [...] Nesse sentido, o estado da arte nesse campo teórico tem procurado constantemente ampliar os estudos daquilo que chamo 'o vetor original', i.e., a transformação de textos literários em filmes, para incluir as mais variadas arquiteturas textuais envolvidas em processos de adaptação" (HATTNER, 2013, p. 35).

“herança cinematográfica” e seguido incólume a tais renovações. A hipótese que norteia esta tese, portanto, é a de que, ainda que de modo menos evidente, sem o intuito de denunciar as estratégias compositivas, o cinema ainda permeou a produção literária brasileira como um sintoma de uma mudança na percepção de mundo, e essa presença continua até a literatura produzida contemporaneamente.

Logo, a perspectiva aqui adotada se insere no campo dos estudos da *intermedialidade*. Conforme propõe a pesquisadora Irina Rajewsky, intermedialidade pode ser compreendida, de modo amplo, como o campo de estudos que se ocupa das relações e interações entre mídias, isto é, “o cruzamento de fronteiras midiáticas vai construir uma categoria fundadora da intermedialidade” (RAJEWSKY, 2012, p. 52). É certo que se poderia questionar a necessidade de analisar literatura e cinema como *mídias* e, em decorrência disso, a relevância do termo *intermedialidade*, uma vez que os estudos da linguagem e a crítica literária já haviam estabelecido a noção de *intertextualidade*. Roland Barthes afirma, por exemplo, que “o Texto é um campo metodológico” (BARTHES, 2012, p. 67), de modo que a noção de “texto” não se restringiria ao texto literário e, portanto, verbal, mas a toda e qualquer obra organizada por linguagem.

O que difere, no entanto, a abordagem do campo de estudos da intermedialidade é a valorização do *suporte* para a análise das mídias e, por sua vez, de suas relações e interações. Para Jürgen Müller (2012), em um artigo em que trata da real substância dos estudos sobre intermedialidade, a noção de intermedialidade considera as funções sociais dos processos intermediáticos. Com isso, o que se coloca em perspectiva, aqui, não é somente a questão dos gêneros e de suas convenções, mas a valorização das concepções de mídia que se fundamentam em condições materiais de operação.

Irina Rajewsky considera, então, que existem pelo menos três subcategorias do termo “intermedialidade”, as quais apontam para três grupos de fenômenos: o primeiro deles poderia ser entendido como a intermedialidade no sentido estrito de *transposição midiática*, ou transformação midiática, como as adaptações fílmicas de textos literários ou novelizações; o segundo diz respeito à intermedialidade no sentido estrito de *combinação de mídias*, ou as

chamadas *formas multimídias*, tais como a ópera, o filme, o teatro, as histórias em quadrinhos, etc.; por fim, o terceiro compreende intermedialidade no sentido estrito de *referências intermediáticas*, “a exemplo das referências, num texto literário, a certo filme, gênero fílmico ou ao cinema em geral (a escrita fílmica)” (RAJEWSKY, 2012, p. 58). Certamente, é esse terceiro tipo de intermedialidade que nos interessa neste trabalho.

Neste estudo, intentamos demonstrar os aspectos temáticos e formais que caracterizam as relações entre literatura e cinema – num arco histórico vai do modernismo até à contemporaneidade – em romances que, em tese, podem funcionar como sintomáticos desse diálogo: *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade; *Caminhos Cruzados* (1935), de Erico Verissimo; *Perto do Coração Selvagem* (1944), de Clarice Lispector; *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós; *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll; e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), de Marçal Aquino. A partir da leitura dessas obras, pretendemos demonstrar como a escrita literária reelabora estratégias e procedimentos cinematográficos e dialoga com eles.

Logo, o primeiro capítulo apresenta um panorama das relações entre a literatura e o cinema, demonstrando como a questão do tempo, do ponto de vista e o procedimento da montagem são representados no cinema e na literatura produzida a partir do século XX. No segundo capítulo, apresentaremos as análises dos romances eleitos como *corpus* de nossa pesquisa, avaliando, sobretudo, suas estratégias compositivas, tais como a desintegração espaçotemporal, a incorporação da montagem e as repetições e justaposição de cenas. Por fim, o capítulo final propõe uma linha interpretativa comum, dentro da perspectiva comparatista entre literatura e cinema, que abrange os seis romances do *corpus*.

Cumpramos destacar que, com este trabalho, não objetivamos deduzir que os romances selecionados “sintetizam” todas as relações que a literatura estabeleceu com o cinema ao longo do tempo e nem objetivamos compor, a partir desses romances, um quadro que resuma todas essas relações, até porque uma pesquisa dessa natureza seria extensa demais e não se cumpriria em apenas uma tese de doutoramento. O que se deseja demonstrar é, a partir de uma análise particularizada de cada um dos romances selecionados, quais

foram as estratégias utilizadas por eles para dialogar com a linguagem do cinema em diferentes momentos de produção, num arco histórico que compreende a vanguarda modernista até a literatura produzida nos anos 2000. Evidentemente, outros romances poderiam ser eleitos como objetos de estudo, mas as obras aqui selecionadas levam em consideração a possibilidade de identificar um diálogo com a linguagem cinematográfica a partir do procedimento da escrita literária considerada em si mesma.

É importante salientar que, embora tratemos das relações entre as linguagens literária e cinematográfica, não nos interessa analisar obras fílmicas de modo comparativo nem adentrar no domínio do estudo das adaptações. Por fim, ainda que André Bazin tenha dito que é “quase lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo [...] sofreu influência do cinema” (BAZIN, 2014, p. 120), na prática, é preciso ultrapassar a fronteira do pressuposto e compreender, de modo mais preciso, o que significa, ainda hoje, esse obstinado diálogo.

## 2. CAPÍTULO 1: BREVE HISTÓRIA DAS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

Imprimir movimento às imagens é um desejo bastante antigo. Desde as pinturas pré-históricas de animais na caverna, que já registravam posições sequenciais, passando pelo teatro de sombra chinês, podemos elencar inúmeros exemplos que manifestam esse desejo humano de colocar as imagens em movimento. David Bordwell e Kristin Thompson (2003) apontam para o fato de que cientistas descobriram, no século dezenove, que o olho humano perceberia a sensação de movimento se uma série de imagens ligeiramente diferentes fosse colocada diante dele em uma sucessão rápida – pelo menos, cerca de dezesseis imagens por segundo.<sup>3</sup>

Gilles Deleuze (2018) afirma que, no século XIX, Bergson havia observado uma nova concepção do tempo e do espaço oriunda da modernidade. Essa descoberta bergsoniana diz respeito à nova relação que se estabeleceu entre a imagem e o movimento a partir de uma crise da psicologia. Com o advento da modernidade e de suas inovações técnicas e tecnológicas, não era mais possível opor o movimento, como realidade física do mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica da consciência. Daí nascem as *imagens em movimento do cinema*, que são tributárias das novas tecnologias, como o cinematógrafo, mas também de uma nova forma de experiência, graças, sobretudo, ao que seria o seu lugar específico: o da montagem.

Tal mudança na percepção de tempo e espaço começa a ser notada, segundo Leo Charney e Vanessa Schwartz (2004), a partir da criação da estrada de ferro. O homem, que até então desfrutava de um contato com o mundo no qual a relação entre o tempo e o espaço se dava com alguma espécie de continuidade e linearidade, passa a perceber a sensação de redução das distâncias e a vivenciar novas velocidades possíveis. Assim, enquanto as viagens a cavalo ou mesmo de navio possibilitavam a apreensão visual de quase tudo com o que se entrava em contato no trajeto, o trem rompe

<sup>3</sup> No original: "First, scientists had to realize that the human eye will perceive motion if a series of slightly different images is placed before it in rapid succession – minimally, around sixteen per second. During the nineteenth century, scientists explored this property of vision" (BORDWELL; THOMPSON, 2003, p. 14).

com a relação harmoniosa entre tempo e espaço: o espaço, agora, é visto como moldado pela experiência das novas velocidades, segundo uma nova percepção temporal. Não é mais apreendido de modo contínuo, mas por meio daquilo que, rapidamente, é possível visualizar através da janela.

Isso resultou num processo em que a experiência moderna não dependia apenas do movimento, mas da junção entre movimento e visão, por isso a estrada de ferro, que eliminou as barreiras tradicionais entre tempo e espaço, foi o que antecipou mais explicitamente do que qualquer outra tecnologia a característica fundamental do fato cinematográfico: “uma pessoa em uma poltrona observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 22-23). Não é por acaso que uma das primeiras imagens antológicas do cinema seja justamente a de um trem em movimento.<sup>4</sup>

O cinema nasce, então, não apenas devido a uma série de invenções e inovações tecnológicas que possibilitaram o dispositivo cinematográfico, pois, no fim das contas, André Bazin (2014) já nos alertava para o fato de que “explicaríamos bem mal a descoberta do cinema partindo das descobertas técnicas que o permitiram” (p. 36). Afinal, para além de aparatos técnicos, o cinema insere-se numa história da visão, que enfatiza o prazer e o ato de olhar. Além disso, as imagens em movimento do cinema são herdeiras de imagens anteriores, cujos dispositivos já demonstravam como somos fascinados pelo que olhamos e como acompanhamos o movimento do que olhamos. Bazin lembra-nos de que “se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia” (BAZIN, 2014, p. 28), o mesmo podemos dizer da arte cinematográfica.

Nessa acepção, com relação à origem do cinema enquanto linguagem, temos um chamado *cinema primeiro* delineado por precursores como os irmãos Auguste e Louis Lumière e por Georges Méliès no final do século XIX e início do século XX, momento em que as possibilidades do aparato cinematográfico (tais como enquadramentos, ângulos de filmagem e edição) estavam sendo testadas e experimentadas.

<sup>4</sup> Trata-se de *A chegada de um trem à estação* (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat), dos irmãos Lumière, produzido em 1896. Diferentemente do que se acredita, este filme não estava entre os dez filmes transmitidos na primeira sessão dos irmãos Lumière, em 28 de dezembro de 1895, em Paris.

Na primeira sessão pública de cinema organizada pelos irmãos Lumière, em 28 de dezembro de 1895, foram exibidos dez filmes, que registravam elementos e cenas do cotidiano. Entre eles, podemos destacar *La Sortie des usines Lumière à Lyon (A Saída da Fábrica Lumière em Lyon)*, em que observamos como a câmera foi posicionada de modo a captar a saída dos operários de uma fábrica; *Le Repas de bébé (O Almoço do Bebê)*, em que temos enquadrados um casal alimentando um bebê; e *La Mer (O Mar)*, no qual há uma sequência de pessoas saltando de uma plataforma para tomar banho no mar.<sup>5</sup> Logo, percebe-se que todos esses filmes não possuíam, ainda, um caráter narrativo: eram registrados em um único plano, com um caráter mais documental do que artístico, e, em muitos deles, não havia sequer atores, mas pessoas comuns colocadas em frente à câmera.<sup>6</sup>

Esses filmes faziam parte de uma experiência que era, antes de tudo, ótica, ou seja, manifestavam o desejo de colocar imagens em movimento, possibilitado por um dispositivo: o cinematógrafo. Por um lado, ao assistirem a esses filmes, os espectadores viram-se interpelados culturalmente pelo que reconheciam nas imagens – pelas pessoas, pelos objetos, pelos lugares. Por outro lado, viram-se também interpelados por uma certa forma de olhar proposta por essa nova arte.

Quando pensamos, por sua vez, no cinema de Gorge Méliès,<sup>7</sup> há uma mudança com relação aos primeiros filmes de Lumière. Segundo Bordwell e Thompson (2003), Méliès era um mágico que tinha a sua própria sala de espetáculos. Conforme os autores, com o intuito de aperfeiçoar a *mise-en-scène* de suas criações cinematográficas, Méliès mandou construir um estúdio de vidro, que permitia a utilização de luz natural e de grandes telas pintadas.

---

<sup>5</sup> Outros filmes exibidos nessa sessão foram, segundo Bordwell e Thompson (2003): *La Voltige*, *La Pêche aux poissons rouges*, *Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon*, *Les Forgerons*, *L'Arroseur arrosé*, *Le Saut à la couverture* e *La Place des Cordeliers à Lyon*.

<sup>6</sup> É o que argumentam David Bordwell e Kristin Thompson (2003), ao afirmarem que um filme como *A saída da fábrica Lumière em Lyon* revela a essência destes primeiros filmes, isto é, retratar movimentos reais de pessoas reais. No original: "It embodied the essential appeal of the first films: realistic movement of actual people" (BORDWELL; THOMPSON, 2003, p. 19). É possível que uma exceção para esse cinema primeiro, não narrativo, seja *L'Arroseur arrosé (O regador regado)*, que possui um elemento narrativo ao criar uma história que ilustra um ditado popular.

<sup>7</sup> Marcel Martin (2003, p. 15) refere-se a Méliès como "inventor do espetáculo cinematográfico" que "tem direito ao título de criador da sétima arte".

Com esses aparatos, ele produziu falsos documentários, ou reconstituições documentais — em *Visite sous-marine du Maine* (*Visita Submarina ao Naufrágio do Maine*, 1898), por exemplo, um grupo de mergulhadores visita os restos do navio de guerra Maine. Para conseguir esse efeito, ele utiliza um aquário, e a câmara simula que tudo se passa debaixo d'água.

No entanto, para Méliès, o cinema era principalmente um meio que lhe permitia criar sequências mágicas, como as de *L'Homme orchestre* (1900), que mostra um homem multiplicando-se, até formar uma orquestra inteira. Para produzir esse tipo de filme, Bordwell e Thompson (2003) afirmam que ele utilizava truques simples, como a mudança de elementos cênicos entre um plano e outro, ao parar a câmara filmadora e substituir os elementos, além da sobreposição de películas. Um de seus mais famosos filmes é, certamente, *Le Voyage dans la lune* (*A viagem à lua*, 1902), em que há a icônica cena de uma cápsula aterrissando no olho da enorme lua, que ganha traços humanos.

Nesse sentido, vê-se que o cinema de Méliès ainda era um *cinema de atração*, em que as possibilidades do aparato cinematográfico ainda estavam sendo testadas e experimentadas, embora já tenhamos a introdução de uma história narrada (como em *Viagem à lua*). No entanto, a partir de realizadores inventivos, como David W. Griffith, o cinema não mais se limita a explorar os artifícios cinematográficos. Não há mais explosões coloridas que remetem a efeitos especiais, gracejos burlescos, encenações grotescas ou olhares em direção à câmara. Nesse momento, há a introdução de uma *diegese*: uma história narrada cinematograficamente.

Griffith foi considerado o primeiro cineasta a dar complexidade artística a algumas técnicas que começaram a ser utilizadas nos filmes. A sua obra tem grande diversidade: o filme *The Musketeers of Pig Alley* (1912), por exemplo, considerado o primeiro filme de gângster da história do cinema, explora a profundidade de campo e as várias escalas de planos — notório, em particular, é o modo como o primeiro plano (ou o *close-up*) não surge devido a uma aproximação da câmara ao ator, mas do ator à câmara. Além dele, em *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (*Intolerância*, 1916), possivelmente sua obra-prima, Griffith apresenta quatro histórias diferentes sob o tema da intolerância, ligadas pela imagem de uma mãe balançando um bebê,

oriunda de um poema de Walt Whitman: “Out of the Cradle Endlessly Rocking”.<sup>8</sup>

Já na década de 1920, grandes teóricos do cinema russo, como Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleshov e Sergei Eisenstein, refletiram a respeito do potencial narrativo da montagem no cinema, princípio fundamental para conduzir a reação emocional do espectador. Segundo Jennifer Van Sijll (2019), as cinco técnicas da montagem criadas por Pudovkin em 1926 – contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidade e leitmotiv (repetição do tema) – caracterizam, ainda hoje, a base de corte dos filmes.<sup>9</sup>

A partir disso, o cinema torna-se uma linguagem. Segundo Marcel Martin (2003), os nomes de Griffith e Eisenstein são os marcos principais da evolução do cinema, que passou a ser capaz de veicular ideias e contar histórias, um processo que se efetivou “pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão filmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem” (MARTIN, 2003, p. 16).

Nesse percurso, podemos apontar, pelo menos, três fases de contato entre a literatura e o cinema. A primeira delas, a passagem de um cinema de atração a um *cinema narrativo*, na primeira década do século XX, faz parte, segundo Ismail Xavier, de um “movimento do cinema em direção ao narrativo-dramático, mais preocupado com mensagens” para “legitimação do espetáculo popular, seu esforço de enobrecimento naquela conjuntura, o que de fato se ligou a mudanças na formação de público e à conquista de novas esferas da sociedade para além dos trabalhadores iletrados” (XAVIER, 2003, p. 66-67). Com o intuito de legitimar-se enquanto arte, o cinema aproxima-se de formas anteriores já consolidadas enquanto formas narrativas, como o teatro e a literatura.

O cinema, portanto, ao consolidar-se como expressão artística detentora de uma linguagem particular, buscou elementos em diversas formas de expressão, dentre elas, a literatura, que lhe ofereceu não apenas um repertório de histórias de onde ele pudesse retirar o que contar, mas, também, formas de

<sup>8</sup> Segundo tradução de Luciano Alves Meira, “Saindo do berço, para sempre balançando”. Este poema integra o livro *Leaves of Grass (Folhas de Relva)*. In: WHITMAN, W. *Folhas de relva*. Trad. Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2006. p. 252-258.

<sup>9</sup> PUDOVKIN, V. *Film Technique and Film Acting, 1926*. Nova York: Grove Press, 1970.

como construir uma narrativa. A literatura serviu de fonte não apenas no plano fabular (as histórias narradas), mas, também, no plano da narração, do *como contar* uma história.

Posteriormente, quando temos o cinema de vanguarda, ou seja, aquele concebido entre as décadas de 1920 e 1930, o cinema afasta-se da literatura, com a intenção de privilegiar a imagem e a ação em detrimento da palavra, com o intuito de não mais estar subordinado às outras artes, como a literatura – é neste momento em que temos o desenvolvimento, por exemplo, do cinema de montagem soviético. A partir desse momento, podemos citar a terceira fase de intersecção entre literatura e cinema: um interessante movimento inverso, que se estende até a contemporaneidade, em que, agora, a literatura buscou no cinema, enquanto linguagem e forma narrativa, um diálogo a partir do qual revitaliza seus modos de narrar.<sup>10</sup>

É nesse contexto, pois, que o cinema passa a afetar a produção literária da vanguarda modernista. A modernidade implicou um novo tipo de sociedade, tipicamente urbana, marcada pela rapidez dos novos meios de locomoção e dos novos métodos na linha de produção, pelo “caos” suscitado pelo excesso de estímulos provocados pela vida nas cidades (sons, luzes, movimentos) e pela fragmentação, tanto do homem quanto do meio – uma vez que o desenvolvimento desses aparatos técnico tecnológicos não é a única característica daquilo que compreendemos como o fenômeno da modernidade, afinal, a modernização técnica é apenas uma das etapas desse processo, que também afeta a experiência subjetiva do indivíduo. É, portanto, o cinema a arte que melhor será capaz de apreender esse novo fenômeno que constitui a modernidade, porque ele é também rápido, uma vez que os cortes são seu traço essencial, ele também acumula um amontoado de estímulos e, por fim, é fundamentalmente fragmentário, assim como o momento sócio-histórico que o produziu. É por essas razões que a vanguarda modernista o enxergará, com um olhar marcadamente entusiasmado, como um campo frutífero para a inovação do texto literário, conforme observa Ismail Xavier:

---

<sup>10</sup> Embora mencionemos, aqui, fases de contato entre literatura e cinema, não queremos, com isso, sugerir que se trata de um movimento linear, haja vista que esses movimentos convivem ao longo do tempo: mesmo após o aparecimento do cinema de vanguarda, ainda há um cinema popular que recorre ao literário.

O cinema, como produto e signo da técnica, não deixava de ter, incorporadas à sua significação, as conotações que a mãe-técnica adquiria como força de manipulação da natureza e fonte de um progresso, bem-vindo aos olhos dos que dele usufruíam, e admirável aos olhos de todos, porque uma ideologia dominante o instaurava socialmente como símbolo do poder da humanidade em geral. Um credo de fé na ciência positiva, a perspectiva otimista de seu progresso material ilimitado, conduzindo o homem ao domínio crescente da natureza, a hipertrofia do aspecto técnico da cultura como depósito das mais altas significações. Uma ideologia da solução material dos problemas humanos como efeito direto do aumento da capacidade produtiva da sociedade e da racionalização crescente das relações entre os homens, entendida como harmonização obtida pelo uso do 'bom senso' próprio à atitude do sábio perante seu objeto. É dentro deste quadro que o cinema surge, na Europa e nos Estados Unidos do fim do século XIX, marcados pela emergência de novas técnicas e invenções de um processo de produção industrial (XAVIER, 1978, p. 24).

Nesse sentido, a vanguarda literária modernista se aproximou do cinema com um espírito efusivo. Esse processo se dá em um momento crucial. Jeanne-Marie Clerc (2004) explica que a prosa romanesca do século XIX, herdada da lógica cartesiana, passaria por transformações ao longo do século XX, de forma a ser cada vez mais evidente a necessidade de uma nova linguagem capaz de traduzir a "fluidez efêmera das aparências" (p. 289). Por causa disso, a autora dirá que a ideia corrente, segundo a qual o romance teria "influenciado" o cinema, abrange apenas o aspecto narrativo da arte cinematográfica, além de escamotear uma curiosa convergência de duas formas de expressão em busca de um processo análogo de modificação da percepção:

Porque a importância do "facto" cinematográfico é, na origem, muito mais perceptivo que narrativo: a imagem fílmica confirmou uma nova forma de apreender o tempo e o espaço, confusamente pressentida pela literatura, e que transtornava já os dados científicos (CLERC, 2004, p. 289).

Tempo e espaço, como categorias da percepção e, também, como elementos da narrativa, são modificados com o advento da técnica, afinal, se há uma nova forma de percepção, também há uma nova forma de narrativa. Desse modo, compreende-se como as relações entre literatura e cinema não são unilaterais, embora sejam, majoritariamente, pensadas a partir dos

processos de tradução de obras literárias em filmes. Se o cinema buscou a narratividade própria da literatura para contar as suas histórias, tempos depois, em meados do século XX, a literatura é que foi buscar no cinema elementos linguísticos (técnicas, procedimentos) que produziram mudanças na construção das narrativas ficcionais.

No entanto, antes mesmo da invenção do cinema no final do século XIX, já encontramos em diversas formas artísticas o desejo de dar movimento às imagens, como é o caso da literatura. No canto XVIII da *Iliada*, de Homero, temos um exemplo do que se convencionou denominar como *écfrase* (ekphrasis). Segundo Leila de Aguiar Costa, essa palavra vem do grego “Ekphrazein”, “que quer dizer ‘proclamar, afirmar’ ou, o que mais nos interessa aqui, ‘dar a palavra a um objeto inanimado’” (COSTA, 2006, p. 82). Com isso:

se passa do “dar a palavra a um objeto inanimado” ao “pôr sob os olhos” esse objeto inanimado. Costumou-se então a dizer, a partir daí, que a *écfrase* tem como objetivo e objeto confessos, seja qual for seu suporte, criar no espírito do leitor uma imagem mental, uma ilusão de “realidade” – e o termo realidade é a ser tomado em seu sentido primeiro, isto é, aquilo que diz respeito à *res*, coisa (COSTA, 2006 p. 83).

O conceito de *écfrase*, presente desde a retórica antiga, que compreende o modo com a imagem pictórica é evocada pelas palavras, corrobora o que diz Roland Barthes (1992) quando afirma que toda descrição literária é, em si, uma *visão*. A pesquisadora portuguesa Joana Matos Frias (2016) ressalta que a *écfrase*, em seu sentido teórico-crítico atual, não preserva o conceito de *ekphrasis* enquanto exercício retórico indissociável da *mimesis*. Isso porque, modernamente, não se entende a *écfrase* como necessariamente icônica, ou seja, imitativa, sobretudo quando pensamos no contexto relacionado à arte contemporânea, que, do século XX para cá, rompe progressivamente com a ideia tradicional de representação da realidade:

O factor crucial do exercício ecfástico, tal como foi previsto pela retórica e pela poética clássicas é, não o objecto de que o discurso se ocupa (que não precisa sequer de ser um objeto, e muito menos de ter uma existência referencial), mas o *modo como o objecto é dado a ver*, já que a *ekphrasis*, figura por excelência da *enargeia*, tem a sua origem no desejo semiótico pelo signo natural, isto é, na ambição de

obter *the world captured in the word* (Krieger) (FRIAS, 2016, p. 33-34).

Logo, embora a *écfrase* possa ser, de fato, entendida como a representação verbal de uma imagem visual, o conceito torna-se difuso em muitas obras contemporâneas – como os romances do nosso *corpus* de pesquisa –, em que a representação visual evocada nem sempre encontra uma representação mimética da materialidade do real, mas emula, por outro lado, certos procedimentos discursivos que só fazem sentido em uma tradução intermediática (vulgo as referências, nos textos literários, a certos movimentos e posicionamentos de câmera, que só fariam sentido em uma adaptação fílmica, por exemplo).

Nota-se, então, que está presente na literatura esse desejo de dar *visualidade* às suas histórias, o que se manifesta, sobretudo, a partir da descrição. Ítalo Calvino, quando escreve suas *Seis propostas para o próximo milênio*, afirma que uma importante contribuição da literatura diz respeito à *visualidade*:

o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado [...]. Esse "cinema mental" funciona continuamente em nós - e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (CALVINO, 1990, p. 99).

Logo, constata-se que o *cinema mental* existe na prática literária antes mesmo da invenção real do cinema, o que nos mostra que, de fato, cinema e literatura, enquanto campos de linguagem, compartilham estratégias narrativas comuns. Eisenstein, por exemplo, em seu ensaio “Dickens, Griffith e nós”, publicado em 1944 e, depois, incluído em *A forma do filme*, estuda como o cineasta Griffith foi visivelmente influenciado por técnicas narrativas empregadas nos romances de Charles Dickens, como o *close-up* (isto é, um plano aproximado que enquadra, em geral, parte de objetos ou o rosto de uma pessoa). Para Eisenstein, quando lemos, em *The Cricket on the Hearth*, “A chaleira começou...”, tem-se já configurado o que seria assimilado pelo cinema como “um típico primeiro-plano” (EISENSTEIN, 2002, p. 179). A partir disso, ele

argumenta que “do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith” (EISENSTEIN, 2002, p. 176). Esse exemplo comprova como as narrativas literárias ofereceram ao cinema possibilidades de constituição de uma linguagem, inclusive de procedimentos que não são mais tidos como subordinados à literatura: hoje, ao mencionarmos um *close-up*, ninguém ousaria pensar em Charles Dickens, mas numa infinidade de *close-ups* oriundos de obras cinematográficas diversas que poderiam ser mobilizados como exemplos desse procedimento.

Outro exemplo de como certos procedimentos, que posteriormente foram compreendidos como essencialmente cinematográficos, são tributários, na verdade, de obras literárias, está em *O pai Goriot* (1835), de Honoré de Balzac. Quando o narrador apresenta a casa onde está localizada a pensão burguesa da Sra. Vauquer, começa por falar da Rua Neuve-Sainte-Geneviève, descrevendo detalhadamente a ladeira íngreme e o calçamento em que se caminha para chegar daquela rua até à pensão. Depois, a narração avança até a fachada da porta, que dá para um pequeno jardim. Ali, o narrador detém-se nos cascalhos e nos gerânios que ocupam o jardim, até chegar à porta da pensão, onde se lê: “CASA VAUQUER, e embaixo: *Pensão burguesa para os dois sexos e outros*” (BALZAC, 2015, p. 15). Em seguida, descreve o interior da pensão: as janelas, o quintal dos fundos, os cômodos do andar térreo, os móveis e os pequenos objetos ali contidos, descrição que se estende por, pelo menos, cinco longuíssimos parágrafos (p. 15-19).

Nesse percurso, é notável a estratégia do narrador balzaquiano, que descreve o trajeto que vai da pequena rua até o interior da pensão como se, de fato, se deslocasse por aquele percurso como o faria, posteriormente, a câmera cinematográfica em um *travelling*, um “deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento” (MARTIN, 2003, p. 47). O termo tem origem, segundo Bordwell e Thompson (2003, p. 23), nas inovações de Eugène Promio, um dos operadores de câmera dos irmãos Lumière. Como nos primeiros filmes realizados na história do cinema as câmeras eram suportadas por tripés rígidos que não permitiam o seu movimento, Promio passou a ser

considerado o inventor da câmera móvel ao fazer uma série de filmes colocando-a em barcos e registrando a viagem, como em *Panorama du Grand Canal vu d'un bateau* (1986).<sup>11</sup> Daí o nome que ainda hoje damos a esses movimentos de câmara.

Contudo, quando o narrador de Balzac inicia o percurso de conduzir o leitor da rua para a pensão, e da pensão para os móveis que a ocupam, faz isso com uma quantidade pormenorizada de descrições e sugestões verbais, as quais são convertidas, pelo leitor, em imagens mentais. Segundo Pellegrini (2003), esse percurso que fazem os escritores realistas, de modo geral, de criar imagens mentais traduz-se numa espécie de “olho da mente”, que pertence simultaneamente ao escritor e ao leitor. Já a câmera móvel, por sua vez,

executando a mesma movimentação, o faz com uma rapidez que requer a mesma rapidez do olhar, numa célere e abrupta associação de imagens, que pouco solicita da mente. Tudo está pronto para ser visto, e não imaginado. Assim, tem-se a absolutização da imediatez da imagem, que opera de maneira totalmente diferente da imediatez da palavra (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

Jean Epstein, cineasta e crítico de cinema, também refletiu sobre as novas tendências literárias e o desenvolvimento do cinema num importante ensaio intitulado “Le cinéma et les lettres modernes”, publicado pela primeira vez em 1921. Nele, estabeleceu comparações entre os dois campos artísticos, com identidades que ele julga pertencer às duas formas estéticas: “A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta misteriosa arte muito assimilou da literatura” (EPSTEIN, 1974 *apud* XAVIER, 1983, p. 269).

Para o teórico, essas tendências seriam: a) a *estética da proximidade*: “A sucessão de detalhes que, nos autores modernos, substitui o desenvolvimento e os *close-ups* de Griffith realçam esta estética da proximidade” (p. 270); b) a *estética de sugestão*: “Não se conta mais nada, indica-se [...] Na tela, a qualidade essencial do gesto é nunca se completar. O rosto não se expressa como o do mímico; melhor do que isso, sugere” (p. 271); c) a *estética de sucessão*: “Um atropelo de detalhes constitui um poema e a decupagem de um

---

<sup>11</sup> Neste filme, Promio colocou a câmera numa gôndola para realizar um *travelling* de Veneza. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=u\\_K9y2RiZY8](https://www.youtube.com/watch?v=u_K9y2RiZY8). Acesso em: 25 mar. 2022.

filme sobrepõe e mescla, gota a gota, os espetáculos. [...] A utopia fisiológica de ver ao mesmo tempo é substituída pela aproximação: ver depressa” (p. 271-272); d) a *estética da rapidez mental*: “Essa velocidade de pensamento, de que o cinema nos dá o registro e a medida e que explica em parte a estética da sugestão e da sucessão, é encontrada também na literatura” (p. 272); e) a *estética de sensualidade*: “Em literatura, ‘nada de sentimentalidade!’, pelo menos na aparência. No cinema a sentimentalidade é impossível” (p. 272-273); f) a *estética de metáforas*: “O poema: uma cavalgada de metáforas que se empinam. Abel Gance foi o primeiro a ter ideia da metáfora visual. [...] O princípio da metáfora visual é exato na vida onírica ou normal; na tela, ele se impõe” (p. 273); por fim, g) a *estética momentânea*: “O filme, como a literatura contemporânea, acelera metamorfoses instáveis” (p. 275). A partir dessas reflexões, nota-se como as relações entre literatura e cinema ilustram um curioso fenômeno de inter-relação.

Nesse sentido, a mudança pela qual a literatura passa no contexto da modernidade tem relação estreita com o surgimento do cinema como nova experiência estética, econômica e social. Aqui nos interessa, pois, investigar como o cinema, intimamente ligado à vida moderna e às novas experiências que ela acarretou, conforme já discutido, provocou uma nova percepção de mundo com a qual a literatura também se defrontou. Não nos interessa identificar apenas a transposição de técnicas cinematográficas para a literatura, mas também investigar o *paralelismo* estético em que tanto cinema quanto literatura demonstram preocupações semelhantes e visões de mundo compartilhadas – como a função de *mostrar* (*showing*), que claramente prevalece sobre a função de *contar* (*telling*), característica das narrativas tradicionais do século XIX, uma vez que, como dito, vivemos em uma cultura e num momento histórico em que as imagens ocupam um papel fundamental.

Linda Hutcheon (2006) trata dessa distinção entre o *mostrar* e o *contar* na literatura e no cinema.<sup>12</sup> Com o intuito de contestar a afirmação de que

---

<sup>12</sup> Linda Hutcheon (2006) faz uso dos conceitos “telling” e “showing”, em *A Theory of Adaptation*, para tratar da diferença entre os procedimentos literários e cinematográficos. Os termos “telling” e “showing” são termos utilizados por Norman Friedman, cujo ensaio “Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept” foi publicado originalmente em 1967 (conforme nota da tradução de Fábio Fonseca para a revista USP), e essa terminologia foi criada por Percy Lubbock em *The craft of fiction* (1921).

apenas as artes performáticas – “performance forms” (p. 35), no original – como é o caso do cinema, *mostrariam*, isto é, seriam do terreno da *exterioridade*, enquanto o romance permitiria o acesso à *interioridade*, a autora argumenta que mesmo na literatura, muitas vezes, o meio externo é utilizado como reflexo da interioridade da personagem.<sup>13</sup> Ainda, no cinema, Linda Hutcheon argumenta, citando Kamilla Elliott, que há diversas convenções formais estabelecidas para se representar os pensamentos (como a *voz em off*) e até para representar o universo dos sonhos (como a diferença de coloração ou textura que pode ser utilizada nos planos cinematográficos).<sup>14</sup>

Isso evidentemente nos diz que o *contar* não é exclusivo das artes temporais; assim como o *mostrar* não está presente exclusivamente nas artes performáticas. Norman Friedman (2002) faz essa mesma ressalva ao dizer que “mesmo a mais abstrata das narrações trará, incorporada em algum lugar dela, indicações e sugestões de cenas, e mesmo a mais concreta das cenas exigirá a exposição de algum material sumário” (FRIEDMAN, 2002, p. 173). No entanto, é evidente que esses dois campos artísticos – literatura e cinema – *contam* ou *mostram* de maneiras distintas, conforme intentamos demonstrar. Por isso, parece-nos mais profícuo, a partir de uma análise detalhada das *diferenças* entre os dois suportes artísticos, abordar as estratégias comuns entre eles.

## 2.1 A questão do tempo

Adam Abraham Mendilow, antigo professor da Universidade Judaica de Jerusalém, em sua importante obra *O tempo e o romance*, afirma que o romance “é um complexo de valores temporais” (MENDILOW, 1972, p. 70), logo, o tempo seria um fator condicionante para a ficção romanesca. Lembra,

---

<sup>13</sup> Nas obras do romantismo, encontramos diversos exemplos deste procedimento que cria um paralelismo entre os estados psíquicos e/ou subjetivos das personagens e a caracterização do espaço. A oposição *dia ensolarado x dia chuvoso* para demarcar a oposição *alegria x tristeza* vividas pela personagem protagonista é um exemplo (clichê) deste recurso de escrita.

<sup>14</sup> No original: “First, there are, as Kamilla Elliott reminds us, many words spoken in films [...]; then there are the separate soundtracks that permit elements like voice-overs, music, and noise to intermingle” (HUTCHEON, 2006, p. 40-41).

também, que a “exigência de que o tempo seja tomado a sério é uma das notas fundamentais da época moderna” (p. 12). A partir dessa máxima, é possível compreender como o manejo da temporalidade é um pressuposto da arte romanesca, assim como também o é da arte cinematográfica, ainda que, como já dito, esses dois campos artísticos lidem de modos distintos com a representação do tempo.

Para pensar as mudanças na representação do tempo na forma romanesca, Mendilow afirma que os primeiros artistas a lidarem de modo particular com o tempo foram os românticos. O Classicismo, segundo o pesquisador, desenvolveu o sentido espacial da arte e a própria literatura era concebida em termos de artes plásticas. Para os clássicos, o passado era uma:

crescente acumulação de acontecimentos e estados independentes, completos em si mesmos, que podiam ser colocados, por assim dizer, lado a lado, [...] de interesse apenas como um ensinamento para guiar a ação futura, para indicar uma ética ou adornar um conto (MENDILOW, 1972, p. 4-5).

Os românticos, por sua vez, não mais pensavam a arte em termos de imobilidade, mas atribuíam significado precisamente na formação de um estado a partir de outro:

Propendia a visualizar a natureza e o desenvolvimento humanos em termos da unidade orgânica que embasa o processo histórico, o crescimento do indivíduo e o equilíbrio constantemente auto-reajustado que determina o padrão de comportamento dos homens em grupo. Para eles, a civilização era uma unidade biológica em desenvolvimento (MENDILOW, 1972, p. 4-5).

Contudo, ainda que Mendilow observe nos românticos o início de uma mudança no trato temporal, é precisamente no século XX que ele constata a manifestação de uma obsessão com o tempo, já que a vida, nesse século, não é mais a das coisas mudadas, mas a da inconstância em si mesma, isto é, do reconhecimento de que a transformação, a transitoriedade e a inconstância são as únicas certezas para o homem do século XX:<sup>15</sup>

<sup>15</sup> É importante lembrar aquilo que diz Marshall Berman (1986) sobre a terceira fase da modernidade, alocada no século XX, que compreende um conjunto de fatores tais como: grandes descobertas nas ciências físicas; a industrialização da produção (criação de novos aparatos técnicos e tecnológicos, como a estrada de ferro, o automóvel, o gramofone, o telefone, a câmera fotográfica e o cinematógrafo); a descomunal explosão demográfica; o

A filosofia, a ciência e a arte, ao mesmo tempo em que influenciam a maneira do povo pensar e sentir, são, elas próprias, influenciadas pelo modo por que este povo vive.

Não parecia improvável, pois, que aquilo que é amplamente referido como 'a obsessão do século XX pelo tempo' seja condicionado pelo crescente ritmo de vida, pelo sentido muito difundido da transitoriedade de todas as formas de vida moderna, e talvez, mais particularmente, pela rapidez das mudanças econômicas e sociais. Estes fatores retiraram do homem aquele sentimento de estaticidade social, aquela certeza de permanência que parece ter marcado períodos de transformação mais confiantes e mais vagarosos (MENDILOW, 1972, p. 6).

Com isso, a percepção de um tempo fluido retirou do homem o sentimento de *estaticidade* social, ou seja, fez com que o tempo se tornasse para o homem algo veloz, instável e angustiante. Essa mudança, certamente, foi captada pelos discursos artísticos, pois, como bem observa o pesquisador, assim como a filosofia, a ciência e a arte são produtoras de discursos e influenciam os modos de se pensar e sentir de um povo, elas também são influenciadas pelo modo como esse mesmo povo pensa e sente. Por isso, o pesquisador dirá, ainda, que a velocidade é a tônica da vida moderna.

Para o homem moderno, portanto, a consciência do tempo produziu uma conquista do espaço pelo tempo:

Em certo sentido, nossa época tem visto a conquista do espaço pelo tempo. Os quatro cantos do mundo uniram-se, e alcançá-los não somente se tornou mais fácil ou rápido, como também mais comum. Houve um aumento considerável no número de pessoas que viajam, seja para encontrar alívio para o tédio ou asilo contra a perseguição de morte, seja como membros de exércitos ou como fugitivos deles. O conseqüente senso de mudança e a abundância de incidentes relacionados com a duração estão intimamente ligados com o senso de Tempo. O aumento do período de vida do homem civilizado que não caiu vítima das guerras civilizadas, tão acentuado nas últimas décadas, tomado conjuntamente com o compasso mais apressado da vida e as mudanças mais frequentes na maneira de viver, significa que há um aumento na média do número de acontecimentos por tempo de vida – tanto em densidade como em amplitude. Esta textura mais cerrada no processo de viver, tem, claramente, uma relação direta com a consciência do Tempo (MENDILOW, 1972, p. 11).

---

rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa; Estados nacionais cada vez mais poderosos; movimentos sociais de massa e de nações; e um mercado capitalista mundial.

Apesar de o tempo ser um tema *na* modernidade, ele não é *da* modernidade; na verdade, essa questão existe desde os primórdios da literatura, afinal, o tempo é a matéria central para todo o pensamento humano. No entanto, sabe-se que a literatura moderna passou a lidar de maneira distinta com o tempo, com a incorporação das novas mídias e tecnologias disponíveis para a prática da escrita. Por isso, a ênfase na importância do tempo nos romances modernos pode ser observada, ainda segundo Mendilow, a partir de declarações diretas – feitas pelos próprios narradores ou personagens – ou no diálogo que esses textos estabelecem com as novas técnicas e convenções. Com isso, o tempo no romance pode ser inerente ao tema, mas ele é sobretudo inerente ao *medium* e à forma. Isso ainda significa dizer que a “discussão entre tradicionalistas e experimentalistas no romance moderno é, até certo ponto, uma discussão a respeito do Tempo” (WARD, 1940, p. 62 *apud* MENDILOW, 1972, p. 16).

Literatura e cinema lidam, conforme já mencionamos, de modo distinto com o tempo. O cinema, embora também seja uma arte temporal, opera com imagens, o que o aproxima das artes espaciais. Para Benedito Nunes, “o movimento da imagem cinematográfica revelaria a inseparabilidade do espaço e do tempo, confirmada pela teoria da relatividade de Einstein, o que mostrou o imbricamento dessas duas categorias” (NUNES, 2013, p. 12). Além disso, para Marcel Martin (2003), o cinema introduz, além do tempo da ação diegética da história narrada, o tempo da duração do filme (da projeção) e o tempo da percepção pelo espectador.

Andrei Tarkovski (2010), cineasta russo, colabora com a discussão acerca da temporalidade no cinema:

Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de *registrar uma impressão do tempo*. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de produzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do *tempo real*. Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre) (TARKOVSKI, 2010, p. 71).

É por isso que, de maneira poética, Tarkovski irá dizer que a função de um diretor de cinema é a de “esculpir o tempo” (expressão que dá título ao seu livro), referindo-se, evidentemente, ao processo da montagem no cinema – ao trabalho de unir os fotogramas e, a partir dessa junção, produzir a sensação de movimento. Sobre isso, ele acrescenta:

Na forma de que o cinema imprime o tempo? Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo (TARKOVSKI, 2010, p. 71).

Já em literatura, a noção de tempo implica dois aspectos distintos: o da história narrada e o da narração. Para o que nos interessa neste trabalho, a discussão do tempo reside na estrutura da *narração*, e não da história narrada, pois é a partir dela que podemos observar a *articulação* do texto literário com a linguagem cinematográfica e sua forma de narrar – ainda que, de fato, exista entre literatura e cinema uma diferença fundamental no manejo da temporalidade.

Para Mendilow, a literatura, o cinema e a música podem ser compreendidos como artes temporais, isto é, condicionadas pela sucessão temporal, que requerem um período de tempo dentro do qual possam constituir-se a si próprias. A pintura e a escultura, por sua vez, como artes espaciais, também mobilizam a questão temporal, mas de outra forma, uma vez que as artes espaciais funcionam como objetos estáticos, logo, apenas quem as aprecia se movimenta no tempo.<sup>16</sup>

Literatura e cinema, por isso, como artes temporais, operam com a convenção de sucessão. No entanto, o modo como os dois campos artísticos manejam a sucessão temporal é distinta. Mendilow também pontua que associar, de modo estrito, a *coexistência* com as artes espaciais e a *sucessão* com as artes temporais é ter uma visão limitada, pois embora a coexistência do objeto físico entre em colisão com a consecutividade do discurso, existe o fator

---

<sup>16</sup> A distinção entre artes temporais e espaciais aparece pela primeira vez em Lessing (1766), *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Assim como o teatro, o cinema não se encaixa inteiramente nessa divisão, ou só se encaixa enquanto cinema narrativo (ou épico-dramático). Muito do cinema experimental poderia melhor ser compreendido enquanto arte espacial.

da *ilusão*, a partir do qual esses campos artísticos podem comunicar efeitos extramediais:

A linguagem não pode veicular uma experiência não-verbal; sendo sucessiva e linear, não pode expressar experiências simultâneas sendo composta de unidades separadas e divisíveis, seja de palavras ou de grupos de palavras, não pode revelar o fluir ininterrupto do processo de viver. A realidade não pode ser expressa ou veiculada – apenas a sua ilusão (MENDILLOW, 1972, p. 92).

Benedito Nunes, ao discorrer sobre o tempo na narrativa, também reflete sobre a incapacidade da literatura de representar o simultâneo:

Sujeita à linearidade do signo linguístico, ao caráter consecutivo da linguagem, a narrativa literária, que conta com a força do imaginário, mas sem a presença atual da imagem cinematográfica, inclusive do espaço, só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva. Mais que o cinema, terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão da simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (caso mais próximo de *simultaneidade* no sentido estrito), seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaçotemporais (NUNES, 2013, p. 49).

Isso nos diz que a estratégia literária, moderna sobretudo, utilizada para comunicar o efeito do simultâneo e do cinematográfico é a da ilusão. Isso significa dizer que, embora o texto literário esteja subordinado à sucessão e à linearidade do discurso, ele pode produzir o efeito da coexistência e da simultaneidade. Essa ilusão será mobilizada pelo texto literário a partir de uma série de artifícios, como o de narrar no presente, uma vez que a narração necessariamente vincula-se a uma experiência passada.

Eric Auerbach dirá, sobre as relações entre literatura e cinema, que a concentração espaçotemporal pela imagem é muito maior do que aquela atingida apenas pela palavra escrita ou lida, ao passo que a passagem do tempo é precária no cinema, justamente por ser capaz de representar apenas o presente da situação dramática. Por isso, “o romance conheceu, a partir do cinema, com uma nitidez nunca antes atingida, os limites de sua liberdade no tempo e no espaço que lhe são impostos por seu instrumento, a linguagem” (AUERBACH, 2002, p. 492). Nesse sentido, a linguagem pode apenas criar, na mente do leitor, a *ilusão* da concentração no tempo e no espaço:

Em contraste com a peça atuada, o romance pode, na melhor das hipóteses, criar apenas a *ilusão* de ser imediato e direto na mente do leitor. A ilusão, contudo, pode ser extremamente vívida, veiculando a impressão de participação real na ação. Enquanto a atitude do espectador no teatro é a de um observador de uma ação que acontece ante seus olhos na vida real, o leitor que se absorve em uma obra de ficção é um participante naquilo que está acontecendo, e sente não meramente simpatia pelo herói, como na peça, mas pode identificar-se com o herói, *ser* o herói em imaginação, e ele mesmo sofrer e agir, até um ponto incomum numa peça. Isso é possível, apesar do leitor seguir a ação não de modo direto, através dos sentidos da visão e do ouvido, mas de modo indireto, através de um meio simbólico e até distorcivo; apesar de não estar fisicamente presente; e, mais ainda, apesar do fato de que, excetuando as passagens em diálogos, ou seja, as passagens apresentadas de forma dramática, a maioria dos romances é escrita no pretérito e na terceira pessoa (MENDILLOW, 1972, p. 108).

Mendilow afirma que a maioria dos romances é narrada no pretérito, e isso, de fato, se aplica quando pensamos nos romances do século XIX. Afinal, Benedito Nunes lembra-nos que o pretérito perfeito é o tempo canônico da narração, “que singulariza as ocorrências” (NUNES, 2013, p. 36), e é, por isso, “a marca do recuo ao passado de toda a narrativa, estampado tradicionalmente no indicador folclórico de seu começo – o *Era uma vez...* dos racontos da Carochinha” (p. 36). Por isso, o autor dirá que o pretérito é tempo em que, tradicionalmente, estamos contando ou narrando, ao passo que o presente ou o futuro configuram uma situação de comentário:

*O pretérito perfeito, o imperfeito e o mais-que-perfeito* indicam, pelo distanciamento e pelo curso livre que imprimem à linguagem, que estamos contando ou narrando. Configuram, por conseguinte, uma situação de *locução narrativa*, ao contrário do *presente*, do *passado composto* e do *futuro*, que configuram uma situação de *locução discursiva*, de *comentário*. Esses tempos reclamam uma tensão no uso da linguagem que aproxima o locutor do objeto. Orientam-nos no mundo do intercurso cotidiano, da ação e das decisões. Os do primeiro grupo orientam-nos no mundo narrado, no mundo das coisas distantes, não imediatas, fora das urgências do fazer, e que têm o seu paradigma nos contos infantis (NUNES, 2013, p. 38).

Nesse sentido, a narração no tempo presente, muito comum nos textos modernos, configura-se como um artifício, conforme poderemos observar na análise do *corpus* de nossa pesquisa, pois a narração é, essencialmente, *contar* sobre um evento já ocorrido, portanto, passado. Por isso, *narrar* no

presente é um artifício, uma vez que é o tempo pretérito o tempo originalmente responsável por demarcar, no discurso, um episódio narrativo.

Irina Rajewsky, ao tratar do diálogo intermidiático entre diferentes gêneros artísticos, também pontua como certas especificidades dos gêneros baseiam-se em convenções que podem ser, a qualquer momento, parodiadas, enfraquecidas ou ultrapassadas; além disso, as especificidades midiáticas (como é o caso da literatura, do cinema), segundo a pesquisadora, implicam uma série de restrições materiais que podem ser alvo de diálogo sem que as suas estruturas fundamentais se abalem. Segundo a teórica:

uma pintura não pode converter-se, genuinamente, em uma fotografia, assim como textos literários não podem converter-se em textos fílmicos ou musicais. O que se cria nesse caso é uma mera ilusão, um "como se" relativamente à outra mídia (RAJEWSKY, 2012, p. 68-69).

Benedito Nunes, ao tratar da diferença temporal nos gêneros épico e lírico, fala do tempo na poesia, em que predomina a voz no presente e “indica a ausência da distância, geralmente associada ao pretérito”. Esse presente “não é porém o de uma atualidade que se processa e distenda através do tempo (como na Dramática), mas de um momento *eterno*” (NUNES, 2013, p. 10). Nesse sentido, no gênero épico, narrativo, o presente é uma convenção: ele não existe na ficção. O cinema, por sua relação com, nos termos de Mendilow, o método dramático, que “é o método de apresentação direta e visa dar ao leitor a sensação de estar presente, aqui e agora, na cena da ação” (BEACH, 1932, p. 148 *apud* MENDILOW, 1972, p. 124), dá-nos a sensação de presente que é criada pela correspondência entre o tempo da narração e o tempo da história narrada. Essa ilusão de presente, nos textos literários, também é fortalecida pelo diálogo, que produz um efeito semelhante ao do gênero teatral, em que “o espectador está de fato presente, embora, dentro da perspectiva da peça, presume-se que ele lá não esteja em absoluto” (MENDILOW, 1972, p. 126-127). Novamente, o que existe entre literatura e cinema é uma diferença fundamental na maneira de construir a temporalidade.

Com relação a essa diferença, Norman Friedman (2002) estabelece, com base em Lubbock, a distinção entre *contar* (*telling*) e *mostrar* (*showing*) –

diferença que, segundo Ligia Chiappini M.Leite (2002), tem a ver com a intervenção ou não do narrador – a partir do que ele compreende como a oposição entre *sumário*<sup>17</sup> e *cena*<sup>18</sup> nas narrativas literárias<sup>19</sup>: enquanto no *sumário* temos a predominância da função de contar, isto é, narrar sumariamente os acontecimentos, resumindo-os, na *cena* – termo que tem sua origem no gênero dramático – o que prevaleceria é a função de mostrar, ou seja, os acontecimentos são mostrados ao leitor/espectador sem a intervenção de um narrador, logo, a ênfase recai sobre as descrições e os diálogos.

Por um lado, contar (*telling*) é próprio da forma narrativa, que se constrói, majoritariamente, em uma dimensão *temporal* – condição fundamental de toda narrativa, que está atrelada a uma sequência temporal, não importa se linear ou não. No caso das imagens do cinema, elas não contam, mostram (*showing*) – até porque, aquilo que há de “narração” no cinema não está propriamente nas imagens que ele representa, mas na progressão temporal dessas mesmas imagens (o que, no caso da literatura, é feito com palavras). Sendo assim, ao “mostrar”, as imagens do cinema inscrevem-no em uma representação que prioriza o espaço – demonstram. Há, portanto, entre literatura e cinema, uma diferença essencial no manejo da temporalidade, assim como na forma de experienciar os textos nos dois suportes.

Nesse sentido, *contar* equivaleria a *narrar*, ao passo que *mostrar* equivaleria a *descrever*. Narrar e descrever, evidentemente, são operações semelhantes, uma vez que ambas se traduzem numa sequência de palavras, mas o seu objetivo é distinto: a narração restitui “a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos”, enquanto a descrição representa “objectos

---

<sup>17</sup> “*Sumário* é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempos mais longos” (CARVALHO, 2012, p. 47).

<sup>18</sup> “*Cena* é a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não” (CARVALHO, 2012, p. 47). Davi Arrigucci Jr. (1998, p. 14) também colabora com essa distinção ao dizer que é “com muitos detalhes concretos que se constrói uma cena (*showing*), e não necessariamente com o diálogo, que pode, aliás, estar presente num sumário narrativo”.

<sup>19</sup> A distinção entre *contar* e *mostrar* foi originalmente proposta por Percy Lubbock (1921), ao afirmar que a arte da ficção “não tem início até que o romancista pense sua estória como algo a ser *mostrado*, a ser tão exposta que se conte por si mesma [em vez de ser *contada* pelo autor]” (LUBBOCK *apud* FRIEDMAN, 2002, p. 169). Segundo Leite (2002), Lubbock condenava as interferências do narrador, chegando ao radicalismo de só considerar “arte da ficção” aqueles textos que não cometiam essa indiscrição. Posteriormente, Wayne C. Booth (1961) reviu os exageros de Lubbock e preocupou-se em mostrar que “há muitas maneiras possíveis de narrar e que sua adequação, ou não, depende exclusivamente dos efeitos que se quer provocar no leitor, com o qual a ficção estabelece um jogo de distâncias (entre narrador, personagens, leitor, autor implícito)” (LEITE, 2002, p. 93).

simultâneos e justapostos no espaço” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 142). Em outras palavras, “em um romance, o que está sendo expresso pode ser em si mesmo estático e objeto de uma descrição, ou dinâmico e objeto de uma narração” (MENDILOW, 1972, p. 26). Logo, é fundamentalmente pela representação espacial e pela descrição que podemos visualizar a simulação do cinema pelo texto literário.

A esse fenômeno, Pellegrini (2003) se referirá como a “espacialização do elemento temporal” (p. 23) no cinema:

Como se pode notar, pois, o meio usado para dar vida ao espaço é a descrição, que pode, pela sucessão discursiva, representar objetos simultâneos e justapostos. É principalmente com a descrição (já usada para mimetizar a pintura e a fotografia) que os recursos cinematográficos podem ser transpostos para as técnicas narrativas: o narrador pode usar ‘a panorâmica, o *travelling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de plano para situar a personagem, para integrá-la no seu meio’, além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no evolver do tempo (PELLEGRINI, 2003, p. 26).

Para Antonio Candido *et al* (1972), essa diferença entre *narrar* e *descrever* pressupõe que, na narração, para que ela não se torne mera descrição ou relato, não haja ausências prolongadas do elemento humano (isto é, das ações humanas, ou mesmo das ações de outros elementos, quando antropomorfizados), pois “o homem é o único ente que não se situa somente ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo” (CANDIDO, 1972, p. 28).

Candido também esclarece que a função do narrador, no texto dramático, se mantém apenas nas rubricas:

Desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência –, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele”, “respondeu ela” do narrador torna-se supérfluo. [...] Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorvem” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade (CANDIDO, 1972, p. 29)

É por esse motivo que os romances modernos farão cada vez mais o uso da *cena* (em oposição ao sumário narrativo predominante nas narrativas

do século XIX) e se valerão do diálogo, de modo que as intervenções do narrador, de fato, ficam limitadas, em muitos casos, a funcionar como rubricas, como modo de “absorver” o cinematográfico no texto literário.

No cinema, de caráter épico-dramático, conforme aponta Candido, embora o espetáculo seja de fato percebido por meio das imagens, assim como no teatro, é a câmera, por meio de seus movimentos e enquadramentos, que exerce uma função narrativa, que não existe no teatro. Ela: “Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos” (p. 31). E é valendo-se dessa estrutura linguística, narrativa portanto, que a literatura moderna simulará o efeito cinematográfico em seus textos.

Benedito Nunes (2013), ao tratar do que ele chama de “figuras de duração” na narrativa, elucida-nos como *cena* e *sumário* são elementos essencialmente temporais:

Pode-se ver, então, que o *sumário*, o *alongamento*, a *cena*, a *pausa* e a *elipse* são figuras retóricas avalizadoras do estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estéticos decorrentes das diferenças de *andamento*, e que exercem, como mecanismos básicos da economia de tempo – da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados –, uma função estruturante (NUNES, 2013, p. 34).

Para comprovar como a intersecção entre literatura e cinema está disseminada no mundo moderno, Benedito Nunes, quando fala sobre o *alongamento* nos textos literários, em que “o discurso dura mais do que a história” (p. 34), utiliza como exemplo *Grande sertão: veredas*, em que, segundo o teórico, há inúmeras passagens “em câmera lenta” – utilizando, para tratar de um procedimento no texto literário, um termo próprio da linguagem cinematográfica. Isso revela que até mesmo os conceitos utilizados para tratar da diferença entre os dois campos artísticos, em muitos momentos, são entretecidos, excluindo uma possível ideia de “influência” e favorecendo a sugestão de uma mútua contaminação, ou, *interinfluência*.

Acreditamos que o conceito de “interinfluência” poderia ser utilizado para se pensar nas relações entre literatura e cinema, que não são, conforme será possível demonstrar, uma via de mão única, mas fazem parte de um longo processo histórico de inter-relações. Nesse sentido, em muitos momentos,

parece difícil precisar quando um campo artístico de fato influencia ou é influenciado pelo outro. Parece-nos mais sensato sugerir, de fato, essa dupla contaminação.

Feitas essas discussões, compreendemos como a diferença no manejo da temporalidade nos dois suportes artísticos e, sobretudo, na espacialização do tempo no cinema, provocou, evidentemente, mudanças com relação à forma narrativa nas noções de tempo, de espaço, de personagem e de narrador. Logo, essas modificações no manejo da temporalidade no cinema que, posteriormente, passaram a alterar também as formas de representação literária, devem-se, sobretudo, ao processo de montagem/decupagem dos filmes.

Nota-se, portanto, que a predominância da cena em relação ao sumário narrativo – traço característico da literatura moderno-contemporânea, conforme se verificará por meio da análise das obras do *corpus* – é, certamente, um dado tributário, nas narrativas literárias, do dinamismo da linguagem cinematográfica, mais apta a lidar com o simultâneo. Contudo, isso não significa que a literatura não tenha feito, desde sempre, uso da cena (do *showing*, portanto) em suas narrativas, como é possível observar logo no início do conto “O caso da vara”, de Machado de Assis, publicado em *Páginas recolhidas* (1899):

Damásio fugiu do seminário às onze horas da manhã de uma sexta-feira de agosto [...]. *Aqui o vemos agora* na rua, espantado, incerto, sem atinar com refúgio nem conselho; percorreu de memória as casas de parentes e amigos, sem se fixar em nenhuma (ASSIS, 2019, p. 275 – grifos nossos).

Nesse célebre conto do escritor oitocentista, em que se discute as injustiças da estrutura racial na formação da sociedade brasileira, Machado inicia a narrativa com uma sequência temporal imediata, isto é, com Damásio, o personagem protagonista, fugindo de um seminário: “aqui o vemos agora”, diz-nos o narrador. Ele inicia o conto, portanto, com uma cena narrativa. No entanto, verifica-se que esse recurso de iniciar uma narrativa com uma cena e, a seguir, passar a narrar os fatos tradicionalmente pelo sumário, a partir de um recuo temporal (traço comum nos contos machadianos), indica-nos que o uso

da cena e do *showing* nos textos oitocentistas caracterizava-se como um recurso pontual, que não abrangia toda extensão narrativa. Isso difere do que se irá observar na literatura a partir do século XX, para a qual a cena não será mais um recurso pontual, mas um traço constitutivo da composição ficcional.

Ainda sobre esse aspecto, para João Manuel dos Santos Cunha (2011), sistematizar atemporalmente a influência do cinema sobre a literatura não é exatamente viável, pois

Uma coisa é Homero, ao utilizar um corte profundo na narração, conseguir passar a seus ouvintes/leitores/"espectadores" a ideia de mudança de tempo, montando os dois seguimentos por indicações realistas de passagem de tempo que criam imagens de luz-sombra, dia-noite. Outra, é John dos Passos adaptar a técnica de montagem eisensteiniana de choque para poder passar a seus leitores a "imagem pela emoção" de que o universo concreto em que vivem é um quebra-cabeças trágico, "acentuando a incoerência da vida social que mutila as individualidades", como acontece em *Manhattan Transfer* (1925) (CUNHA, 2011, p. 139).

Por isso, embora de fato haja uma espécie de "virtualidade" cinematográfica que pode ser observada desde os primórdios da escrita literária, não se pode dizer que a montagem (característica da emancipação estética da sétima arte) se consolidou apenas com as qualidades da montagem literária pré-cinema. Ainda segundo Cunha:

A arte da montagem fílmica põe em evidência, sobretudo, a arte da mudança de planos, a arte do "fixo multiplicado" em movimento. [...] o cinema mudo coloca no plano da arte o aspecto fragmentado, entrecortado do mundo moderno e a impressão de simultaneidade que ele provoca. E foi, sem dúvida, esse aspecto da composição fílmica que verdadeiramente veio a influenciar o romance do século XX (CUNHA, 2011, p. 140-141).

Conforme ilustra Arnold Hauser, houve, pois, uma revitalização da forma literária a partir das relações entre o texto escrito e a imagem, a partir do século XX, em particular, no tocante às obras dos escritores modernistas. Por isso, ele aponta para algumas características que surgem com entrelaçamento entre a palavra e a imagem, sobretudo, no que diz respeito à descontinuidade entre espaço e tempo:

Para este novo conceito de tempo convergem quase todos os fios da textura que formam o material da arte moderna: o abandono do enredo, a eliminação do herói, a renúncia à psicologia, o 'método automático de escrita' e acima de tudo, a montagem técnica e a interpretação das formas temporais e espaciais do filme. [...] A concordância entre os métodos técnicos do filme e as características do novo conceito de tempo é tão completa, que se tem a impressão de que as categorias temporais da moderna arte devem haver surgido absolutamente do espírito da forma cinemática, e é-se levado a considerar o filme como o gênero estilisticamente mais representativo, ainda que qualitativamente talvez não mais fecundo (HAUSER, 1972, p. 1128).

Hauser reconhece que a arte cinematográfica forneceu procedimentos que alteraram as formas de representação na literatura, em especial, como dissemos, pela modificação na representação do tempo e do espaço. Contudo, o teórico, embora reconheça o cinema como estilisticamente representativo da vida moderna, estende a ele um olhar cauteloso, pois o compreende como *menor* do que a literatura em termos qualitativos – o que, por certo, não pode ser posto dessa maneira, pois como não reconhecer a contribuição, por exemplo, de uma obra como o filme *O encouraçado Potemkin* (1925), em cuja sequência da “Escadaria de Odessa”, que se sedimentou como uma imagem representativa do cinema, o diretor Sergei Eisenstein utiliza uma técnica de montagem sobre a qual ele mesmo, posteriormente, teorizou, e que produziu mudanças, como é possível constatar, inclusive nos procedimentos literários de composição.<sup>20</sup>

Afastada a desconfiança de uma visão, em certa medida, datada, nota-se como Hauser compreende que as relações entre a literatura e o cinema têm íntima ligação com a fragmentação da continuidade temporal. O tempo na literatura, a partir da invenção do cinema no final do século XIX, perderia, por um lado, “a sua continuidade ininterrupta, por outro, a sua direção irreversível. [Pode-se fazê-lo] parar: em *close-ups*; inverter-se: em retrospectões; repetir-se:

---

<sup>20</sup> O filme baseia-se no evento que ficou conhecido como “A Revolta de 1905”, considerada um ensaio da revolução de 1917, na cidade de Odessa (Ucrânia), em que a tripulação do encouraçado Potemkin se volta contra o regime tirânico e brutal dos oficiais da embarcação. Na cena da escadaria de Odessa, há um embate entre o exército czarista e os populares, desembocando em um massacre nos degraus de entrada da cidade ucraniana. Nesta cena, Eisenstein interpõe planos dos soldados atirando impiedosamente na população civil com planos de pessoas sendo atingidas e caindo ao chão, inclusive, um plano de uma mão que deixa um carrinho de bebê descer escada abaixo após ser alvejada. A partir dessa icônica cena, Eisenstein desenvolve aquilo que chama de “montagem rítmica”, na qual são explorados contrastes gráficos estridentes que moldam o ritmo do filme.

em memórias; e suprimir-se: em visões de futuro” (HAUSER, 1972, p. 1129 – colchetes nossos). Ademais, para o autor, a descontinuidade do enredo, o desenvolvimento cênico, os cortes, as justaposições e as interpolações do filme são procedimentos que o romance moderno deve aos efeitos cinematográficos.

A partir dessas informações, constatamos como o tempo, enquanto categoria da percepção e enquanto elemento da narrativa, é modificado com o advento da técnica. Nesse sentido, a escolha do ponto de vista para a representação também será, como veremos a seguir, um fator fundamental para se pensar as inter-relações entre cinema e literatura.

## 2.2 A questão do ponto de vista

Quando abordarmos as inter-relações entre o texto literário e a linguagem audiovisual, como é caso do cinema, cumpre ressaltar que a própria literatura é um campo que permite o diálogo com os mais variados campos artísticos e cujas transformações, nesse campo de linguagem, também se relacionam com mudanças na experiência dos indivíduos.

Walter Benjamin, em seu importante ensaio “O contador de histórias”,<sup>21</sup> já tratava, no início do século XX, do fato de que “a arte de contar histórias está a chegar ao fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está a desaparecer” (BENJAMIN, 2015a, p. 152). A figura do narrador tradicional, dividida pelo teórico em três categorias (o camponês sedentário, o marinheiro comerciante e o idoso ou moribundo) não está mais presente entre nós. Com o surgimento do romance, desaparece o narrador da epopeia. Para o autor, isso acontece porque o romance está intimamente ligado à experiência do livro e ao indivíduo isolado, “que já não é capaz de falar de forma exemplar das suas necessidades essenciais, que não pode dar conselhos porque ele próprio não os recebe” (BENJAMIN, 2015a, p. 152).

É abandonada, portanto, a figura do narrador contador de histórias, do homem que plasma as vivências em experiências transmissíveis, com ricos e

---

<sup>21</sup> Embora algumas traduções tenham intitulado este ensaio como “O narrador”, valemo-nos, aqui, da tradução de João Barrento, que consideramos mais fidedigna ao sentido original.

sábios conselhos a serem dados. O narrador moderno não recebe conselhos e nem os sabe dar porque se encontra, agora, num mundo muito distante (histórica e sociologicamente) daquele narrado pela epopeia. Além disso, essa problemática da narração também se inscreve naquilo que Walter Benjamin irá afirmar em "Experiência e Pobreza", publicado em 1933, acerca de uma pobreza de experiência que, segundo ele, assola o homem moderno. Tendo passado pela experiência da guerra moderna (a Primeira), ao homem moderno não é mais possível plasmar suas vivências em experiências transmissíveis:

Nas suas construções, nos seus quadros, nas suas narrativas, a humanidade prepara-se para, se necessário for, sobreviver à cultura. E o que é mais importante: faz isso rindo. Talvez esse riso soe aqui e ali como bárbaro. Seja. Desde que cada indivíduo de vez em quando ceda um pouco de humanidade àquelas massas que um dia lha devolverão com juros acrescidos (BENJAMIN, 2015b, p. 90).

Com o declínio da experiência vive-se, então, uma incapacidade de narrar nos termos do que fazia o narrador contador de histórias. Dessa forma, o autor encerra o ensaio lançando ao leitor uma espécie de questionamento: se é necessário, nesse contexto da pobreza de experiência desencadeado na modernidade, sobreviver à cultura, isso significa que se deve reinventá-la ou então livrar-se dela? Se a resposta para essa questão não é tão simples quanto a sua formulação, o certo é que, ceder "um pouco de humanidade àquelas massas", parece ser necessário, para sobreviver à cultura moderna e à pobreza de experiência a que ficamos condenados; para surgirem novas maneiras por meio das quais se fará possível expressar o tempo presente.

Uma dessas maneiras parece-nos estar vinculada ao surgimento do cinema: experiência visual capaz de sintetizar certas características da modernidade, inserida em um momento socio-histórico perpassado por uma reorganização do olhar desencadeada por um mundo marcadamente urbano, moderno, fragmentário e no qual as imagens, em escala ascendente, desempenham um papel fundamental. É por isso que Benjamin dirá, em "Pequena história da fotografia", que "o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar" (1987, p. 107). Com isso, Benjamin reflete, de modo provocador, sobre a invasão do mundo pelas

imagens técnicas: certamente, carregamos uma tradição da escrita em nossa cultura; no entanto, reconhecemo-nos cada vez mais enquanto uma civilização da imagem.

Theodor Adorno, em um ensaio que também reflete sobre o papel do narrador na sua, então, contemporaneidade, inicia sua reflexão por tratar da posição do narrador no romance contemporâneo, contemplando o paradoxo de que não é mais possível narrar (como também discutia Benjamin), embora a forma do romance exija a narração: “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema” (ADORNO, 2003, p. 56).

O romance tradicional (como exemplo, Adorno cita Flaubert) narrava com a técnica da ilusão, e as reflexões que proporcionava eram de ordem moral, e não reflexões sobre a própria forma romanesca, como é comum nos romances modernos, “uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance” (ADORNO, 2003, p. 60). Contudo, conforme propõe Adorno, no romance contemporâneo:

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido (ADORNO, 2003, p. 60).

No romance tradicional havia o que Adorno chama de “distância estética”, fixa, entre a ação dramática e os comentários do narrador sobre ela: “Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). Logo, compreende-se como as narrativas modernas passam a entremear-se com outras linguagens, como é o caso do cinema – embora Adorno não observasse esse diálogo com entusiasmo, visão consolidada, sobretudo, no ensaio “Indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas” (1947), escrito com Max Horkheimer, considerando a permeação da literatura por outros produtos da indústria cultural como um sinal de sua decadência, olhando para o processo

de ascensão da reprodução técnica da obra de arte com o ceticismo de quem vê desmoronar o império artístico do passado nas ruínas do presente.

Ainda assim, o destaque que as imagens passam a ter em nossa cultura e, em decorrência disso, a influência que o cinema passa a exercer na vida moderna, faz com que passemos a observar, nas narrativas modernas e contemporâneas, uma presença cada vez maior de uma linguagem análoga à utilizada pelo cinema, por isso, a predominância da *cena* em detrimento do *sumário* narrativo. Logo, podemos constatar como a estreita relação do texto literário com o cinema também diz respeito à escolha de um *ponto de vista* – mais precisamente, à questão da interferência ou não do narrador no texto literário, afinal, é precisamente esse aspecto que determina a predominância de uma cena ou de um sumário narrativo no texto literário.

Se desde o século XIX já se observa a literatura em um diálogo fecundo com outros meios de comunicação, como o jornal, no século XX temos uma absorção da cultura urbana e da visão de mundo do homem das cidades pelo texto literário. Na passagem do século XIX ao século XX, o cinema, tendo adquirido recursos expressivos próprios, torna-se não só um emblema da vida moderna, mas também um fenômeno artístico detentor de uma linguagem própria, não mais necessariamente subordinada à literatura. Isso porque, conforme esclarece Marcel Martin (2003), o cinema é convertido em linguagem “graças a uma escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo” (MARTIN, 2003, p. 16). Nesse sentido, o autor afirma que o cinema se consolida como linguagem por meio da utilização de certos elementos que criam e condicionam a expressividade da imagem: “Esses fatores são, numa ordem que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem, os movimentos de câmera” (MARTIN, 2003, p. 35). Ainda segundo o autor:

A emancipação da câmera, de fato, teve uma extrema importância na história do cinema. Seu nascimento enquanto arte data do dia em que os diretores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmagem ao longo de uma mesma cena: as mudanças de planos [...] estavam inventadas, e com isso a montagem, fundamento da arte cinematográfica (MARTIN, 2003, p. 30).

De fato, o que Martin chama de “emancipação da câmera”, ou seja, as diversas possibilidades dadas ao dispositivo cinematográfico em termos de posições e movimentos de câmera, criam aquilo que entendemos como uma linguagem própria do cinema. Para Pudovkin, um dos primeiros cineastas a teorizar sobre o procedimento da montagem no cinema, isso acontece porque a câmera substitui o olho do espectador: “as mudanças no ângulo da câmera - dirigida primeiro para uma pessoa, depois para a outra, agora neste detalhe, depois neste outro – devem se sujeitar a condições idênticas às dos olhos no observador” (PUDOVKIN, 1958 *apud* XAVIER, 1983, p. 60). Para o cineasta russo Dziga Vertov, no entanto, a despeito de os primeiros teóricos do cinema afirmarem que a câmera cinematográfica era uma correspondente do olho humano, “nós não podemos melhorar nosso olho mais do que já foi feito, mas a câmera, ela sim, pode ser indefinidamente aperfeiçoada” (p. 254). A partir disso, Vertov cria o termo “cine-olho”, que não significa uma correspondência da câmera e do olho humano, mas a ideia de uma câmera que “dirige” o olhar do espectador, podendo fornecer, inclusive pontos de vista que o espectador não conseguiria obter. Como exemplo, ele cita a filmagem de uma luta de boxe, “não do ponto de vista do espectador que assiste ao espetáculo, mas [da] filmagem dos gestos sucessivos (golpes) dos boxeadores” (VERTOV, 1924 *apud* XAVIER, 1983, p. 254).

Andrew Shail (2012), citando David Bordwell (1985), argumenta que não há, no cinema, um narrador no sentido literário. O pesquisador afirma que embora haja nos filmes personagens que funcionem como narradores da história, não podemos dizer que esses narradores produzem o aspecto narrativo dos filmes. Na verdade, a narração no cinema é alcançada por um narrador implícito e não personificado.<sup>22</sup> Isso significa que, no cinema, é a câmera quem narra – independentemente de haver ou não um narrador implícito no filme. Ou seja, o cinema produz a ilusão de que os acontecimentos são transmitidos diretamente da realidade. Entende-se, com isso, que no cinema também existe a questão do ponto de vista adotado, que se refere, sobretudo, ao posicionamento da câmera: *o que* filmar e *como* filmar.

<sup>22</sup> No original: “Although character narrators and non-character narrators are used in some films, there is no way in which they can be said to *produce* the narrational process of the film. Instead, narrative is achieved by ‘a implicit, non-personified narrator’” (BORDWELL, 1985 *apud* SHAIL, 2012, p. 56).

Desse modo, por meio de recursos próprios, o cinema inaugura um novo ponto de vista para a narrativa literária: o ponto de vista da câmera cinematográfica. Sobre isso, a pesquisadora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira trata dessa relação entre literatura e cinema como uma questão relacionada à escolha de um ponto de vista:

Embora na literatura já houvesse uma constante renovação de possibilidades no referente “a questão do ponto de vista”, conforme se pôde observar nos contos machadianos, novas possibilidades de exploração do ponto de vista nascem com o cinema. Técnicas como a câmara lenta, a mobilidade e a dinamização do observador através da câmara, o saltar do longe para o perto, o flashback, a montagem, transitam para a literatura, gerando uma nova maneira de apreender a realidade. Assim, a câmara, devido à sua habilidade para mover-se em qualquer direção, vagarosa ou abruptamente, permite mudanças muito fluidas com relação ao ponto de vista, mudanças que ocorrem, de modo análogo na literatura, respeitando-se as diferenças de meios (OLIVEIRA, 2006, p. 56).

Dentre os focos narrativos categorizados por Norman Friedman em “O ponto de vista na ficção”, o narrador *câmera* constitui o último deles, e o teórico encara o procedimento da opção pelo foco *câmera* de modo severo e cheio de ressalvas, pois, para ele, essa visão passiva, sem intromissões, da câmera cinematográfica significa um grau máximo de exclusão do autor, que acabaria por desembocar na exclusão da ficção como arte. Contudo, para demonstrar o foco *câmera*, Friedman utiliza o início do romance *Adeus a Berlim*,<sup>23</sup> de Christopher Isherwood, publicado em 1939, em que lemos:

Da minha janela, a rua profunda, solene, compacta. Lojas abaixo da rua onde lâmpadas ficam acesas o dia todo, à sombra de fachadas com varandas pesadas, frontarias de gesso sujo com arabescos e emblemas heráldicos em relevo. Todo o bairro é assim: rua que dá para rua de casas semelhantes a arruinados cofres monumentais atulhados de objetos de valor manchados e mobília de segunda mão de uma classe média falida.

Sou uma câmera com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem se barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isto precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado (ISHERWOOD, 1985, p. 9).

---

<sup>23</sup> Nesse romance, dividido em seis curtos capítulos, o narrador (também nomeado como Isherwood) narra a sua experiência na cidade de Berlim nos anos que antecederam a ascensão de Hitler ao poder, a partir do que o próprio autor chama, na introdução do romance, de uma sequência de diários e esboços.

Nota-se que, em princípio, há o recurso do foco câmera, evidente quando o narrador faz uso extensivo de descrições, apresentando fragmentos da decadente cidade de Berlim, mas reluta em se comprometer diante dessa realidade como estrutura definidora de sua experiência, isto é, um mundo prestes a render-se à ameaça nazista. Por isso, o narrador se posiciona como uma câmera “que registra, não pensa”. No entanto, ainda que haja esse artifício de narrar imparcialmente como uma câmera cinematográfica, “sem seleção ou organização aparente”, ele se verifica em momentos pontuais da narrativa, pois há um narrador que fala em primeira pessoa no romance. Ou seja: há um narrador em primeira pessoa que emite as suas observações e impressões sobre os fatos narrados.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho também entende, a respeito do romance de Isherwood, que a opção pelo foco câmera constitui uma parcela mínima do ponto de vista por ele adotado nessa narrativa, e conclui sobre isso: “ao que sabemos, nunca ninguém adotou tal processo, de maneira sistemática, num romance” (CARVALHO, 2012, p. 15). Essa afirmação, no entanto, poderia ser questionada se pensarmos, por exemplo, em Allain Robbe-Grillet, romancista francês que radicalizou o uso do foco câmera, tendo escrito *O ano passado em Marienbad* (1961)<sup>24</sup> como o que ele mesmo denominou de *cine-romance*. Ademais, a própria construção dos romances do *corpus* de nossa pesquisa, nos quais a presença do foco câmera, embora não se apresente em toda a extensão da narrativa – afinal, quando pensamos em foco narrativo, pensamos em uma questão de predominância, e não de exclusividade, pois é possível haver multiplicidade e variação de pontos de vista numa mesma obra – pode sugerir que o artifício de narrar com uma câmera vem se acentuando na literatura moderno-contemporânea.

---

<sup>24</sup> Como exemplo do uso radical do foco câmera no romance de Allain Robbe-Grillet, podemos citar o início de *O ano passado em Marienbad*: “O movimento de câmera, que teve início na parte final dos créditos, prossegue lento, retilíneo, uniforme, ao longo de uma espécie de galeria da qual se vê somente um dos lados, bastante escuro, iluminado apenas por janelas, a espaços regulares, situados do lado oposto. Não há sol, talvez até seja o fim do dia. Mas as luzes elétricas não estão acesas; intermitentemente, uma zona mais clara, situada diante de cada janela invisível, mostra, com maior nitidez, os ornamentos que cobrem a parede (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 21).

Contudo, ainda que pensemos em narrativas nas quais predomina um ponto de vista imparcial e não interferente a partir da adoção de uma forma de narrar equivalente à de uma câmera cinematográfica, o olhar através da câmera, embora se pretenda um olhar objetivo, nunca o é absolutamente. Sobre isso, Ligia Chiappini Leite (2002) adverte ser uma ilusão acreditar que esse foco narrativo seja efetivamente neutro:

A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente, dominando tudo, ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade (LEITE, 2002, p. 62).

Como exemplo da presença do foco “câmera” na literatura brasileira, Ligia Chiappini cita o livro de contos *Circuito fechado*, do escritor Ricardo Ramos, filho de Graciliano Ramos. Como exemplo do foco narrativo nessa obra, podemos observar o conto de número 1, “Circuito fechado”:

Chinelos, vaso, descarga. Pia, sabonete. Água. Escova, creme dental, água, espuma, creme de barbear, pincel, espuma, gilete, água, cortina, sabonete, água fria, água quente, toalha. Creme para cabelo, pente. Cueca, camisa, abotoaduras, calça, meias, sapatos, gravata, paletó. Carteira, níqueis, documentos, caneta, chaves, lenço, relógio, maço de cigarros, caixa de fósforos. Jornal. Mesa, cadeiras, xícara e pires, prato, bule, talheres, guardanapo. Quadros. Pasta, carro. Cigarro, fósforo. Mesa e poltrona, cadeira, cinzeiro, papéis, telefone, agenda, copo com lápis, canetas, bloco de notas, espátula, pastas, caixas de entrada, de saída, vaso com plantas, quadros, papéis, cigarro, fósforo. Bandeja, xícara pequena. Cigarro e fósforo. Papéis, telefone, relatórios, cartas, notas, vales, cheques, memorandos, bilhetes, telefone, papéis. Relógio. Mesa, cavalete, cinzeiros, cadeiras, esboços de anúncios, fotos, cigarro, fósforo, bloco de papel, caneta, projetor de filmes, xícara, cartaz, lápis, cigarro, fósforo, quadro-negro, giz, papel. Mictório, pia, água. Táxi. Mesa, toalha, cadeiras, copos, pratos, talheres, garrafa, guardanapo, xícara. Maço de cigarros, caixa de fósforos. Escova de dentes, pasta, água. Mesa e poltrona, papéis, telefone, revista, copo de papel, cigarro, fósforo, telefone interno, externo, papéis, prova de anúncio, caneta e papel, relógio, papel, pasta, cigarro, fósforo, papel e caneta, telefone, caneta e papel, telefone, papéis, folheto, xícara, jornal, cigarro, fósforo, papel e caneta. Carro. Maço de cigarros, caixa de fósforos. Paletó, gravata. Poltrona, copo, revista. Quadros. Mesa, cadeiras, pratos, talheres, copos, guardanapos. Xícaras. Cigarro e fósforo. Poltrona, livro. Cigarro e fósforo. Televisor, poltrona. Cigarro e fósforo. Abotoaduras, camisa, sapatos, meias, calça, cueca, pijama, chinelos.

Vaso, descarga, pia, água, escova, creme dental, espuma, água. Chinelos. Coberta, cama, travesseiro (RAMOS, 1978, p. 21-22).

Ligia Chiappini dirá, sobre esse conto, em que a enumeração de substantivos é capaz de retratar o cotidiano do personagem protagonista, que nele observamos um “indivíduo, massacrado pela sociedade de consumo, por um cotidiano de objetos que parecem ganhar autonomia e vida própria a suplantar a vida humana” (2002, p. 66). Logo, a estética fragmentária e moderna da linguagem do cinema, eleita para compor o conto, não se resume a apenas um traço de experimentação formal, mas está em perfeita sintonia com a crítica social proposta pelo texto de Ricardo Ramos – o que também ocorrerá, conforme pretendemos demonstrar, nos romances que compõem o nosso *corpus* de pesquisa.

Jean Pouillon (1974), em *O tempo no romance*, estabelece três tipos de compreensão das personagens – isto é, três tipos de focalização: a visão “com”, em que “escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa” (POUILLON, p. 54); a visão “por detrás”, em que “em lugar de situar-se no interior de um personagem, o autor pode tentar distanciar-se do mesmo” (POUILLON, p. 62); e a visão “de fora”, que, para o teórico, aparece quando o romancista se abstém de comentar sobre as personagens e “limita-se a descrever a conduta” (p. 75). Para ilustrar como isso ocorreria na literatura, Pouillon cita o escritor John Dos Passos, que, segundo ele, “apresenta” seus personagens. Logo, estaria ausente em seus textos a análise psicológica das personagens que marcaria a visão “por detrás”, característica dos romances do século XIX. Na visão “de fora”, segundo Pouillon, as ações das personagens nos são apresentadas para “ir revelando progressivamente o seu caráter” (p. 75). Percebe-se como esse ponto de vista marca uma visão não interferente do autor, que se aproxima daquilo que Friedman (2002) classificará como foco “câmera”. Não é gratuito que a crítica tem observado na literatura de Dos Passos paralelos com a linguagem do cinema.

Nem sempre, no entanto, é a partir do foco câmera que o romance revela, em sua escolha do ponto de vista, uma aproximação com a linguagem

do cinema. O foco *onisciência seletiva*, de acordo com Friedman (2002), também diz respeito à eliminação de qualquer espécie de voz narrativa:

Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes das personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da "direção de cena", ou emerge através dos pensamentos das personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Logo, constata-se também na presença da *onisciência seletiva* a predominância da cena sobre o sumário narrativo, o qual, quando existe nos romances modernos, reduz-se a algumas "direções de cena", como esclarece o próprio teórico. Com isso, a *onisciência seletiva* constitui-se como um modo de narrar que resulta em o autor nos *mostrar* os estados subjetivos internos das personagens, de modo muito distinto da onisciência em terceira pessoa – comum, por exemplo, nos romances realistas do século XIX –, em que o autor perscrutava a mente de seus personagens e, portanto, *contava-nos* com a sua voz o que lá estava se passando. Ainda segundo Friedman, a essencial diferença entre os dois modos de narrar reside no fato de que, na onisciência seletiva, o autor nos transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem, em uma riqueza de detalhes, através da mente (cena), enquanto na onisciência em terceira pessoa, no foco narrativo denominado "*autor*" *onisciente intruso*, o narrador sumariza e explica os pensamentos depois que ocorrem na narrativa.

A partir disso observamos como a *onisciência seletiva*, que é percebida em romances modernos a partir do século XX, também se vale de uma não intervenção do narrador na história narrada, a partir de uma narração que acontece simulando advir diretamente da *consciência* das personagens. Não raro, também observamos nesse foco narrativo a presença do procedimento do *fluxo de consciência*, que, segundo o professor Alfredo Leme Coelho de Carvalho, pode ser definido como a "apresentação idealmente não exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens" (CARVALHO, 2012, p. 57).

Nesse sentido, é válido lembrar que o deslizamento do monólogo interior para o fluxo de consciência, próprio dos romances do século XX, tem estreita relação com o cinema, conforme observa também Erich Auerbach acerca no novo manejo da temporalidade adquirido no romance moderno como tributário do cinema, que “tem possibilidades muito maiores de estruturação espaçotemporal dos objetos do que o romance” (AUERBACH, 2002, p. 492). Isso pode ser percebido, nos textos literários, sobretudo por meio da justaposição de imagens, isto é, de um procedimento análogo ao da *montagem*.

Por isso, antes de partir de uma afirmação geral de que a crítica já tem insistido muito na presença da montagem na literatura, parece-nos mais profícuo procurar demonstrar, de modo criterioso, o que exatamente pode ser compreendido como montagem no cinema, e como esse procedimento pode ser incorporado pelos textos literários.

### **2.3. A montagem na literatura e no cinema**

Um princípio fundamental para se compreender a arte cinematográfica diz respeito à ideia de *aparência de movimento*. Jacques Aumont (1993), ao tratar da percepção de movimento produzida pelas imagens do cinema, afirma que o “cinema utiliza imagens imóveis, projetadas em uma tela com certa cadência regular, e separadas por faixas pretas” (p. 51). Isso significa que a aparência de movimento relaciona-se com o fato de que a sucessão de cada fotograma, como imagem fixa, intercalada a intervalos pretos, produz o efeito de movimento. Esse efeito é baseado na *persistência retiniana* — o modo como uma imagem persiste na retina e nos leva a perceber um movimento constante em vez de uma sequência de imagens. Em outras palavras, o nosso cérebro gera informação que não existe (entre uma imagem e outra imagem), preenchendo as lacunas.

Esse efeito foi descoberto, segundo Bordwell e Thompson (2003, p. 14), por cientistas no século XIX, uma vez que os princípios de animação faziam

uso desse processo: alguns objetos do pré-cinema permitiam a mudança rápida entre imagens, já explorando a persistência retiniana ainda que de uma forma muito simples.<sup>25</sup> Isso significa que o efeito de realidade do cinema é construído, ou seja: este efeito não advém da realidade, mas de uma relação entre um sistema de representação e a realidade.

Dois experimentos são muito conhecidos para entender a origem da *aparência de movimento* e, por sua vez, do cinema. Segundo Bordwell e Thompson (2003), em 1878, o ex-governador da Califórnia, Leland Stanford, pediu ao fotógrafo Eadweard Muybridge para encontrar uma forma de fotografar cavalos de corridas para estudar seus movimentos. As fotos foram feitas com um intervalo de meio segundo entre os movimentos. Feito isso, Muybridge criou uma lanterna para projetar os movimentos dos cavalos em um disco giratório. Com isso, embora Muybridge não tenha inventado as imagens em movimento, fez uma contribuição importante para o desenvolvimento dos estudos sobre o pré-cinema.

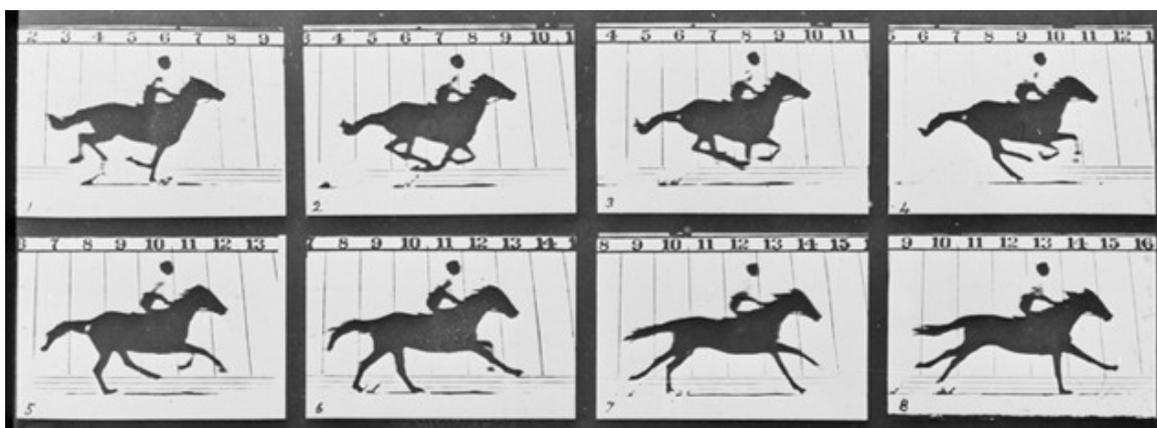


Figura 1 – Sequência de cavalo em movimento tirada por Muybridge em 1878.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Conforme Bordwell e Thompson (2003), alguns desses dispositivos anteriores à invenção do cinematógrafo eram, originalmente, brinquedos infantis, tais como o Taumatrópio, criado em 1824 por Peter Mark Roget, que consistia num mecanismo a partir do qual duas figuras distintas eram sobrepostas em um disco de papelão – preso em cada um de seus lados por um barbante – que, ao ser movimentado, produzia a impressão de que essas imagens estavam em movimento. Outros dispositivos cujo funcionamento era semelhante são o Fenacístoscópio, criado em 1829 por Joseph Plateau; e o Zootropo (ou Zootrópio), criado em 1834 por William George Horner. Este último era uma máquina criada a partir de um tambor circular com pequenas aberturas, através das quais o espectador observava desenhos em tiras sequenciais. Ao girar esse tambor, produzia-se a impressão de que as imagens estavam em movimento. O Zootropo foi, possivelmente, um dos dispositivos mais próximos da invenção do cinematógrafo.

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://www.eadweardmuybridge.co.uk/>>. Acesso em: 25 mar. 2022.

Bordwell e Thompson citam também o trabalho do fisiologista francês Étienne-Jules Marey. Em 1882, inspirado pelo trabalho de Muybridge, Marey estudou o movimento do voo dos pássaros com uma arma cronofotográfica (um dos ancestrais da câmera filmadora). Raimo Benedetti (2018), em uma espécie de biografia dupla, intitulada *Entre pássaros e cavalos: Marey, Muybridge e o pré-cinema*, trata de como esses dois artistas, Muybridge e Marey, que nasceram e morreram no mesmo ano (1830 e 1904), possibilitaram, com suas experiências fotográficas, o desenvolvimento da fotografia para o cinema anos antes da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière.

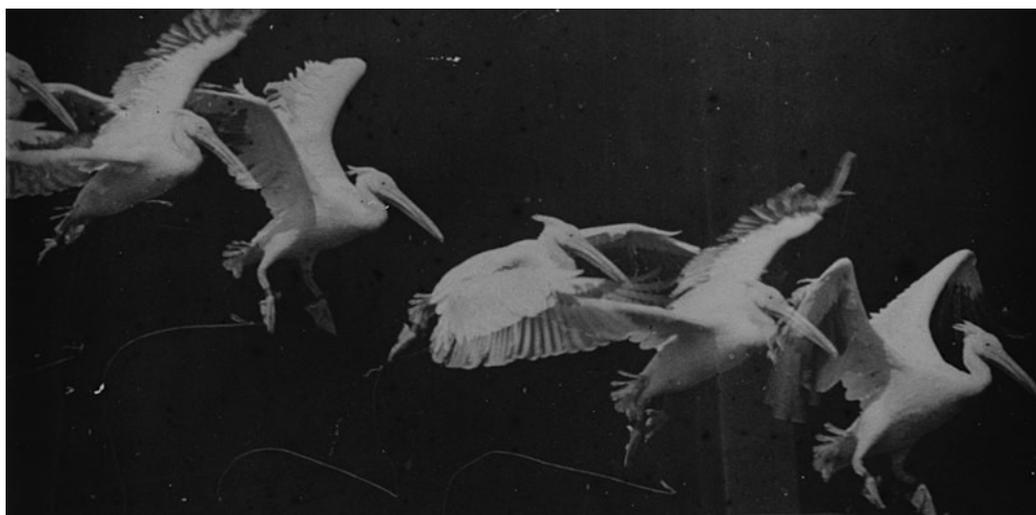


Figura 2 – Foto de um voo de pelicano tirada por Marey em 1882.<sup>27</sup>

Logo, quando nos damos conta dessa procura por dispositivos que dessem movimento às imagens, constatamos que aquilo que guiou a “invenção” do cinema foi menos a possibilidade de criar um meio narrativo e mais a tentativa de estimular a visão, isto é, de criar uma experiência que é, antes de tudo, ótica. O cinema só passou a se tornar uma arte narrativa a partir do momento em que explora o procedimento da montagem.

---

<sup>27</sup> Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marey\\_-\\_birds.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marey_-_birds.jpg)>. Acesso em: 25 mar. 2022.

Eisenstein (2002a), em seus ensaios sobre o procedimento cinematográfico reunidos no livro *A forma do filme*, afirma que o cinema opera com dois elementos: primeiro, com os *fotofragmentos* da natureza; e, em seguida, com a combinação desses *fotofragmentos*. Com isso, Eisenstein propunha que a arbitrariedade do que é representado na natureza (a duplicação fotográfica) é menos arbitrária do que parece, pois a ordem final é determinada pela composição cinematográfica, isto é, pela montagem.

Para responder o que pode ser compreendido como montagem, primeiro, é preciso estabelecer dois níveis de compreensão do fenômeno: o primeiro seria o da montagem encontrada nas artes em geral, entendida como um procedimento articulatório (LEONE; MOURÃO, 1993); o segundo, o princípio de montagem enquanto elemento constitutivo da narrativa cinematográfica. Segundo Marcel Martin (2003), “o cinema tornou-se uma arte no dia em que se aprendeu a juntar, cortando e colocando, fragmentos inicialmente separados no momento da filmagem; a decupagem e a montagem pressupõem essas suas operações primárias” (p. 87). A partir disso, ele define a montagem como “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração” (p. 132). A montagem consiste, pois, na união de dois fotogramas (ou fragmentos fílmicos) que pertencem a planos diferentes, unidos pelo processo de corte.

Eisenstein afirma que a montagem, de fato, não é específica do cinema, mas pertence ao universo das artes de maneira geral: nas outras artes, como a música, a pintura e mesmo a literatura, também há montagem: os sons, as cores e as palavras também são, em alguma medida, “retirados” da natureza. No entanto, quando os artistas “montam” os fragmentos para compor a obra, eles “perdem todos os sinais visíveis de combinação, aparecendo como uma unidade orgânica” (EISENSTEIN, 2002a, p. 16). A partir disso, embora o cineasta reconheça que a montagem não é um procedimento exclusivo do cinema, ainda assim dirá que “é possível insistir em que estes aspectos são específicos do cinema, porque o específico do cinema reside não no processo em si, mas no grau em que estes aspectos são intensificados” (p. 16).

Eisenstein observa, por exemplo, como a ideia de “montagem-cruzada”, isto é, de reproduzir ações paralelas, encontra-se já em *Madame Bovary*

(1856), de Flaubert, na cena em que Rodolphe coteja Emma, durante um comício de agricultura, e as falas dos dois personagens são entretecidas às falas do orador na praça:

- Assim, nós – dizia –, por que nos conhecemos? Que acaso o quis? É que, afastados, sem dúvida, como dois rios que correm para encontrar-se, nossas inclinações particulares nos haviam impelido um para o outro.
  - E ele agarrou sua mão; ela não a retirou.
  - Conjunto de boas culturas! – gritou o presidente.
  - Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...
  - Ao sr. Binet, de Quincampoiz.
  - Sabia eu que a acompanharia?
  - Setenta francos!
  - Cem vezes, mesmo, quis ir embora e a segui, fiquei...
  - Adubos.
  - Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, toda a minha vida?
  - Ao sr. Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!
  - Pois eu nunca encontrei em nenhuma companhia tão completo encanto.
- (FLAUBERT, 2010, p. 189-190).

O teórico e cineasta russo observa como o conteúdo dos diálogos entrelaçados é trivial, logo, o que é importante, o clímax, depende da justaposição dessas duas linhas de ação. Nesse aspecto, encontramos neste trecho uma correspondência com o procedimento da montagem, adotado com regularidade pelo cinema. Contudo, ainda que digamos que exista montagem em *Madame Bovary*, é preciso pontuar que se trata de um recurso que não ocorre na maior parte da extensão narrativa do romance, mas neste momento em específico, já que a narrativa se constrói sobretudo pelo recurso do *telling*, isto é, do *contar*, haja vista, por exemplo, que a maioria dos capítulos se iniciam com uma indicação temporal – “*O dia seguinte*, para Emma, foi fúnebre” (p. 160 – grifos nossos) – ou com uma sumarização temporal dos acontecimentos – “*Logo nos primeiros frios*, Emma abandonou seu quarto para viver na sala” (p. 128 – grifos nossos); “Uma vez, à tardinha [...]” (p. 144).

Com isso, fica claro, conforme propõe Eisenstein, como “[...] o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade” (EISENSTEIN, 2002a, p. 16). Logo, se a “montagem” poderia ser observada

em momentos pontuais da prosa romanesca, ela passa a ser um traço constitutivo do cinema – e a ser utilizada, conforme se verificará, cada vez mais na literatura.

Para Eisenstein, a montagem foi estabelecida pelo cinema soviético como o “nervo” do cinema. Ele afirma que “os primeiros diretores conscientes, e nossos primeiros teóricos do cinema, consideravam a montagem como uma forma descritiva em que se colocavam planos particulares um após o outro, como blocos de construção” (2002a, p. 52). Nessa fala, Eisenstein se refere a Pudovkin, que defendia o conceito de “montagem estrutural”. Para Pudovkin, os filmes eram construídos como uma casa, bloco a bloco, na mesa de montagem, assumindo o cineasta o papel de construtor. Isso porque os planos filmados, segundo sua teoria, fragmentam a nossa percepção da realidade, e a montagem é uma forma de reconstruí-la de outro modo: “a montagem constrói as cenas a partir dos pedaços separados, onde cada um concentra a atenção do espectador apenas naquele elemento importante da ação” (PUDOVKIN, 1970 *apud* XAVIER, 1983, p. 60).

Para Eisenstein, no entanto, os planos cinematográficos não são blocos, mas células. Isso significa que um plano não é um elemento de montagem, mas uma célula de montagem, ou seja: cria o filme *através* da montagem, como as células criam organismos. Essa criação, para ele, surge a partir do modo como os planos colidem. Logo, Eisenstein compreendia o princípio da montagem como *conflito* – o que, para ele, seria também o princípio fundamental para a existência de qualquer obra de arte.

O que caracteriza a montagem para Eisenstein, portanto, é a colisão de planos. O cineasta demonstra existir esse mesmo princípio no ideograma japonês. Embora ele diga que o cinema japonês, à época em que escreve as suas reflexões, ignorava completamente o processo da montagem, afirma que o princípio da montagem pode ser considerado o elemento básico da cultura visual japonesa, como é o caso dos ideogramas, em que cada imagem, separadamente, corresponde a um objeto, mas é a sua combinação que corresponde a um conceito:

Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”;

a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = "ouvir";  
um cachorro + uma boca = "latir";  
uma boca + uma criança = "gritar";  
uma boca + um pássaro = "cantar";  
uma faca + um coração = "tristeza", e assim por diante.

Mas isto é - montagem!

Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo - em contextos e séries intelectuais (EISENSTEIN, 2000, p. 151).

Eisenstein também observa isso no haikai, forma de poesia japonesa que opera pelo procedimento do *laconismo* (de que também se vale o processo da montagem):

Corvo solitário

Em galho desfolhado

Amanhecer de outono

(BASHÔ *apud* EISENSTEIN, 2000, p. 152).

O procedimento utilizado pelo haikai opera de modo semelhante à montagem no cinema: para Eisenstein, a combinação de elementos materiais (no caso do poema, o corvo solitário, o galho desfolhado e o amanhecer de outono) cria uma representação que não é material, mas psicológica (o sentimento de tristeza ou de melancolia, por exemplo).

A respeito dessa confluência entre poesia e montagem, Modesto Carone (1974), em *Metáfora e montagem*, trata da presença da montagem, compreendida no sentido eisensteiniano do termo, na poesia expressionista de Georg Trakl. Para Carone, o procedimento da montagem é, na realidade, metafórico, uma vez que a própria montagem enquanto conflito, proposta por Eisenstein, também opera com a metáfora: "a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como a 'ideia' que salta da colisão de signos ou imagens justapostas" (CARONE, 1974, p. 15). No entanto, para o autor, embora a metáfora opere, de fato, por um procedimento semelhante ao da montagem, o que difere a montagem utilizada no cinema da metáfora na literatura é a criação de um *terceiro elemento*, como ocorre na relação captada por Eisenstein entre o ideograma e o haikai japonês.

Assim, Carone afirma que essa produção de um terceiro elemento a partir da justaposição de imagens é o que vai corresponder ao conceito de

*montagem intelectual* de Eisenstein, que é o “conflito-justaposição de sensações intelectualmente associativas. [...] Apesar de, julgados como ‘fenômenos’ (aparências), eles parecem de fato diferentes, do ponto de vista da ‘essência’ (processo), porém, eles sem dúvida são idênticos (EISENSTEIN, 2002, p. 86-87).

Carone lembra Theodor W. Adorno, que afirma que o procedimento que marca o trabalho artístico dos surrealistas é, sem dúvida, a montagem: “a justaposição descontínua de imagens, na poesia surrealista, tem o caráter de montagem” (ADORNO, 1965, p. 156 *apud* CARONE, 1974, p. 102).

Essa colocação tem grande utilidade não só porque situa sob nova luz a obra dos surrealistas, corrigindo a tese que costuma atribuí-la ao resultado parcamente mediado de funções do inconsciente, como também porque reforça o ponto de vista aqui defendido de que a junção de imagens descontínuas – metáforas visuais, “fanopeias” – num poema como o de Trakl, pode e deve ser considerada montagem (CARONE, 1974, p. 102).

Ainda que o conceito de montagem, conforme já previamente discutido, não seja específico do cinema, Carone observa como Eisenstein teria percebido, pelo ângulo específico do cinema, “um aspecto essencial da arte (pelo menos da arte moderna), na medida em que não cessa de enfatizar o papel desempenhado pelo fragmento nas formas de sua constituição” (1974, p. 106). Nesse aspecto, o conceito de montagem eisensteiniana expande a concepção de montagem em literatura como simples “colagem” de textos.

Carone afirma ainda que parece estranho utilizar a montagem como procedimento teórico para se pensar a forma literária, mas que o termo já fora empregado em análises sobre a literatura de John Dos Passos, Alfred Döblin e até de Jean Paul Sartre. Logo, segundo o teórico, o que valia exclusivamente para o discurso cinematográfico, passou a ser empregado também nos estudos de literatura para “caracterizar a simultaneidade de ação e justaposição funcional de fragmentos da narrativa” (CARONE, 1974, p. 100).

Andrew Shail (2014) recorda-nos que, de fato, a montagem é uma correspondência do cinema encontrada nas obras literárias, sobretudo o *cross-cutting*, isto é, a *montagem paralela* (coexistência entre diferentes eventos, espacialmente distantes, acontecendo em simultâneo). Essa montagem foi

desenvolvida por D. W. Griffith em filmes como *The Fatal Hour* (1908) e *The Lonely Villa* (1909),<sup>28</sup> com uma estrutura narrativa que se tornou muito popular: o *last minute rescue*, ou seja, o salvamento no último minuto. Esse procedimento narrativo se constrói pela aplicação da montagem alternada em duas ações que, além de ocorrerem em simultâneo em locais diferentes, estabelecem entre si uma relação de dependência. O *salvamento no último minuto* antecipa um acontecimento grave e, a partir dele, alterna ações simultâneas em que o desfecho de uma ação depende, necessariamente, da outra. Evidentemente, esse procedimento tem o intuito de despertar o suspense no espectador, e justamente por isso ele é um procedimento adotado em larga escala em filmes *mainstream* do gênero ação ou suspense.

Shail (2014) explica que o cinema passou a usar a montagem paralela por diversas razões, entre elas porque significava um salto dramático de uma cena para outra. Além disso, ela teve um importante papel para se reproduzir, na tela, conversas telefônicas, de modo a providenciar a ligação necessária entre as falas dos dois interlocutores. Isso implicou que, na literatura, houvesse uma percepção de que uma forma eficaz para simular que dois eventos estão acontecendo ao mesmo tempo seria fazer isso do mesmo modo que o cinema iterou: de uma maneira que o leitor/espectador experiencie isso como acontecendo ao mesmo tempo.

Para ilustrar como isso, de fato, aconteceria na literatura, um exemplo dos artifícios utilizados por ela para simular que dois eventos estão ocorrendo ao mesmo tempo pode ser explicado por aquilo que diz Martin sobre a montagem cinematográfica:

A montagem (ou seja, a progressão dramática do filme, em suma) obedece [...] exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano comporta um elemento (apelo ou ausência) que encontra resposta no plano seguinte: a tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita pela sequência de planos. A

---

<sup>28</sup> No filme *The Fatal Hour* (1908), há uma sequência que se inicia com um homem prendendo uma mulher em um quarto e apontando uma arma para ela, amarrada a um relógio que faria disparar a pistola a uma determinada hora. O homem sai e é capturado pela polícia, ao que se segue uma sequência de planos alternados entre a mulher no quarto amarrada em frente à arma e a carroça com os policiais cruzando velozmente as ruas da cidade em direção ao que se presume ser o resgate da mulher. Em *The Lonely Villa* (1909), temos uma estrutura semelhante: há uma família em perigo e a tensão é criada através de ações paralelas, isto é, uma linha narrativa contra-se no que acontece na casa e a outra na tentativa de o homem chegar a casa para salvar sua mulher e filhas.

narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam numa perpétua superação dialética. (MARTIN, 2003, p. 139).

Logo, o texto literário, para simular que dois eventos estão acontecendo ao mesmo tempo, também faz uso de sínteses parciais na narrativa, que comportam um apelo para a situação seguinte – é o que ocorre, por exemplo, no trecho de *Madame Bovary* aqui comentado. Isso explica que, embora a narrativa literária esteja, de fato, subordinada à linearidade do discurso, é a partir das sínteses e justaposições de eventos paralelos que ela é capaz de criar a ilusão de simultaneidade proposta pelas imagens do cinema, efeito, evidentemente, tributário do processo de montagem das obras cinematográficas.

No entanto, para Christian Metz (1972), a montagem não tem mais, no cinema moderno, o mesmo papel que na grande época de 1925-1930:

continua sendo, claro, uma fase indispensável da criação fílmica: tem-se que escolher o que se filma e enfileirar o que se filmou. E já que se tem que cortar e acertar os cortes, como não querer fazê-lo o melhor possível, como não procurar cortar o lugar certo? Mas a montagem [...] não se entende mais hoje como uma manipulação toda poderosa (METZ, 1972, p. 46).

Apesar de ser, sim, a montagem responsável por “colar” os fragmentos fílmicos (planos), ela não funciona mais hoje no sentido proposto por Eisenstein, o qual, para Metz, se traduzia num “fanatismo da montagem” (METZ, 1972, p. 47). Para o teórico, a montagem nos termos de Eisenstein não mais se realiza no que ele chama de “cinema moderno” porque ela se realizava à margem da diegese, como para proporcionar uma reflexão separada do próprio filme. Hoje, o que continua de montagem no cinema é sua necessária vinculação à progressão da narrativa cinematográfica. No entanto, conforme demonstraremos ao longo das análises dos romances do *corpus*, podemos observar a montagem compreendida tanto no sentido eisensteiniano do termo, enquanto colisão e conflito, quanto a montagem utilizada para a progressão espaçotemporal da história narrada. Será necessário discutir, pois,

como a ideia de cinema – e, por sua vez, o procedimento da montagem – passa a ser incorporada pela literatura brasileira, num arco histórico que compreende a vanguarda modernista até a literatura produzida na contemporaneidade.

## 2.4 O cinema na literatura brasileira

Sabe-se que a partir do século XIX, quando temos o desenvolvimento de recursos tecnológicos que possibilitaram o desenvolvimento da fotografia e do cinema, isto é, a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte, temos, também, uma nova experiência – entendida aqui em termos benjaminianos – delineada pela modernidade, que se acentua no século XX. Essa experiência, segundo Tom Gunning, criou uma cultura urbana que democratizou os espaços de lazer e entretenimento, de modo que o “cinema instala-se nessa rede de circulação como tecnologia e indústria e também como uma nova forma de experiência” (GUNNING *apud* CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 34). Nesse contexto, podemos observar no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, segundo João Manuel dos Santos Cunha (2011), a mesma relação entre o surgimento do cinema e a experiência da modernidade:

Na metrópole paulista, as “modernas” salas de cinematógrafo atestam diariamente essa nova realidade. Milhares de pessoas, do proletariado às famílias da burguesia; da juventude em busca do trepidante movimento das salas de espera, às senhoras e senhores em suspiros pelos fantasmas de suas ilusões, submetem-se à luz bruxuleante dos cinematógrafos.  
É “moderno” ir ao cinema (CUNHA, 2011, p. 145).

Flora Süssekind, em sua obra *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* (2006), analisa os impactos da técnica sobre escritores no período modernista e cita a obra de contos *Cinematógrafo*, de João do Rio, publicada em 1909, como exemplo das transformações significativas nos procedimentos literários como influência do cinema, sugerindo uma espécie de contaminação entre os dois campos artísticos. Outro

exemplo é *Pathé-Baby* (1926), de Alcântara Machado, livro de crônicas e impressões de viagens, em que o diálogo com o cinema é visível a partir do próprio título da obra, uma vez que Pathé Baby era o nome dado à máquina filmadora, em homenagem ao seu criador, Charles Pathé. Ainda, as páginas iniciais do livro aludem à abertura de um filme, com a apresentação de sua ficha técnica e, logo na capa, surge em destaque o nome do autor, como de um produtor, com os dizeres: "ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO Apresenta: PATHÉ BABY".

Com relação, em especial, à forma do romance – a qual nos interessa nesta pesquisa –, a vanguarda literária modernista foi marcada pelo diálogo com o cinema realizado por alguns de seus escritores emblemáticos, por exemplo, os romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade. Haroldo de Campos, em "Miramar na mira", já elucidava a aproximação entre o cinema e a prosa textual de *João Miramar*, apontando Oswald como o "lançador da técnica cinematográfica em nosso romance":

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental de Oswald dos anos 20, com sua sistemática ruptura do discurso, com sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido a maneira eisensteiniana (CAMPOS, 1996, p. 29-30).

Logo, do entusiasmo modernista pela técnica do cinema como possibilidade de experimentação e renovação da linguagem literária até a contemporaneidade, escrever romances com roteiros cinematográficos em mente continua a ser uma realidade no sistema literário brasileiro. Para Ben Singer, o início da arte cinematográfica culminou com uma tendência de reproduzir uma espécie de "estética do espanto", tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. Com isso, "não é de surpreender que a vanguarda modernista, atraída pela intensidade das emoções da modernidade, tenha se apossado [...] do cinema [...] como um emblema da descontinuidade e da

velocidade moderna” (SINGER *apud* CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 114-115). Além disso, a:

“prosa cinematográfica” de Oswald, que para Haroldo de Campos era resultado de um “tempo que requeria uma nova poesia e uma nova prosa, comensuradas ao cinema”, caracteriza-se pela descontinuidade cênica e pela tentativa de simultaneidade, obsessão do Modernismo que no Brasil teve em Mário de Andrade o seu teórico mais entusiasmado (CUNHA, 2011, p. 67).

Conforme afirmamos anteriormente (OLIVEIRA, 2019), é com a publicação do romance *Amar: verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, que visualizamos um diálogo proposital da literatura com o cinema, já que o próprio autor disse se tratar de um *romance cinematográfico*: “atualmente escrevo Fräulein – romance. É possível que fique no meio, como todas as grandes empreitadas que tomo. Cinematográfico. Mando-te do prefácio (curto) as duas ideias que contém”.<sup>29</sup>

Cunha ainda elucida que: “No Brasil, é a obra de Mário de Andrade que resume a estreita relação de nossas vanguardas literárias com a estética cinematográfica” (p. 110). Além disso, o autor anuncia que, para Mário, houve um “reconhecimento de que o cinema liberara as outras artes para a qualidade de ‘pureza’, tema caro às vanguardas do início do século XX” e, por isso, ele colocou “o caráter cinematográfico da simultaneidade como fator fundamental para a renovação dessas mesmas ‘artes puras’” (CUNHA, 2011, p. 111).

O autor aponta duas questões fundamentais para a vanguarda literária modernista: o questionamento acerca do *status* de “pureza” da arte e o desejo de renovação. Nesses dois aspectos, a aproximação com o cinema revelou-se necessária e frutífera. Entusiasmados com as possibilidades de experimentalismo estético que o cinema oferecia à forma literária, os modernistas utilizaram o cinema como procedimento para reproduzir o efeito de “simultaneidade”, imprescindível para a expressão das transformações efervescentes da vida moderna.

É curioso observar, no entanto, como nota Ismail Xavier (1978), que na Semana de Arte Moderna, em 1922, o cinema estava ausente. Isso, segundo o

---

<sup>29</sup> Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, de 02/08/1923, citada em *Lição de Amor*, ensaio publicado no *Caderno de Crítica da Embrafilme*, p. 5 (ANDRADE, 1923 *apud* SCORSI, 2005, p. 46).

pesquisador, não surpreende, uma vez que não havia, na época, “uma prática cinematográfica ‘modernista’ e brasileira, conforme o caráter das manifestações da Semana exigia” (XAVIER, 1978, p. 145). Por essa razão, Mário de Andrade, ao escrever literatura,

estava fazendo cinema e filmando melhor do que as pessoas que entre nós neste mesmo período estavam diretamente envolvidas com o cinema. A julgar pela exaustiva pesquisa realizada por Jean-Claude Bernardet, que buscou determinar quais foram os filmes brasileiros exibidos em São Paulo entre 1900 e 1935, o panorama realmente não apresentava filmes que pudessem ser identificados com as propostas modernistas. Até 1922, foram exibidos 616 filmes brasileiros, na sua maior parte documentários e “jornais de tela” (CUNHA, 2011, p. 35).

Ismail Xavier aponta que uma exceção para isso seria o filme *Limite*, de Mário Peixoto:

*Limite*, de Mário Peixoto, seria resultado das preocupações estéticas de vanguarda do seu autor, apontadas por alguns como fruto de uma formação cosmopolita, permeada de viagens pela Europa. Não temos dados concretos sobre isto, nem sobre sua educação cinematográfica, que estaria marcada por um contato direto com os filmes da *avant-garde* e de Eisenstein. De qualquer modo, o filme produzido em 1930 tem uma relação muito mediatizada com o modernismo dos anos 20, não sendo possível vê-lo como algo diretamente vinculado às preocupações cinematográficas dos participantes do movimento; a condição de cineasta-poeta, tal como exercida por Mário Peixoto, constitui uma exceção no contexto brasileiro e *Limite*, pela data de produção e pelo isolamento, confirma a defasagem entre o cinema brasileiro e outros setores de nossa cultura (XAVIER, 1978, p. 153).

Com isso, nota-se o distanciamento entre o cinema brasileiro das primeiras décadas do século XX e a prática artística modernista. Além do mais, nossos críticos cinematográficos, ao escrever sobre os filmes para jornais e revistas, ignoravam a montagem e os procedimentos que garantiam especificidade à linguagem do cinema, uma vez que o sentido de “técnica cinematográfica” passa, necessariamente, pelo procedimento da “montagem cinematográfica”, ignorado pelos críticos, que a desconsideravam como condicionante da linguagem do cinema.<sup>30</sup> Logo, é possível dizer que Mário de

<sup>30</sup> Cunha cita como exemplo a abordagem teórica sobre cinema feita na revista *Cinearte*, que revelava “o completo desconhecimento da montagem como um dos elementos de suporte à constituição da estética do cinema. No pensamento dos críticos do final dos anos vinte no Brasil, a montagem não passa de um artifício técnico para a operação manual da edição conforme o roteiro” (CUNHA, 2011, p. 61-62).

Andrade, ao escrever *Amar, verbo intransitivo*, utilizando procedimentos da linguagem cinematográfica na composição da obra literária, estava exercendo mais o papel de crítico de cinema do que os críticos do período.

Ainda segundo Cunha, num momento em que a narrativa fílmica avançava com as contribuições de Griffith nos EUA e de Eisenstein na Rússia, a crítica cinematográfica brasileira “desconsiderou a vanguarda francesa, as conquistas estéticas da escola russa – fundamentos da estética fílmica – e as tentativas alemãs de problematizar o realismo pelas imagens do cinema” (CUNHA, 2011, p. 62). Ainda assim:

A não-adesão dos renovadores das artes e da cultura no Brasil à “arte infante” do cinema brasileiro não impediu, contudo, que o cinema exercesse importante influência em pelo menos dois dos mais representativos escritores do primeiro Modernismo: Mário de Andrade e Oswald de Andrade (CUNHA, 2011, p. 72).

É por essas razões que elegemos o romance *Amar, verbo intransitivo* com o intuito de analisar, em termos de linguagem, como se expressa essa *assimilação* de uma gramática do cinema pelo romance de Mário de Andrade. Logo, compreendemos que isso ocorre no caso desta literatura feita *simulando* ser cinema em tempos de vanguarda modernista, mas este também é o caso da literatura feita posteriormente. Isso implica pensar em como as mudanças suscitadas pelo cinema, que afetaram a linguagem literária, não podem ser identificadas pontualmente apenas na literatura modernista brasileira.

Segundo o pesquisador Anco Márcio Tenório Vieira, no período que compreende a literatura produzida após a semana de Arte Moderna, isto é, as décadas de 1930 e 1940, temos, em comparação à literatura produzida nos anos 20,

a prosa como gênero predominante, prosa esta de narrativa linear – com começo, meio e fim –, de voo curto no que se refere à reflexão e à experimentação da linguagem, e antes enamorada pelos pressupostos esteticamente ‘conservadores’ do *Manifesto Regionalista* (1926), [...] do que pelos experimentalismos de um Mário ou de um Oswald de Andrade (VIEIRA, 2009, 147).

Com isso, o que o estudioso afirma como característica da literatura das décadas de 1930 e 1940, no que se convencionou denominar como *ficção regionalista*, é o que parte da crítica literária tem atribuído como característica da literatura do período. É o que também sugere Alfredo Bosi (2006), ao argumentar que, em comparação com o ano de 1922, que foi um “acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna [...], o ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de Outubro” (p. 409). Nesse aspecto, entende-se que presenciamos o cinema como fonte de inspiração formal e temática para a produção literária até os anos 1920; no entanto, a partir da década de 1930, o que a crítica tem sugerido é que o romance brasileiro “afasta-se” dessa experimentação formal e segue rumos mais comprometidos com o fator social.

Contudo, seria possível o cinema ter exercido um papel significativo para a revitalização de alguns modos de narrar e, em seguida, a literatura ter se “esquecido” completamente dele? A hipótese que norteia esta pesquisa, conforme afirmamos anteriormente, é a de que não: ainda que de modo menos evidente, sem o intuito de denunciar as estratégias compositivas, o cinema ainda permeou a produção literária brasileira como sintoma de uma mudança nos modos de perceber e representar a realidade, e essa presença continua até a literatura produzida contemporaneamente.

Ainda que se diga, sem maiores problemas, que a partir dos anos 60-70 do século XX a literatura dialoga de modo muito evidente com o cinema, quando a indústria cultural se consolida de fato e se expande no Brasil, essa “herança cinematográfica” certamente permeou a produção literária de algum modo. Por isso, com o intuito de avaliar os diferentes momentos em que essas estratégias foram incorporadas e compartilhadas e em quais efeitos estéticos e de sentido essa incorporação resultou, propomos, em seguida à abordagem de *Amar, verbo intransitivo*, a análise de *Caminhos Cruzados*, de Erico Verissimo, publicado em 1935.

Embora Tenório Vieira tenha razão em dizer que o que caracteriza a literatura produzida nas décadas de 1930 e 1940 é um projeto ideológico de forte conotação social e política, em que as obras literárias da época pretendem “compreender o que é o Brasil; quais são as causas do seu

subdesenvolvimento; que lugar lhe é reservado dentro do mundo moderno; como se manifesta a dialética entre as suas classes sociais” (VIEIRA, 2009, p. 149-150), isso não significa que essas discussões sejam mobilizadas sem nenhuma espécie de preocupação formal.

O próprio Verissimo afirmou, em entrevista: “No princípio da minha carreira de romancista eu construía meus romances conscientemente em termos de cinema. Era então chamado por certos críticos de romancista cinematográfico [...]”.<sup>31</sup> A partir dessa informação, parece-nos interessante investigar como o diálogo com o cinema não se encerra no romance brasileiro na década de 1920 com a experiência da vanguarda modernista, de modo a identificar como ele se manifesta, particularmente, no caso do romance do autor. A construção de *Caminhos Cruzados* remete a aspectos de uma linguagem cinematográfica, com uma narrativa sincopada e fragmentária. Além disso, constitui-se de frases marcadas por uma escassez de conjunções, o que se traduz em construções justapostas e em paralelo – aos moldes de uma construção cinematográfica. Logo, objetivamos analisar como se dão essas relações com maior afinco, identificando sua presença e estudando as suas funções e os seus efeitos.

Süssekind (2006) afirma que nem sempre é possível verificar, via literatura, um diálogo explícito com a técnica, e que nem mesmo esse diálogo resulta em transformações significativas nos procedimentos propriamente literários ou cria uma “técnica literária outra”. Ao contrário: “ao lado do registro, dissimulado ou especular, desse horizonte técnico em formação e dessas alterações na percepção, é preciso fixar, ao fundo do quadro, algo que parece resistir de algum modo a figurações explícitas. Um outro rastro. Discreto, deslocado ou indiferente à própria detecção” (p. 89) Este parece-nos ser o caso de *Perto do Coração Selvagem*, publicado em 1944, por Clarice Lispector.

Se, conforme discutimos, para Arnold Hauser (1972), desde o século XX houve uma revitalização da forma literária a partir das relações entre texto escrito e a imagem, em particular, com relação aos escritores modernistas, no que diz respeito, sobretudo, à descontinuidade entre espaço e tempo, acreditamos que boa parte desses procedimentos por ele apontados pode ser

---

<sup>31</sup> In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Erico Verissimo. Nº 16. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Nov. 2003 (VERISSIMO *apud* CAMPOS, 2014, p. 30).

identificada neste primeiro romance de Clarice Lispector. Afinal, a produção literária da escritora, na década de 1940, inscreve-se num momento de modernização das condições de produção do livro e das novidades da indústria cultural, tais como o rádio, o cinema e, posteriormente, a televisão, além de, no plano editorial, as histórias em quadrinhos. Ademais, Edgar Nolasco, ao analisar o fazer escritural de Lispector em alguns de seus romances por meio do cotejo com as crônicas publicadas por ela em jornais, demonstra como sua escrita se constrói por um procedimento de colagem de textos menores, que ficam justapostos à escritura, num processo a que o pesquisador se refere como "montagem":

Quer seja com aspas ou sem, com itálico ou não, sendo epígrafe ou citação, o importante é o trabalho de recortar e colar, de reescrever, ou melhor, o trabalho de reaproveitar fragmentos os mais diversos possíveis na montagem da escritura fragmentária que constitui o livro [*Água Viva*]. [...] Reescrevendo o que lhe convém, os fragmentos vão sendo justapostos e colados no corpo da escritura que “borbulha na ponte” mesma do ato de criar (NOLASCO, 2001, p. 228).

Embora o autor não trate essa montagem como vinculada à linguagem cinematográfica, é possível que estabeleçamos essa relação. Antes de tudo, é necessário lembrar que a montagem não é exclusiva do cinema, mas pertence, como diz Eisenstein, ao universo das artes de maneira geral. No entanto, é o cinema que fará dela o seu traço linguístico essencial, a ponto de teóricos chegarem a afirmar que cinema é a arte da montagem. Nesse caso, o que Nolasco compreende como montagem em Clarice Lispector pode, sim, ser interpretado como uma incorporação estrutural, via escrita, de uma técnica que se consolidou a partir da linguagem do cinema.

No caso de *Perto do Coração Selvagem*, a desestruturação espaçotemporal orchestra o tempo de modo muito semelhante ao procedimento fílmico, pois, para a produção de sentido entre os capítulos e as partes do texto, recorre a um processo análogo ao da montagem cinematográfica, já que é a partir dela que se abre espaço para a progressão narrativa. Além disso, há também na obra uma dimensão plástica e visual da escrita, a qual nos interessa explorar de modo sistemático.

Na década de 1970, uma obra nos parece sintomática das relações que o romance brasileiro estabelece com o cinema: *Em câmera lenta* (1977), romance de Renato Tapajós, que, além de escritor, é também cineasta. Antonio Candido, em *A nova narrativa* (1989), trata desse romance de Tapajós como importante no que diz respeito à “análise do terrorismo com técnica ficcional avançada” (p. 209), e inscreve-o num contexto de contribuição experimental e renovação estética para retratar um período de amargura política (isto é, os anos da ditadura civil-militar brasileira). Tapajós aposta na estratégia de aproximação com o cinema por meio da fragmentação do texto literário, em que ocorrem deslocamentos no tempo e no espaço, a partir das desacelerações, repetições e mesmo do uso dos *close-ups*, aos moldes de uma escrita cinematográfica. Logo, trata-se de uma obra inescapável quando pensadas as relações entre cinema e literatura no Brasil.

Já na década de 1980 outra obra importante é a de João Gilberto Noll, constantemente lembrado quando se pensa em uma presença cinematográfica na literatura. Por isso, parece-nos interessante investigar o romance *Bandoleiros*, publicado em 1985, em que relações como essas são expressas de modo evidente. Conforme expõe Gustavo Souza:

Em entrevista a José Castello, no Jornal *Cândido* n. 18, Noll confessa em pelo menos dois momentos a sua ligação com o cinema: ‘Fui um garoto viciado no cinema de Michelangelo Antonioni, que é o cineasta da incomunicabilidade. Me identificava, me identifico muito ainda com aquilo’ (2013, p. 8). Mais adiante: ‘Eu sou um cinéfilo. E talvez o que me faça ser narrador seja esse pendor pela imagem, muito mais pela imagem do que pelo romance, pela narrativa literária longa’ (2013, p. 6) (SOUZA, 2014, p. 109-110).

Sem entender que o gosto de Noll por cinema justificaria, por si só, a presença dessa linguagem em sua literatura, acreditamos ser importante compreender algumas das razões de seu diálogo com o cinema. O romance *Bandoleiros* constitui-se de uma escrita *presentificada* e de frases curtas, tais como pequenos fotogramas, o que evidencia uma assimilação de uma linguagem cinematográfica pelo texto literário. Por isso, objetivamos investigar como se estabelecem essas relações no livro de Noll.

Sabe-se que a modernidade inaugura um novo modo de vida e de percepção e, com ele, um novo fenômeno artístico – o cinema – que se

constitui como fonte de experimentação para as artes de vanguarda no início do século XX. No entanto, entre o final do século XX e o início do século XXI, não podemos dizer que tais relações se estabeleçam da mesma forma, já essa literatura produzida a partir dos anos 1970 não poderia ser classificada como literatura de vanguarda ou modernista. Para Jameson (2000), seria mais sensato situá-la no que o autor classifica como pós-modernidade (ou, com relação à produção artística, pós-modernismo).

As obras pós-modernistas seriam aquelas atravessadas pelo pluralismo de formas massivas, populares, inerentes ao universo do consumo (e aqui se insere também o cinema como produto do universo de consumo do capitalismo), em que a produção cultural se tornou um produto, sendo marcadas por um embaralhamento de textos preexistentes, o que, em muitos casos, provoca um achatamento, falta de profundidade ou superficialidade em seu sentido – traço também verificado nos romances de Noll, embora se situem no Brasil. Em vista disso, o elemento que situa essa literatura produzida a partir dos anos 1970 como pós-modernista é o fato de ela se inserir num contexto em que a produção estética está extremamente vinculada (e, por vezes, subordinada) à produção mercadológica. Ainda que tal vinculação possa ser motivo de crítica e reflexão para a produção artística, ao mesmo tempo, ela não escapa a essa mesma condição necessária para a sua existência.

Nesse momento, coloca-se, pois, o problema da representação: se essas obras pós-modernistas não almejam representar a materialidade do real, acabam, por outro lado, por absorver alguns modos discursivos inerentes à sociedade do espetáculo, nos termos de Guy Debord (1997). Para o autor, o espetáculo, relação social mediada por imagens, "é o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social" (DEBORD, 1997, p. 32). Logo, a literatura, aqui, regula-se por uma estética que se assemelha à produção de recursos audiovisuais e se manifesta, por vezes, como imagem e simulacro não de certa realidade, mas como emulação das imagens tecnológicas dos meios audiovisuais e das imagens pré-fabricadas dos meios de comunicação e consumo. Será necessário verificar, portanto, como esses aspectos são mobilizados e particularizados na produção de João Gilberto Noll – especificamente, no seu romance *Bandoleiros*, de 1985.

O pesquisador Octávio Ianni afirma ser ilusório, e talvez até inócuo, opor modernidade e pós-modernidade como termos excludentes, uma vez que muitas das criações da pós-modernidade emergem de temas e formas da modernidade. No caso da literatura, basta pensar nas características de obras marcadas pela montagem, colagem, bricolagem, mixagem, simulacro e realidade virtual, entre outros procedimentos, que já apareciam nas produções características da modernidade. Por isso, ainda segundo Ianni, artistas como James Joyce, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges e Andy Warhol, por exemplo, compartilham muitas das características formais e dilemas iniciados com a modernidade, e sobretudo no campo temático perpassa todas essas obras o sentimento moderno de desencantamento do homem com o mundo:

O desencantamento do mundo em curso nos tempos modernos institui o clima sem o qual não se pode falar em modernidade e pós-modernidade. São duas modalidades de exercício da razão desenvolvidas no interior da mesma metáfora. A rigor, essas são duas fórmulas, duas categorias ou dois tipos ideais, entre outros, produzidos no âmbito do mesmo processo civilizatório iniciado com os tempos modernos, e desdobrado pelos séculos afora, por meio de rupturas históricas e epistemológicas (IANNI, 2003, 134).

O escritor Italo Calvino (1990) apresenta como perspectivas para a criação literária no século XXI uma maior ênfase na *rapidez* e na *multiplicidade*, além de um predomínio da *visibilidade* nos textos deste novo milênio:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos seguindo na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo (CALVINO, 1990, p. 107).

Com isso, o cinema, assim como a fotografia e a televisão, a partir do século XX, contribuíram para um estreitamento das relações entre a palavra e a imagem, numa civilização marcadamente reconhecida como a civilização das imagens, conforme observa Calvino. Logo, essas novas mídias tecnológicas determinaram, de forma indelével, a formação de novos paradigmas para a criação literária, de modo que hoje se torna inviável pensar a criação artística fora das relações que ela estabelece com outras mídias, em especial a

cinematográfica. É nesse contexto que interessa-nos pensar o romance *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll. Além disso, tais considerações também são válidas para a literatura produzida na contemporaneidade, como é o caso do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino.

Sobre a produção literária brasileira a partir da década de 1990, Schøllhammer (2009) diz que não há, precisamente marcada, uma tendência que unifique os textos publicados nesse período, de modo que a característica comum dessa produção parece ser mesmo a sua heterogeneidade. Ainda, a relação da literatura com diferentes *mídias*, nesse momento, ganha outra dimensão, de modo a não ser este mais um recurso utilizado simplesmente para revitalizar e renovar formas literárias – como foi, por exemplo, o caso da vanguarda literária modernista –, mas, sim, “gera formas narrativas análogas aos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 38).

Marçal Aquino, por exemplo, faz parte de uma geração de escritores cujo caminho para a literatura deu-se, primeiro, por meio dos roteiros de cinema – o que, em certa medida, justifica o diálogo com o cinema em sua obra, mas não é suficiente para afirmar de que modo preciso isso se realiza e nem que efeitos daí resultam. Seleccionamos, portanto, o romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, publicado em 2005, com o intuito de analisar de que maneira essa obra reelabora estratégias cinematográficas na contemporaneidade. Haja vista que temos, nesse romance, um narrador que funciona, por vezes, como uma câmera cinematográfica que, subitamente, muda seu foco de atenção e registro, nos termos do que propôs Friedman (2002) acerca do *foco câmera*.

É sabido, portanto, que, com o advento da modernidade e com os avanços tecnológicos que culminaram em novas invenções como o cinema e a fotografia, essas mudanças provocaram modificações na percepção de mundo pelo indivíduo e, por sua vez, modificaram a sua experiência. Com isso, a literatura passa a assumir, cada vez mais, temática e formalmente, a vertiginosa velocidade que caracteriza o mundo moderno-contemporâneo.

A partir dessas reflexões, é preciso observar como essas questões aparecem e são mobilizadas pelos romances que constituem o *corpus* de nossa pesquisa. Afirmar que há uma diluição entre as fronteiras da literatura e do cinema e que não haveria mais peculiaridades a serem apontadas com relação aos dois campos artísticos parece um tanto impreciso. Por isso, mais vale, como também propõe Irina Rajewsky (2012), encontrar aquilo que há de peculiar em cada mídia (literatura e cinema), as suas especificidades enquanto linguagem, para, a partir disso, discutir as transgressões e os cruzamentos entre as fronteiras. Só assim, por meio justamente da ênfase nas diferenças midiáticas, é que será possível compreender a riqueza do diálogo entre mídias e artes.

### 3. CAPÍTULO 2: ANÁLISE DOS ROMANCES DO CORPUS

#### 3.1 O cinema primeiro de *Amar: verbo intransitivo*, de Mário de Andrade

*Amar, verbo intransitivo* foi publicado em 1927, um ano antes da publicação de *Macunaíma*, romance mais famoso de Mário de Andrade. Conforme dissemos, a obra de Mário de Andrade é representativa, no Brasil, da relação que a literatura de vanguarda modernista estabeleceu com a estética cinematográfica. Por isso, a crítica tem se debruçado na leitura deste romance com o intuito de investigar sua ligação com a linguagem e a estética do cinema, seguindo a própria sugestão do autor, que o classificou um “romance cinematográfico” em uma carta enviada ao crítico Sérgio Milliet em 1923. Por isso, não são raros os trabalhos acadêmicos que objetivam propor uma aproximação entre esse romance e o cinema. Contudo, Cunha faz uma ressalva de que, a despeito da insistente caracterização do romance, não se tem investido “em reflexão que busque aprofundar o alcance dessa unânime assertiva, presente em quase setenta anos da crítica literária dedicada ao texto andradino” (CUNHA, 2011, p. 24). É partindo dessa premissa que o professor e pesquisador escreve *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*, em que se debruça numa extensa e detalhada análise da obra e sua relação com o contexto moderno em que ele se insere, bem como aborda os diálogos que a obra estabelece com a linguagem cinematográfica.

Alguns aspectos já observados por Cunha no romance de Mário de Andrade dizem respeito à analogia entre a construção narrativa e a *decupagem* fílmica, o que permitiria ler o romance “não um como um texto técnico (um roteiro) que está posto para ser filmado, mas como uma peça de ficção literária que está instalada para ser vista” (CUNHA, 2011, p. 250). Ou seja, o pesquisador procurou demonstrar a correspondência entre a organização textual e os planos e enquadramentos da linguagem cinematográfica. A partir disso, interessa-nos, aqui, demonstrar como os aspectos linguísticos do romance (como o uso dos verbos no presente do indicativo) e de estilo (como a utilização da analogia com a montagem cinematográfica para indicar a

progressão espaçotemporal) produzem não só efeitos estéticos, mas também de sentido, afetando a interpretação do texto literário.

Ao recuperar as condições históricas em que se deu a experiência criadora de Mário de Andrade, é importante observar que na década de 1920 o cinema no Brasil dava apenas os seus primeiros passos, e mesmo o mercado cinematográfico mundial não havia ainda incorporado o filme sonoro. Com isso, o traço cinematográfico de *Amar, verbo intransitivo* parece mais dizer respeito à preocupação do escritor em refletir sobre o cinema e sua relação com a estética modernista e, também, como arte pertencente ao imaginário moderno do que, propriamente, como resultado e efeito de uma prática consolidada da arte cinematográfica no Brasil. Ainda assim, Cunha (2011) afirma que se pode dizer que

o olhar de Mário de Andrade sobre o mundo redefiniu-se inclusive pelas imagens em preto e branco que ele viu nas salas de cinema. Mas é um olhar criador, o desse Mário cinéfilo. A sua imensa capacidade de transmitir verbalmente o que vê de forma cinematográfica [...]. Referências a filmes a que assistiu, fixando-se como componentes de sua experiência estética, encontram-se não só em textos teóricos (como em *A escrava que não era Isaura*) ou de ficção em prosa (*Amar, verbo intransitivo*), mas também em sua produção em versos, desde *Paulicéia desvairada* (1922) até *Lira Paulistana* (1944-1945) (CUNHA, 2011, p. 112).

Nesse sentido, interessa-nos aqui refletir sobre quais são efeitos estéticos e de sentido que resultam dessa *escrita cinematográfica* utilizada no romance. Conforme pretendemos demonstrar ao longo de nossa reflexão, o romance de Mário de Andrade é construído adotando em grande parte as convenções da linguagem do cinema, como planos, enquadramentos e, sobretudo, o procedimento da montagem, mas sem abrir mão de sua configuração enquanto literatura.

O romance conta-nos a história da família Costa, cujo patriarca, Sousa Costa, procura para o filho, Carlos, de 16 anos, uma professora de alemão, Elza, de 35 anos, que é, na verdade, contratada para ensinar ao menino a “arte de amar”, ou seja, para iniciar o rapaz na vida sexual, com segurança, dentro do seu próprio lar.

A trama do romance constitui-se a partir de personagens denominadas por Candido (1972) como “personagens de costumes”, ou seja, são seres

“facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam” (p. 60). São personagens com traços prototípicos de baixa densidade psicológica, pois mais importante do que a psicologia dessas personagens ou as ações exercidas por elas é o fato de serem representativas de uma classe social ou de um determinado momento histórico, de maneira que o processo fundamental para representá-las é o da caricatura. No caso do romance sob análise, temos tipicamente representados os papéis sociais da governanta, do casal de patrões e de seus filhos, revelando um cotidiano característico da burguesia paulista urbana industrial no Brasil da década de 1920.

O narrador deste romance oscila entre uma narração objetiva, que remete a uma representação cinematográfica, ou seja, “a câmera que segue os passos, foco isento, olhando por detrás, ou foco comprometido que faz as vezes dos olhos da personagem” (LOPEZ, 1992, p. 15), e um modo *intruso* de narrar, aos moldes machadianos, valendo-se do foco narrativo “*autor*” *onisciente intruso*,<sup>32</sup> que expressa as suas impressões sobre as personagens, interpondo-se, dizendo por elas o que elas poderiam dizer, e posicionando-se por meio de digressões e reflexões metalinguísticas. Isso significa que, embora haja, por um lado, um predomínio da *cena* sobre o *sumário narrativo* neste romance, ou seja, de eventos que predominam sobre a interferência do narrador, “a ‘tendência’ no foco “*autor*” *onisciente intruso* está distante da cena, pois é a voz do autor que domina o material, falando frequentemente por meio de um ‘eu’ ou ‘nós’” (FRIEDMAN, 2002, p. 173), e configurando, portanto, um *hibridismo* do narrador onisciente intruso deste romance com a tentativa de narrar como uma câmera.

A narração metalinguística do foco “*autor*” *onisciente intruso* do romance evidencia-se, por exemplo, no seguinte trecho, em que podemos observar um diálogo intertextual com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e seu famoso prólogo ao leitor:

Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinquenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide:

---

<sup>32</sup> “A marca característica, então, ‘Autor’ Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão” (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. Quem cria, vê sempre uma Lindoia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ramelentas.

Volto a afirmar que o meu livro tem 50 leitores. Comigo 51. Não é muito não. Cinquenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinquenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação do bonde se completa. Pois toquemos pra avenida Higienópolis!

Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, *mas logo depois da primeira cena*, cada um tinha a Fräulein dele na imaginação. (ANDRADE, 1976, p. 16-17, grifos nossos).

Conforme propõe o professor Antônio Manoel dos Santos Silva, o termo “cena”, grifado acima, tem um uso diferente daquele que se propôs até aqui. Ele designa “não só a parte da sequência fílmica com unidade de ação num mesmo espaço delimitado, mas também designa, no teatro tradicional, parte de um ato definida segundo a entrada e a saída de personagem” (SILVA, 2006, p. 91). Assim, neste romance, a cena equivale a um trecho da narração “separado por um intervalo gráfico maior, equivalente ao espaço duplo, às vezes triplo, de linhas ou alíneas. Estes espaços, sim, lembram as transições cinematográficas conhecidas como corte, dissolvência, fusão, cortina” (p. 91).

Telê Porto Ancona Lopez, em sua famosa apresentação do romance, intitulada “Uma difícil conjugação”, que, em muitas edições, integra a fortuna crítica de *Amar, verbo intransitivo*, associa a composição da narrativa, feita a partir de cenas “soltas”, a um procedimento de composição derivado do expressionismo alemão, mas, sobretudo, ao recurso da montagem, que nos interessa analisar com afinco em nosso estudo.

Feitas essas considerações gerais, vejamos agora como essas questões são mobilizadas, de fato, pelo romance. Ele se inicia do seguinte modo:

A porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor. Calçando as luvas Sousa Costa largou por despedida:

— Está muito frio.

Ela muito correta e simples:

— Estes fins de inverno são perigosos em São Paulo.

Lembrando mais uma coisa reteve a mão de adeus que o outro lhe estendia.

— E, senhor... sua esposa? Está avisada?

— Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!...

— Peço-lhe que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos mistérios. Se é para o bem do rapaz. (ANDRADE, 2016, p. 7).

Constatamos, logo no início, a presença de um narrador em terceira pessoa, que inicia a sua narração por “enquadrar” um elemento externo: a porta de um quarto que se abre, e, em seguida, as personagens que saem ao corredor. Conforme observa Cunha, a cena é construída por um *plano fixo*: “o corredor com a porta fechada (‘porta do quarto se abriu’; então é necessária, antes, a informação visual de que ela estava fechada); a porta sendo aberta e os personagens saindo do quarto; os dois parados frente à porta” (CUNHA, 2011, p. 251). Ficamos por saber, com o decorrer da leitura, quem são esses personagens que se despedem nesse corredor. Esse início lembra-nos indicações de cena de um texto de teatro ou roteiro cinematográfico, isto é, rubricas,<sup>33</sup> pontuando elementos mínimos que poderiam ser utilizados numa possível encenação.

O primeiro dos personagens apresentados no fragmento é Sousa Costa, pois o narrador o nomeia de antemão. Em seguida, entrega-nos apenas um “ela”, mantendo em suspense quem seria a misteriosa interlocutora. O conteúdo do diálogo sugere que ele, Sousa Costa, procura essa mulher para realizar alguma atividade com seu filho, “o rapaz” – o que, posteriormente saberemos, trata-se das “lições de amor” que a professora alemã, a qual já exerceu esse mesmo trabalho em outras casas de família, dará a Carlos.

É em seguida que o narrador nos revela o nome da personagem:

Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pâam... Entrou de novo no quartinho ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco. Penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck.

Terça-feira o táxi parou no portão da Vila Laura. Elza apeou ajeitando o casaco, toda de pardo, enquanto o motorista botava as duas malas, as caixas e embrulhos no chão.

[...]

Dia primeiro ou dois de setembro, não lembro mais. Porém é fácil de saber por causa da terça-feira. (ANDRADE, 2016, p. 7-8).

---

<sup>33</sup> Segundo o roteirista Doc Comparato, rubricas “são os estados de ânimo e as atitudes da personagem, sugeridos antes do diálogo propriamente dito como um modo de orientação para o ator. Nem todos os roteiristas dão indicações ou rubricas, aliás para muitos estudiosos em dramaturgia qualquer indicação (para personagens, imagem, cenografia, ação etc.) pode ser chamada de rubrica” (COMPARATO, 1995, p. 170).

No primeiro trecho, o narrador lança mão de uma onomatopeia para reproduzir o som da porta da pensão batendo. A palavra “Pâam”, isolada entre sinais de pontuação, estabelece um corte entre as ações. Reproduz, portanto, recursos sonoros no texto literário – mas por meio da palavra escrita, que imprime no texto a valorização de seu caráter de *cena* narrativa. Importante observar como, neste trecho, a descrição predomina sobre a ação dramática – que é aqui quase inexistente. Como observa Cunha, trata-se de um quadro “cotidianamente fotografado” (2011, p. 273).

O “olhar” do narrador no primeiro fragmento se desloca da porta da pensão para o quarto; no quarto, detém-se nos móveis (escrivaninha, piano), e, como num *close-up*, concentra-se nos objetos postos sobre o piano: dois retratos. Com essa estratégia, o narrador pontua elementos mínimos que caracterizam a personagem Elza. Frases nominais, justapostas, funcionam como enquadramentos, isto é, *close-ups* que nos revelam traços de sua personalidade justamente a partir de uma aproximação com a narrativa cinematográfica: a “penca de livros sobre a escrivaninha” e o piano sugerem que ela possa ser uma professora; “o retrato de Wagner” e o “retrato de Bismarck” nos indicam a sua nacionalidade alemã. Tal caracterização não é feita, contudo, com base em uma descrição subjetiva da personalidade de Elza, mas, sim, a partir de elementos externos, visuais. Ou seja, o narrador não *conta* sobre a personalidade de Elza, mas *mostra* elementos que funcionam como índices de sua personalidade. Isso significa que, em trechos assim, o narrador *simula* não interferir na caracterização da personagem, apresentando apenas detalhes exteriores, assumindo uma posição “neutra”, e deixando a cargo do leitor a interpretação. Cunha observa que esse procedimento, que ele chama de “*planos* descritivos” no romance, isto é, os “*closes* que o escritor submete aos nossos olhos pelo olhar de Elza [...]” (2011, p. 253), lembra os processos técnicos que o cinema silencioso utilizou para contar as suas histórias com economia e rapidez.

Após a cena inicial do diálogo de Souza Costa com Elza, há um espaço em branco, indicando um deslocamento espaçotemporal, uma vez que, agora, Elza não se encontra mais em seu quarto de pensão, mas na mansão da

família Costa. Essa mudança espaçotemporal não é feita a partir de palavras (embora o narrador nos diga que é terça-feira). É o espaço em branco, caracterizando um *corte* no desenvolvimento da ação dramática, que indica que houve ali uma mudança no tempo e no espaço. Esse é justamente o princípio de funcionamento da montagem no cinema.

Além disso, fica claro como o narrador, embora se posicione como um narrador em terceira pessoa, em muitos trechos, não interferente, aparece também, por vezes, em primeira pessoa e, por isso, afirma “não lembrar” com precisão dos acontecimentos, como se a sua memória para narrar a situação dramática também pudesse estar sujeita a falhas. Assim, ainda que, como foi dito, haja um predomínio da *cena*, em outros trechos, esse narrador também se valerá do sumário narrativo, revelando o seu recurso ao foco “*autor*” *onisciente intruso*.

A onomatopeia é uma figura de linguagem recorrente no romance, funcionando como uma tentativa de reproduzir os sons via palavra escrita – o que acentua, por sua vez, o traço predominante da *cena* nesta narrativa, como no fragmento a seguir, quando o narrador descreve o quarto de Elza na mansão dos Sousa Costa:

O pequeno corredor de que o quarto dela era a última porta dava para a sala central. De lá vinham as flautas e os tico-ticos. Parava a música. A bulha dos passarinhos arranhava o corredor. De repente foge-fugia assustado sem motivo colibri. Plequepleque, pleque... pleque... (ANDRADE, 2016, p. 9).

É importante observar como, neste trecho, a descrição predomina sobre a ação dramática, que é, aqui, inexistente: há apenas a imagem do corredor, da porta dos quartos, e os sons que aparecem na cena narrada, como as músicas dos pássaros que compõem o cenário, inclusive, e os sons transformados em onomatopeia literária em “Plequepleque, pleque... pleque”.

Com isso, o que realmente acontece no corredor não é narrado pelo observador privilegiado. É imaginado mas não posto em ação. O que ocorre é a instalação do espaço – o corredor e cada uma de suas pontas: a sala e o quarto – pleno de “sons”. O efeito: o leitor, montador das imagens literomusicais, espectador-ouvinte do espetáculo, é quem cria o sentido dessa sequência (CUNHA, 2011, p. 273-274).

Em outro fragmento, as onomatopeias, unidas às frases nominais, justapostas na descrição da cena, acentuam a notação cinematográfica do romance. No entanto, há também recursos literários que interrompem a notação cinematográfica dada ao trecho, como, no caso do fragmento a seguir, o narrador trazer à tona a sua faceta de narrador onisciente intruso, o que se revela desde as suas interrogações feitas no trecho:

Susto. Os temores entram saem pelas portas fechadas. Chiuuuu... ventinho apreensivo. Grandes olhos espantados de Aldinha e Laurita. Porta bate. Mal agouro?... Não... Pláaa... Brancos mantos... É ilusão. Não deixe essa porta bater! Que sombras grandes no hol... Por quê? Tocaiando nos espelhos, nas janelas. Janelas com vidros fechados... que vazias. Chiuuuu... Olhe o silêncio. Grave. Ninguém o escuta. Existe. Maria Luísa procura, toda ouvidos ao zum-zum dos criados. Por que falam tão baixo os criados? Não sabem. Espreitam. Que que esperam? Esperam. Que que esperam?... Carlos soturno. Esta dorzinha no estômago... O inverno vai chegar... Ninguém sabe de nada. Se ninguém escutou nada. Mas a vida está suspensa nesse dia (ANDRADE, 2016, p. 53).

Neste trecho, vê-se que o narrador coloca em cena sons, como as onomatopeias que representam o vento entrando no quarto, “Chiuuuu”, o som da porta batendo, “Pláá”, e até o “zum-zum” dos criados. Ele justapõe, portanto, de modo simultâneo, uma série de imagens, como a da porta batendo, das sombras nos espelhos, de Maria Luísa atenta às conversas da casa, e de Carlos “soturno”. Tudo isso é narrado para simular uma ideia de que essas ações ocorrem ao mesmo tempo. Ainda, há a voz do narrador em primeira pessoa, que faz reflexões sobre a conduta das personagens e, valendo-se do discurso indireto-livre, também coloca em primeiro plano os pensamentos das personagens.

Ademais, encontra-se neste romance a demonstração de como o cinema, além de um dado cultural, também se configura, na vida moderna urbana do século XX, como um espaço de congregação social na esfera pública, conforme propõem Charney e Schwartz (2004) em suas reflexões sobre o cinema e a vida moderna. Nesse sentido, o cinema aparece na obra não apenas como uma motivação formal, mas revelando, como também

observa Rosália Scorsi (2005): “um hábito criado de frequentar cinemas, pela classe urbana, média-alta paulistana” (p. 47-48). É o que ocorre no seguinte trecho:

Dona Laura ficava ali, mazonza, numa quebreira gostosa, quase deitada na poltrona de vime, balanceando manso uma perna sobre a outra. Isso quando não tinham frisa,<sup>34</sup> *segundas e quintas no Cine República*. Folheava o jornal. Os olhos dela, descendo pela coluna termométrica dos falecimentos e natalícios, vinham descansar no clima temperado do folhetim. Às vezes ela acordava um romance da biblioteca morta, mas os livros têm tantas páginas... Folhetim a gente acaba sem sentir, nem cansa a vista. Como Fräulein lê! As crianças foram dormir. Vida para. Os estralos espaçados dos vimes assombram o cochilar de dona Laura (ANDRADE, 2016, p. 19 – grifos nossos).

Neste fragmento, dona Laura folheia um jornal, esticada em sua poltrona de vime (imagem que representa o cotidiano burguês dessa família, que pode desfrutar de momentos de ócio). Aqui, há uma importante notação cinematográfica: após a descrição da postura física de dona Laura no trecho inicial, segue-se um breve trecho marcado pelo sumário narrativo em que o narrador informa o leitor sobre o hábito de a família frequentar o cinema. Ficamos sabendo que há um costume familiar de frequentar o “camarote” ou a área privilegiada no Cine República, o que nos comprova como o acesso ao cinema passa a fazer parte dos momentos de lazer na vida das personagens e, por efeito metonímico, da vida cultural das grandes cidades nesse período. O narrador, então, retoma a descrição de dona Laura, destacando a sua ação de folhear o jornal (“folheava”, no pretérito imperfeito, cria um efeito de ação continuada, que se estende ao presente da narração). Segue-se um *close-up* nos olhos da personagem e uma descrição, em tom sutilmente irônico, da ação por ele realizada, que ia das colunas de falecimentos e natalícios para o folhetim. O narrador, então, nos informa que ela, de vez em quando, se voltava para a leitura de um romance e, por meio do discurso indireto-livre, passa da cena narrativa que flagra a personagem de fora, descrevendo suas ações, para a colocação em primeiro plano do que ela pensa (“Folhetim a gente acaba sem sentir, nem cansa a vista. Como Fräulein lê!). Em seguida, novamente, por

---

<sup>34</sup> Segundo nota de rodapé do próprio: “Frisa: Tipo de camarote quase ao nível da plateia” (p. 19).

meio do discurso indireto-livre, faz um “corte” e torna a narrar, de fora, flagrando o sono das personagens. O narrador não deixa de demonstrar, via descrição irônica, certa “preguiça mental” de Dona Laura, que prefere frequentar as salas de cinema, ou mesmo, ler os “folhetins”, porque “os livros têm tantas páginas” – o que não deixa de ser uma crítica à então ascendente burguesia brasileira, endinheirada, mas pouco letrada ou culta. Em contraste, o narrador coloca em primeiro plano o pensamento de Dona Laura sobre Elza: “como Fräulein lê!”.

A menção à frequência ao cinema como um hábito adquirido no início do século XX também ocorre nos trechos: “Depois do almoço as crianças foram na matinê do Royal” (p. 31); “De primeiro era o dia inteirinho na rua, futebol, lições de inglês, de geografia, de não-sei-que-mais e natação, tarde com os camaradas, e inda por cima, depois da janta, cinema” (p. 34); “[...] o cinema AVENIDA cerra aos poucos os olhos elétricos, gente que sai, gente nas portas, bulha de empregados apressados [...] (p. 119); “Na avenida Higienópolis o telefonema avisou que ele almoçava com o Roberto. Mais um companheiro se juntara a eles. Passaram a tarde no cinema” (p. 122). Com isso, constata-se que a presença do cinema aparece não só na constituição formal da obra, mas também como símbolo de uma nova experiência proporcionada pela vida moderna no século XX.

Com relação à incorporação de procedimentos cinematográficos à constituição formal do romance, outro recurso utilizado diz respeito aos verbos no presente, que sugerem uma *presentificação*<sup>35</sup> da ação. Em muitos trechos, o narrador opta por narrar valendo-se do presente do indicativo, como em: “O quartinho é escuro. Maria *embala* no bercinho pobre o filho recém-nascido (ANDRADE, 2016, p. 26, grifos nossos). De início, é necessário lembrar que o que alça o cinema como síntese da simultaneidade vincula-se ao que diz o crítico e teórico do cinema Marcel Martin (2003) a respeito de a imagem fílmica estar *sempre* no presente. Segundo o autor, por reproduzirem uma realidade exterior ao espectador, as imagens do cinema se inscrevem no presente de nossa percepção e de nossa consciência, de modo que a defasagem temporal,

<sup>35</sup> O termo “presentificação” é utilizado por Schøllhammer (2009). Para ele, a *presentificação*, nos textos modernistas, ainda assumia a qualidade de novidade e inovação, o que se distinguirá do conceito de *presentificação* quando aplicado aos textos contemporâneos (após 1970).

quando há, faz-se apenas por meio da intervenção do julgamento do espectador, que é o único capaz de situar os acontecimentos como passados ou presentes em relação a si mesmo. No entanto, não se pode reproduzir, literariamente, aquilo que é típico do cinema; mas se pode, isso sim, transpor seus efeitos: *simular*. Os verbos no presente empregados no romance, no qual, em muitos trechos, a ação dramática coincide com o tempo da narração, é uma das estratégias adotadas com o intuito de reproduzir a simultaneidade e a imediatez proporcionadas pela imagem visual cinematográfica.

É o que acontece no fragmento anteriormente citado, quando o narrador inicia-o por dizer “o quartinho é escuro” (grifo nosso), ou ainda “Maria *embala* no bercinho pobre o filho recém-nascido” (grifo nosso). Ademais, nota-se como a narração se caracteriza por uma predominância, novamente, do *mostrar*. O narrador vai nos dando, à maneira de tomadas de uma câmera, os elementos visuais, como as janelas abertas, a noite azulada, as colunas do luar que entram pela janela do quarto – em última análise, há predominância da descrição sobre a narração. Contudo, o narrador também justapõe, por meio de pontos finais, as palavras “verão” e “silêncio”. Embora essa justaposição marque uma notação cinematográfica no romance, simulando “tomadas” de uma câmera, não há, de fato, como elaborar uma única imagem mental por meio dessas palavras. Nesse caso, o que há é justamente isto: a simulação de um *efeito* cinematográfico, que remete à justaposição de dois fotogramas distintos.

Também podemos constatar, em alguns trechos, uma mudança nos tempos verbais, que se alternam entre o pretérito imperfeito e o presente, como em “Fräulein *fazia* Maria Luísa estudar no piano pequenos Lieder populares dum livro em quarto com figuras coloridas...” (ANDRADE, 2016, p. 27), e “*Esconde* as lágrimas, Fräulein. É verdade que *são* duas apenas. Os olhos *vibram* de veneração. É verdade que *são* duas apenas” (ANDRADE, 2016, p. 29). Essas mudanças nos tempos verbais marcam a oscilação da narração entre o sumário narrativo e a cena. Quando os verbos estão no passado, o narrador está sumarizando os acontecimentos; por sua vez, quando os verbos estão no presente, ainda que o narrador se porte de modo intruso, como quando usa a forma imperativa para se dirigir a Elsa – “*esconde* as lágrimas,

Fräulein” (ANDRADE, 2016, p. 29 – grifo nosso) –, ela cria a sensação de que aquilo que acontece é *mostrado* no momento exato em que parece acontecer, portanto, ele presentifica a ação utilizando os verbos no tempo presente.

Essa presentificação tem uma estreita relação com o caráter metalinguístico – moderno, portanto – do romance. Conforme anteriormente discutido, se a oposição entre tradição e vanguarda é essencialmente uma discussão sobre o tempo, essa representação marca a filiação desta obra à modernidade literária, utilizando, para isso, os preceitos de simultaneidade absorvidos pelo romance como tributo ao procedimento fílmico.

No trecho a seguir, podemos notar como o romance também adota, em sua composição, um procedimento análogo ao da montagem cinematográfica:

Fräulein para e volta pra costura. Carlos solitariamente macambúzio, sem pensar em nada, se afasta. Jardim. Passeia as mãos amputadas pelas folhagens e flores. Agora não estraga mais nada. Considera o céu liso. Não está cansado. Incapaz de fazer coisa alguma. Maria Luísa passa, ele estira a perna. Movimento reflexo e pura memória muscular. Maria Luísa se viu obrigada a pular.  
— Conto pra mamãe, bruto!... Vá bulir com Fräulein! (ANDRADE, 2016, p. 35).

Aqui, temos a imagem de Fräulein costurando, seguida da de Carlos, “macambúzio”. Em seguida, temos a frase nominal “jardim”. Essa marcação sugere que houve um deslocamento espacial (por sua vez, também temporal), e que, agora, Carlos não está mais no mesmo cômodo que Fräulein, e sim passeia no jardim, reparando nos elementos da paisagem. Isso sugere que o narrador não *narra* o deslocamento espacial da personagem Carlos, mas insere um dado que, por meio de um mecanismo de associação análogo ao da montagem nas narrativas cinematográficas, indica ao leitor que o espaço da ação dramática se modificou. Tal procedimento metonímico também opera nas frases seguintes, quando o narrador diz: “Maria Luísa passa, ele estira a perna”. As ações são justapostas, e, para *mostrar* a cena, o narrador posiciona-se como não interferente. No entanto, ele rompe com esse procedimento ao dizer “Movimento reflexo e pura memória muscular”, pois, nesse caso, o narrador acessa a memória de Carlos, interpõe-se entre a personagem e o leitor e diz por ela o que ela poderia dizer ou pensar, narrando via intrusão. Ou

seja, as ações de Carlos, agora, são mecânicas, “pura memória muscular”, pois a personagem encontra-se imersa na tristeza de sua desilusão amorosa.

Vejamos, agora, o seguinte trecho:

Pancadas na porta de Fräulein. Virou assustada, resguardando o peito. Abotoava a blusa:

— Quem é?

— Sou eu, Fräulein. Queria lhe falar.

[...]

— Queira desculpar, Fräulein. Vivo tão atribulado com os meus negócios! Demais: isso é uma coisa de tão pouca importância!... Laura, Fräulein tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade... é uma invasão de aventureiros agora! Como nunca teve! COMO NUNCA TEVE, Laura [...] Por isso! Fraulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? até um desastre!... UM DESASTRE! (ANDRADE, 2016, p. 38-40).

Quando o narrador grafa certas palavras em caixa alta, “COMO NUNCA TEVE” e “UM DESASTRE” - tal procedimento poderia sugerir-nos, pelo menos, duas coisas. A primeira é que esse recurso tem a intenção de sublinhar um discurso algo melodramático da personagem Sousa Costa. Com isso, ao dar ênfase a tais elementos, o narrador o reproduz como se a personagem também os tivesse enfatizado em seu pronunciamento. No entanto, esse recurso também pode sugerir, via palavra escrita, um procedimento análogo ao *close-up* ou ao *plano detalhe* nas narrativas cinematográficas. É o que também observou, com relação a esse mesmo trecho em análise precedente à nossa, a pesquisadora Rosália Scorsi: "O uso das maiúsculas aqui corresponde, se pensarmos na linguagem cinematográfica, à técnica do *Close-up* e/ou detalhe, que vão além da superfície, das aparências, para tocar em revelações dramáticas" (SCORSI, 2005, p. 47).

No plano detalhe, temos “pequenos objetos em primeiríssimo plano, como uma chave, um telefone, um isqueiro, etc.” (LOGGER, 1959, p. 65). No cinema, a utilização de tal plano tem caráter psicológico, emocional, uma vez que o diretor aproxima a câmera de objetos e personagens para dramatizar a significação do conteúdo destacado. No trecho sob análise, percebe-se que há a mesma intenção: ao recorrer a tal processo, o autor também pretende dramatizar a sua encenação. Contudo, no trecho sob análise, não são objetos

que são postos como detalhes em primeiro plano, mas a própria palavra escrita.

Outro trecho em que temos o mesmo procedimento encontra-se em: “NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO” (ANDRADE, 2016, p. 44). E, também, na cena em que, para pregar em Carlos um “susto”, o qual o faria aprender uma “lição”, Sousa Costa usa do argumento de que sua relação com Fräulein poderia ter resultado, inclusive, em um filho: “Perdia terreno. Voltou à ideia do filho, com que vencera de-já-hoje. Carlos recomeçou a chorar. Era horrível! Casar ainda, mas ter um filho... UM FILHO! Não! Era impossível! Que medo! E como! Depois! Meu Deus! Um filho... Um filho...” (ANDRADE, 2016, p. 110).

Um recurso que merece destaque no romance é o uso da montagem não apenas para indicar, como demonstramos anteriormente, uma mudança espaçotemporal, mas também para suscitar um efeito de sentido, isto é, a crítica social formulada pela obra. Vejamos o seguinte trecho:

Duas horas da manhã. Vejo esta cena.  
No leito grande, entre linhos bordados dormem marido e mulher. As brisas nobres de Higienópolis entram pelas venezianas, servilmente aplacando os calores do verão. Dona Laura, livre o colo das colhas, ressona boca aberta, apoiando a cabeça no braço erguido. Braço largo, achatado, nu. A trança negra flui pelas barrancas moles do travesseiro, cascadeia no álveo dos lençóis. Concovamente recurvada, a esposa toda se apoia no esposo dos pés ao braço erguido. Sousa Costa completamente oculto pelas cobertas, enrodilhadas, se aninha na concavidade feita pelo corpo da mulher, e ronca (ANDRADE, 2016, p. 48).

Neste trecho, embora o narrador narre de modo intruso, colocando-se como um narrador em primeira pessoa, como em “vejo esta cena”, notamos como ele pontua elementos mínimos que servem como indicações cênicas, como, p. ex., ao iniciar o trecho registrando “duas horas da manhã”, além de fazer uso de uma escrita presentificada, que descreve a cena com o distanciamento de uma câmera cinematográfica.

Aqui, o narrador descreve o espaço em que dorme o casal Sousa Costa como se fizesse uso de um *travelling* cinematográfico: sua câmera se

concentra no leito em que dorme aquele casal, mostrando-nos, primeiramente, a figura de Dona Laura dormindo, percorrendo seu o colo, a sua boca aberta e o braço em que ela se apoia, dando um *close-up* nesse mesmo braço: “braço largo, achatado, nu”. Em seguida, passa a mostrar Sousa Costa, “completamente oculto pelas cobertas”, “aninhado” no corpo da esposa e roncando.

Com isso, a *simulação* cinematográfica, aqui, não produz apenas efeitos estilísticos, mas também de sentido. Ao eleger um narrador não interferente, que descreve a cena de um casal dormindo com a imparcialidade de uma câmera, a narrativa é conduzida de modo a causar, no leitor, a impressão de que teríamos, ali, uma atmosfera romântica – a brisa do vento a entrar pela veneziana; as tranças em forma de cascata de Dona Laura repousadas no travesseiro. No entanto, toda essa atmosfera sugestivamente romântica é suspensa no final do trecho, quando o narrador se concentra na figura do marido, Souza Costa, e diz que ele “ronca”. Desse modo, suscitando o humor pela quebra de expectativa, o procedimento empregado instaura uma espécie de sátira nesse cotidiano pequeno-burguês e na própria ideia de amor romântico entre o casal burguês.<sup>36</sup>

Ainda com relação aos procedimentos cinematográficos adotados pelo romance para estabelecer o que pode ser compreendido como uma crítica social, outro momento importante é a cena em que o narrador descreve o beijo de Carlos e Fräulein:

Quando sentiu sobre os cabelos uma respiração quente de noroeste, principiou a imaginar e criticar. Criticar é comparar. Que gosto que teriam esses beijos de cinema? Ergueu a cara. E, pois que era de novo o mais forte, beijou Fräulein na boca.  
Das lombadas de couro, os grandes amorosos espiavam, Dante, Camões, Dirceu. Não digo que, por momento fílmico do caso, estes sejam livros exemplares, porém asseguro que eram exemplares virgens. Nem cortados alguns. Não adiantavam nada, pois (ANDRADE, 2016, p. 56).

---

<sup>36</sup> Segundo Cunha, na adaptação da obra para o cinema - o filme *Lição de amor*, de 1975, dirigida por Eduardo Escorel -, não é gratuito que o diálogo entre o casal Costa sobre a compra ou não de um touro tenha sido justamente escolhido para a adaptação, porque sintetiza os princípios da relação estabelecida entre o casal. Para Cunha, a cena conjugal é “emblemática dos valores de uma classe que, imobilizada, vive em função de preservar o que já está estabelecido” (CUNHA, 2011, p. 281).

Quando Carlos beija Fräulein, nota-se que o que é mobilizado como elemento de comparação é, justamente, o universo do cinema, em “que gosto que teriam esses beijos de cinema?”, como um dado cultural que indica que foi a partir dele que Carlos adquiriu suas noções de envolvimento erótico-afetivo. Esse dado cultural do universo do cinema também é mobilizado posteriormente, quando a irmã de Carlos constata o sofrimento amoroso do irmão, relacionando-o a um filme por ela conhecido: “Laurita pensava que havia uma história triste. Fräulein com Carlos. Tal qual na fita de Glória Swanson” (ANDRADE, 2016, p. 112).<sup>37</sup>

No trecho citado, o narrador do romance (que se posiciona em primeira pessoa, “não *digo*” – grifo nosso), por meio do paralelismo entre as duas imagens justapostas (a do beijo e a da lombada dos livros), traça uma espécie de alegoria entre as lombadas de livros na estante da família e o beijo de Carlos e Fräulein. Os livros da família Sousa Costa, de grandes poetas, “nem cortados alguns”, estão naquele ambiente apenas como objetos decorativos, como uma espécie de encenação de uma erudição que a família não possui. Do mesmo modo, o beijo das personagens também se configura como uma encenação, “dos beijos de cinema”. Conforme observa Telê Ancona Lopez sobre esse mesmo trecho, assim como os livros, os beijos de Carlos e Fräulein “também haviam sido *comprados* pelo novo-rico Sousa Costa” (LOPEZ, 1992, p. 16).

Assim, redobra-se o dado da *encenação* quando se observa que: a) Fräulein fora contratada para seduzir o jovem e iniciá-lo sexualmente, e o faz como uma atriz que desempenha o seu papel; b) Carlos imita os beijos vistos no cinema e beija Fräulein. Com isso, é importante destacar que o efeito de sentido proporcionado pela justaposição de imagens no trecho decorre, também, de um procedimento análogo ao da montagem do cinema. Há, inclusive, a sugestão de uma mudança de enquadramento do narrador-câmera, deslocando-se do beijo das duas personagens às lombadas dos livros na estante.

---

<sup>37</sup> Glória Swanson foi uma importante atriz do cinema mudo americano na década de 1920.

Nesse aspecto, seria possível dizer que o romance se vale de um procedimento semelhante à montagem intelectual,<sup>38</sup> nos termos do que propunha Eisenstein (2002). A montagem intelectual funciona como uma espécie de contraponto, em que o sentido se produz *a partir* da junção de dois fragmentos fílmicos. Assim, de modo análogo, no romance, não é simplesmente no plano da *diegese* que se produz a crítica sobre a *encenação* do amor comprado pela família Souza Costa, afinal, nada é *dito* pelo narrador para sugerir tal elaboração. Ainda que o narrador afirme, a respeito dos livros não cortados nas estantes, que “não adiantavam nada, pois”, isso só se estende também ao beijo quando o leitor faz a associação mental de aproximar as duas imagens (o beijo e a lombada dos livros). É justamente essa aproximação, no plano formal, que permite ao leitor deduzir a crítica social, operando pelo mesmo procedimento de contraposição de planos.

É preciso considerar, no entanto, que Serguei Eisenstein havia realizado os filmes *A Greve*, *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro*, a partir dos quais elabora o conceito de *montagem intelectual*, em 1925, 1926 e 1928, respectivamente, ou seja, em um período de tempo muito próximo à composição de *Amar verbo intransitivo*. Não seria possível afirmar, portanto, se Mário teve acesso a essas obras de Eisenstein quando escreveu o romance. Ainda assim, o procedimento da montagem, no sentido eisensteiniano de contraposição e conflito entre planos, pode ser encontrado em filmes anteriores – inclusive, Eisenstein argumenta que a própria ideia de arte corresponde a conflito entre elementos intrínsecos à obra. Com isso, o romance de Mário de Andrade faz, na verdade, uso de um procedimento que está presente desde os primórdios do cinema.

Em Griffith, por exemplo, percebemos como a montagem já desempenha um papel importante, como em *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (*Intolerância*, 1916), em que o cineasta apresenta quatro histórias diferentes sobre o tema da intolerância, ligadas pela imagem de uma mãe (interpretada pela atriz Lillian Gish) a ninar uma criança, oriunda do poema “Out of the Cradle Endlessly Rocking”, de Walt Whitman. Além disso, a

---

<sup>38</sup> “[...] a montagem desempenha um papel intelectual propriamente dito, criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objetivos ou personagens” (MARTIN, 2003, p. 152).

montagem também desempenha um papel importante na utilização irônica das legendas em *Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl* (O Lírio Quebrado, 1919), quando é dito que Burrows (personagem interpretado pelo ator Donald Crisp), pai da personagem principal (interpretada por Lilian Gish), não tolera a falta de educação à mesa, para, logo em seguida, ser mostrado o mau comportamento dele à mesa.

Logo, embora a montagem intelectual, entendida no sentido eisensteiniano de contraposição e conflito, só tenha de fato sido teorizada a partir dos seus filmes na década de 1920, não seria possível dizer que ela não possa ser observada em produções cinematográficas anteriores.

Vejamos, a seguir, este outro fragmento:

— Olhe esta, Felisberto!  
— Em janeiro havemos de vir comer uvas!  
— É chupar que fala, papai!  
— Mamãe! Posso comer mais uma laranja, posso, hein!  
— Poode!  
[...]  
— Papai! Olhe Carlos!  
Aldinha vem de carreira e se agarra em Sousa Costa.  
— Ele pegou um bicho tamanho e quer botar na gente!  
— Quedê ele, hein! Me mostre!  
— Esse menino...  
— Mas papai!... a gente não pode nem brincar, essa linguaruda já vem fazer queixa já! Que enjoamento, puxa!  
— Fiquei sossegado aí!  
— Também não vim aqui pra ficar sossegado! (ANDRADE, 2016, p. 78-79).

O modo como os diálogos, neste trecho, são justapostos, sem indicação de qual personagem pronunciou qual fala, além de caracterizarem a predominância da *cena*, marcam um procedimento análogo ao da montagem no cinema. Esse procedimento é, especificamente, o da montagem alternada, que, segundo Marcel Martin, baseia-se na “simultaneidade temporal de duas ações” (p. 136). É evidente que, conforme anteriormente discutido, o procedimento da montagem – sobretudo o da montagem alternada – não é específico do cinema: Eisenstein já o tinha observado, por exemplo, em romances do século XIX, como em *Madame Bovary*. No entanto, para lembrar mais uma vez o cineasta soviético, o traço que torna a montagem um elemento específico do cinema não diz respeito ao processo em si, mas à intensidade

com que o procedimento é adotado. Em *Amar, verbo intransitivo*, esse tipo de montagem alternada, sem indicação sumária dos personagens, é utilizado com frequência, o que acentua o efeito cinematográfico no romance.

Outro fragmento interessante é o momento em que Fräulein vai embora da casa dos Sousa Costa. Após o acordo de dar a Carlos uma “lição” a respeito dos envolvimento eróticos e simular uma demissão, está no trem, a caminho de sua nova empreitada:

De que vale agora pensar em Carlos?... Ah... Bocejava. A paisagem se esfriava, resvalando entre morros infantis. A chapada começava se arripiando já. Os primeiros cortes escureciam o ambiente do trem. Davam impressão de crepúsculos intermitentes... numa cidade escura na Alemanha. Moço magro, pálido, acurvado pelo trato cotidiano dos manuscritos... Mês de outubro já frio. Ainda frio aqui. Fräulein veste o jérsei verde. Ele voltava da... do estudo. Jantariam... Alto da Serra. Foi tomar café. Sentou-se de novo. Estava tudo arrumado... Guardara a louça... Pusera a toalha... A maleta? Estava ali. Frases espaçadas no vagão. Alguém tosse. Tossia sempre... Resgarde-se, que esta neblina daqui é perigosa. Iremos passar uns dias de férias numa praia... Volta da Tijuca. O guarda vem pedir a passagem. Ela guardava os bilhetes pro concerto do dia seguinte... Iria enxugar a louça... Punha a toalha na mesa... Cantarolou.

*Am Holderstrauch, am Holderstrauch*  
*Wir sassen Hand in Hand*  
*Wir waren in der Mainzeite...*<sup>39</sup>

Boceja. Aterro nº 12. Talvez vá para o Rio. Estas montanhas são admiráveis.  
(ANDRADE, 2016, p. 115-116).

Nota-se que há, neste fragmento, uma sobreposição de imagens, característica do *fluxo de consciência* (e do discurso indireto-livre, que evidencia uma fusão da voz do narrador com a voz da personagem) – procedimento do qual o cinema também se apropriou. Isso porque há uma justaposição dos acontecimentos presentes (exteriores) com aquilo que Fräulein imagina. O narrador narra incorporando as percepções de Fräulein à medida em que elas se manifestam no decorrer da viagem, como “De que vale agora pensar em Carlos?”. Em seguida, há um corte, pois o narrador retoma a descrição da ação externa da personagem, como em “Bocejava”. Após isso, outro corte, agora para o ambiente externo: “A paisagem se esfriava”. Ele segue uma descrição da paisagem, daquele que Fräulein vê durante o

---

<sup>39</sup> A letra desta canção romântica, que narra sobre um casal sentado de mãos dadas, reforça a imagem de Fräulein em sua idealização amorosa.

caminho, e retoma à consciência dela: “Moço magro, pálido [...]”. Nesse sentido, o narrador reproduz o ambiente externo, *o mostra*, como reflexo daquilo que se passa na consciência de Fräulein. Ele trata das imagens idealizadas que vão surgindo para Fräulein: o amor alemão que ela espera encontrar. Contudo, essa divagação é interrompida por elementos da realidade externa, como quando alguém tosse no vagão. E o final do fragmento revela que o sonho de Fräulein com a Alemanha permanece em suspenso: “Talvez vá para o Rio. Estas montanhas são admiráveis”.

Outro fragmento em que o fluxo de consciência aparece como estratégia de composição é o seguinte:

O mesmo anúncio luminoso outra vez, LAPA TERRENOS A PRESTAÇÕES, Fräulein são dois braços, duas pernas, tronco, seios, qualquer cara, cabelos compridos. [...] Banza ainda pelas ruas rarefeitas na neblina, viaduto. AO TATUZINHO. Táxi, patrão? Ali pelas duas horas, fatigando, sem cansaço, ardendo, abre o portão da avenida Higienópolis. Tem que se despir, é fatal.

Escuridão.

A colcha branco ondula toda, insone, por mais de meia hora, ver terremoto de teatro. Gira dum lado pro outro, se contorce. Vai se desarranjando, cai. Carlos principia a correr. Vai correndo cada vez mais rápido, depressa, 120 por hora... Pum! Caiu! Dá um pulo na cama, respira ofegante, se ergue. Procura a colcha e se cobre outra vez.

Agora está dormindo (ANDRADE, 2016, p. 119-120).

Neste trecho, o narrador acompanha Carlos, após a separação de Fräulein, e a narração é constituída por uma sobreposição de elementos. Tal como no fragmento anterior, a consciência de Carlos (“Fräulein são dois braços, duas pernas, tronco, seios, qualquer cara, cabelos compridos”) funde-se com os elementos exteriores, os quais representam um acúmulo de estímulos típicos da cidade moderna: o aviso luminoso, os cartazes, “LAPA TERRENOS A PRESTAÇÕES”, o viaduto, a fala do taxista, “Táxi, patrão?”, etc.

Na sequência, o narrador, a partir de uma frase nominal, “escuridão”, mostra Carlos pegando no sono, por meio de uma descrição que sugere a confusão mental dos momentos que antecedem o sono profundo: “vai correndo cada vez mais rápido, depressa, 120 por hora... Pum! Caiu!”. Ele faz uso, também neste fragmento, dos elementos que dão à cena uma notação cinematográfica, tais como as onomatopeias e os verbos no presente.

Vejamos, a seguir, este outro fragmento:

Vinte e duas horas.  
Carlos volta da rua Ipiranga.

— Mamãe! Olhe Carlos!...

O curso da avenida Paulista se esparramava no auge. As quatro filas de automóveis se entrecruzavam de manso, espirravam na tardinha as serpentinas. Luís já abandonara outra vez o lugar junto do motorista.

— Mais uma, Luís!

Passava a serpentina para a irmã.

— Por que você saiu de junto do chofer? Você tem alguma coisa?

— ...tenho nada, mamãe! Você sempre pensa que estou doente!...

Estava bem. Benzíssimo. Fräulein entre os dois irmãos, na capota descida do marmon, recebeu nos olhos a cara cheia de confissões medrosas de Luís. Abaixou recatada o olhar (ANDRADE, 2016, p. 123).

A partir do espaço em branco, que evidencia um *corte* na ação dramática, o narrador novamente faz uso de um procedimento análogo ao da montagem. No primeiro trecho, quando temos a fala: “— Mamãe! Olhe Carlos...”, há a sugestão de que, na família Sousa Costa, apesar da partida de Elza, tudo permanece como antes. Em seguida, com uma construção em paralelo, “— Mais uma, Luís!”, o narrador nos indica que Fräulein continua a exercer o mesmo trabalho, só que, agora, Carlos é substituído por Luís. Assim, continua a dar lições de amor, e de um amor que, como sugere o título, é *intransitivo*, isto é, não se personaliza em direção ao objeto a quem se dirige a ação de amar.

Neste romance, o narrador *simula* ser cinematográfico – já que não é possível realizar, por meio do texto literário, aquilo que o cinema realiza com imagens visuais, mas apenas transpor os seus efeitos –, no entanto, ele frequentemente interrompe o uso desse recurso porque se coloca como um narrador em primeira pessoa, o que ocorre nos trechos em que predomina a função metalinguística. Hibridizam-se, deste modo, as cenas narrativas mostradas com a narração efetuada via foco “autor” onisciente intruso, e é justamente essa hibridização que o enriquece.

O efeito de cinema neste romance de Mário de Andrade reside, também, em fazer-nos perceber a importância do intervalo, que imprime ao texto literário um “ritmo cinematográfico”, estabelecendo uma dinâmica na construção narrativa que se assemelha à montagem do cinema, a qual, por sua vez, a

partir de planos fixos justapostos, cria o efeito de cinema suscitado pelo texto. Desse modo, a montagem cria a sensação de movimento a partir da união de cortes estáticos, ou seja, essa sensação é produzida no intervalo. Aquilo que é valioso, portanto, não é tanto a união dos cortes, mas o que ocorre no intervalo dessa união. No romance de Mário de Andrade, o que de fato aparece como essencial não está naquilo que o narrador-autor entrega ao leitor, mas naquilo que fica no espaço intervalar entre os fragmentos. É como se este romance moderno reconhecesse que não há mais espaço para um narrador que entregue uma verdade absoluta dos fatos narrados. É o leitor que é convocado a preencher os espaços em branco, como cortes, entre as ações, e a interpretá-los.

Esse fato também é observado por Candido com relação à literatura moderna, que ele atribui “à participação intensa do leitor no próprio processo de criação (a teoria da montagem fílmica de Eisenstein baseia-se nos mesmos princípios)” (CANDIDO, 1972, p. 14). Logo, a interrupção do fluxo narrativo em *Amar, verbo intransitivo* exige que o leitor participe da montagem das imagens, isto é, interprete os fragmentos apresentados pelo narrador. Isso certamente demanda um leitor ativo deste tipo de narrativa literária. Ou seja, ao produzir, via texto literário, um efeito próximo ao do cinema, o objetivo do texto parece ser o de solicitar do leitor, já previamente alfabetizado pelas imagens do cinema, que apreenda o sentido do romance (ou lhe atribua sentido) por meio da operação mental de *montar* imagens e fragmentos. Cunha (2011) chamará esse leitor do romance de Mário de Andrade de um “leitor-montador”.

Roland Barthes (2012), em “A morte do autor”, contesta certa parcela da crítica literária que tendia a ver na figura do autor a explicação para a obra literária, culminando em uma espécie de “Império do autor”, uma vez que as aproximações feitas entre a biografia do autor e a obra não eram necessariamente verdadeiras. Assim, a escrita não se restringiria a um único sentido, aquele originalmente pensado pelo autor do texto, mas se abriria para um espaço em que o próprio leitor torna-se parte integrante do texto literário: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2012, p. 64). O texto barthesiano demarca, pois, a morte do autor enquanto detentor do sentido do texto, e o advento do leitor, que passa a ocupar um papel de

centralidade na interpretação da obra literária. A partir da modernidade, os textos parecem solicitar cada vez mais esse leitor participativo.

Esse leitor deve estar atento, inclusive, às *nuances* do texto, que nem sempre estabelecerá sua crítica de modo explícito, como ocorre no romance sob análise, em que predomina, conforme propõe Jean Epstein (1983) a respeito das confluências entre literatura e cinema, a *estética da sugestão*: nas imagens “filmadas” por esse narrador-câmera de Mário de Andrade, o leitor perceberá, a partir do que elas sugerem, a crítica social ali estabelecida. Não é, portanto, o narrador quem formulará uma crítica explícita à família burguesa da sociedade paulistana representada no romance, imobilizada em seu projeto de vida, culturalmente limitada, e para a qual o amor pode ser objeto de negócio: é o leitor-montador quem poderá estabelecer essa interpretação ao ler as imagens *transmitidas* pelo narrador-câmera do romance.

Com isso, a escrita cinematográfica empregada em *Amar, verbo intransitivo* não cumpre, conforme destacamos, apenas efeitos estéticos que registram formalmente um diálogo com o cinema como forma de renovação da narrativa literária. Cumpre também uma função semântica ao valer-se de recursos análogos aos procedimentos cinematográficos – em especial, o da montagem –, para expressar, por meio dela, a sua crítica social. Crítica, esta, que, conforme demonstramos, não se cumpre apenas no plano fabular do romance, já que não é somente o acontecimento no plano da diegese que é capaz de mobilizar reflexões. Na verdade, é a construção da trama romanesca que, operando pelo procedimento de contraposição de planos aos moldes eisensteinianos, se encarrega de mostrar situações contrastantes e, a partir desse contraste, produzir a crítica social. Com isso, esperamos ter demonstrado como a escrita cinematográfica deste romance integra um projeto literário conscientemente construído para produzir os seus efeitos de sentido estéticos e críticos.

### 3.2 A montagem como crítica social em *Caminhos Cruzados*, de Erico Verissimo

*Caminhos Cruzados*, de 1935, é o segundo romance de Erico Verissimo, publicado dois anos depois de o autor ter inaugurado sua produção romanesca com *Clarissa*<sup>40</sup>. Antonio Candido (1972) afirma que este romance de Verissimo circunscreve-se num enfoque no coletivo, mais do que no individual. Além disso, relembra como Verissimo é um escritor marcado pelas contradições presentes na década de 1930, tais como o neorrealismo, socialista ou não, e a incorporação do que as vanguardas da década precedente haviam inovado na literatura brasileira. Vive-se nos anos 30, como nota Cândido, um surto do romance, “ligado às perspectivas postas em moda pela sociologia e a antropologia, como um triunfo do *social* contraposto às tendências místicas e religiosas” (CANDIDO, 1972, p. 42).

Na apresentação que escreve para uma nova edição do romance em 2005, o crítico literário também trata da produção brasileira dos anos 1930, em que a literatura do período, marcado pela polarização fascismo *versus* comunismo, parecia impor uma produção “engajada”, isto é, preocupada com as mazelas sociais do país, por isso o neorrealismo, ou seja, uma literatura denominada regionalista era comum:

Os retirantes de Amando Fontes e Graciliano Ramos, os cortadores de cana de José Lins do Rego, os trabalhadores do cacau de Jorge Amado pareciam convidar o leitor a assumir atitudes de crítica social, como se das páginas do livro saísse um impulso de inconformismo em relação à ordem vigente (CANDIDO, 2016, p. 8).

Nesse aspecto, o romance da década de 1930 chama a atenção da crítica, uma vez que, diferentemente do que propunha a literatura produzida nas primeiras décadas do século XX, mais precisamente, a vanguarda modernista, cuja ênfase estava na revolução da forma literária, os escritores de trinta estavam mais preocupados com uma abordagem social dos problemas

---

<sup>40</sup> *Caminhos Cruzados* faz parte de um conjunto de obras que compõem o denominado “Clico de Clarissa”, que são: *Clarissa* (1933), *Música ao Longe* (1935), *Caminhos Cruzados* (1935), *Um Lugar ao Sol* (1936), e *Saga* (1940).

do país pela literatura, que se justificava em razão do panorama político da primeira metade do século XX.

Alfredo Bosi também trata da questão:

a *Semana* foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna. Já o ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de Outubro. Mas, tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte, superou; e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, vincou fundo a nossa literatura lançando-a a um estado *adulto e moderno* perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente.

Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930 (BOSI, 2006, p. 409).

Bosi reconhece a contribuição dos modernistas para os períodos que lhe seguiram: “há um estilo de pensar e de escrever anterior e um outro posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira”, mas observa que o “experimentalismo estético dos melhores artistas de 22 fez-se quase sempre *in abstracto*, ou em função de vivências de um pequeno grupo, dividido entre S. Paulo e Paris” (BOSI, 2006, p. 409). Segundo ele:

Mário de Andrade, no balanço geral que foi a sua conferência “O Movimento Modernista”, escrita em 1942, viu bem a herança que este deixou: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Mas, no *mea culpa* severo com que fechou suas confissões, definiu o limite (historicamente fatal) do grupo: “Se tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. [...] Viramos abstenciositas abstêmios e transcendentais. [...] Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre” (BOSI, 2006, p. 409).

Com isso, a literatura produzida na década de 1930 unirá, de algum modo, o aprendizado vanguardista da experimentação estética com discussões acerca das mazelas sociais do país, produzindo uma literatura consciente de suas contradições, que será intitulada, grosso modo, como *ficção regionalista*. Sobre esse aspecto, Lúcia Miguel Pereira, em *A leitora e seus personagens*, obra que reúne textos críticos da autora publicados em periódicos entre 1931 e

1943, observa que o acontecimento cinematográfico foi decisivo para provocar modificações na forma literária, sobretudo com relação àqueles escritores que estavam produzindo paralelamente a ele. A crítica faz menção ao caso de *Angústia* (1936): “Graciliano Ramos conviveu com o cinema, frequentava salas de cinema, comentava a respeito de filmes e chegou a incluir o cinema em suas produções literárias” (PEREIRA, 2005, p. 122-123). Acrescenta:

Assim, além de se mostrar muito diferente dos demais livros de Graciliano Ramos, o caso de *Angústia* se coloca como uma das experiências mais frutíferas do autor no sentido de incorporação do cinema na composição de sua obra, pois são vários os momentos em que o cinema aparece na narrativa, seja em diálogos entre personagens, em momentos em que a vida é comparada ao cinema, em que personagens vão ao cinema ou ainda, como demonstraremos posteriormente, quando o romance tenta incorporar os signos da linguagem cinematográfica para produzir a sua própria linguagem (PEREIRA, 2005, p. 123).

É nesse contexto, em que se imbricam mudanças no fazer literário a transformações políticas e sociais no país, que *Caminhos Cruzados* é publicado. Com sua publicação, em 1935, o livro atrai a atenção do público, segundo Candido, por sua radicalidade – o viés engajado da literatura dos anos 30 estava ali fortemente representado pela discussão de classes sociais –, mas diferentemente dos romances regionalistas até então, a radicalidade desse texto de Verissimo não decorria, necessariamente, de determinada posição política do escritor<sup>41</sup> nem era formulada explicitamente: derivava da *estrutura* do livro.

Um ano antes da produção de *Caminhos Cruzados*, Verissimo traduziu o romance *Point Counter Point* (*Contraponto*), de Aldous Huxley, de 1930, e se inspirou nele para a criação de seu romance, utilizando a composição em contraponto.<sup>42</sup> No entanto, conforme nota Candido, enquanto no romance de

---

<sup>41</sup> Erico Verissimo comentou, em algumas entrevistas, sobre as acusações que frequentemente recebia de não ser um escritor engajado, militante ou de não ter se posicionado politicamente de maneira mais efusiva. Em livro organizado por Maria da Glória Bordini, é possível observar, em diversas dessas entrevistas, o descontentamento do escritor com essa parcela da crítica literária: “Toda a arte pode exprimir ideias políticas (veja bem, digo *pode* e não *deve*) e até influir no comportamento político de seus leitores ou espectadores (no caso do teatro e da pintura). Os acontecimentos políticos, as lutas sociais nos saltam na cara. Como ignorá-los? O que me parece mau, em princípio, é o romance político sectário, o que segue a sinuosa linha, tantas vezes contraditória, dos partidos” (VERISSIMO, 1997, p. 142).

<sup>42</sup> “Contraponto” é, na verdade, um termo que tem sua origem na música, designando uma composição em que se sobrepõem, simultaneamente, melodias distintas.

Huxley as personagens estão todas situadas nos níveis superiores da sociedade britânica, em *Caminhos Cruzados*, as personagens se dispõem em dois blocos socialmente estratificados: a burguesa abastada e os pobres. Em um ensaio intitulado “Romance popular”, que integra o livro *Brigada ligeira*, Antonio Candido trata da obra de Veríssimo e da composição de *Caminhos Cruzados*, reforçando que considera injusta a crítica da época que lhe atribuiu a qualidade de mera cópia do romance de Huxley:

Ora, mais importante do que a afinidade formal de Érico Veríssimo com os ingleses, me parece ser a sua atitude totalmente diversa no que se refere ao *assunto* – cuja escolha depende sempre daquela visão e daquele intuito. Há nele uma constante preocupação pelos problemas das classes sociais, pela sua psicologia diferencial, pelo comportamento comparado dos seus membros. Um esforço, portanto, mais de amplitude social que de profundidade psicológica; mais de panorama coletivo que de destino individual, - e isso o separa dos ingleses que lhe dão por modelo. [...] Esta preferência é que faz chamá-lo, na falta de qualificativo melhor, de romancista de costumes, - no sentido de que a sua análise se refere sobretudo ao comportamento dos personagens em relação ao meio (CANDIDO, 1992, p. 71).

Nesse “romance de costumes” que é *Caminhos Cruzados*, conforme propõe Candido, temos, de um lado, a burguesia abastada, composta pela família do comerciante Teotônio Leiria, um ambicioso empresário, sua mulher, Dodó, que utiliza a caridade para se promover, e sua filha, Vera; a família do comerciante Honorato Madeira, a sua mulher, Virgínia, preconceituosa e esnobe, e o seu filho, Noel; e a do ex-comerciante que, agora, é um homem rico, após ter ganhado na loteria, José Maria Pedrosa, sua mulher, Maria Luisa, e sua filha, Chinita, apaixonada pelo universo do cinema e que se envolve com um personagem boa-vida, Salustiano Rosa, o Salu.

Quanto ao núcleo das personagens pobres, temos a viúva Eudóxia, com os filhos Fernanda (empregada de Teotônio Leiria, que sustenta a família) e Pedro; o desempregado João Benóvolo, sua esposa Laurentina e um filho pequeno (une-se a esse núcleo Ponciano, apaixonado por Laurentina e que aguarda que a situação de miséria desta a convença a aceitá-lo como esposo); a do tuberculoso em fase terminal, Maximiliano, sua mulher e seus dois filhos; além da prostituta Cacilda (que se relaciona com Pedrinho, Salustiano e Leitão Leiria) e Clarimundo Roxo, um professor solteirão que tem como objetivo de

vida escrever um livro a partir do ponto de vista do planeta Sírío (o que dá a *Caminhos Cruzados* um traço metalinguístico, uma vez que é pela visão do personagem Clarimundo que o romance se inicia e se encerra).

Esses dois estratos de personagens se comunicam e se inter-relacionam ao longo da narrativa, do que deriva o próprio título da obra. Antonio Candido também nota como a caricatura é a base de composição dessas personagens, apontando “certa banalidade nos traços caricaturais” (CANDIDO, 2016, p. 7). Isso porque, neste romance, as personagens representam tipos sociais; são personagens planas que, para Forster, podem ser tipos ou caricaturas sociais: “Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade” (FORSTER, 1969, p. 54). Além disso, enquadram-se na própria categoria de Candido (1972) de “personagens de costume”, cujo traço constitutivo é justamente o da caricatura.

Nesse sentido, o crítico do *New York Herald Tribune Books*, Bertram D. Wolfe, em sua leitura de *Caminhos Cruzados*, em 1943, embora reconheça que Verissimo, nessa obra, é muito mais romancista e muito menos ensaísta do que o autor de *Contraponto*, também adverte sobre a problemática das personagens-tipo no romance:

Uma desvantagem do método de vidas cruzadas é que é difícil examinar a fundo a vida de qualquer das pessoas. O autor é forçado a selecionar alguns poucos aspectos salientes e reiterá-los toda vez que a personagem reaparece – uma técnica de caricatura antes do que de retrato. Todavia, se isso é feito com pinceladas suficientemente duras, temos a impressão de que realmente conhecemos os indivíduos envolvidos o suficiente para nos interessarmos por seus destinos, como acontece aqui (WOLFE, 1943 *apud* BORDINI, 1985, p. 26).

Em grande parte da narrativa de *Caminhos Cruzados*, não há um *adentramento* nas emoções e pensamentos das personagens principais; ao contrário, há uma tentativa de reproduzir os fatos de maneira objetiva – e dizemos “tentativa”, pois toda escolha de registro nunca é, de fato, radicalmente objetiva. O estado psicológico dessas personagens é traduzido em ações ou ausência de ações, como planos cinematográficos. Isso se faz perceber a partir da escolha do foco pelo narrador, quando, ao utilizar apenas elementos mínimos e frases nominais presentificadas, como é próprio da

escrita de roteiros, também encontramos, na narrativa, indicações cênicas, semelhantes a rubricas, como em: “A luz da manhã alarga o quarto de dormir do apartamento nº 140, no décimo andar do Edifício Colombo” (VERISSIMO, 2016, p. 37). Contudo, o narrador também lança mão, por exemplo, de figuras de linguagem, ao personificar a luz da manhã, que exerce a função de *alargar* o quarto de dormir. Assim, utilizam-se alguns artifícios e convenções para criar a ilusão do simultâneo e do cinematográfico, buscando fazer com palavras o que o cinema faria com imagens, mas sem abrir mão, por exemplo, de uma instância narradora.

Nesse horizonte, fazendo uso da *visão de fora* (POUILLON, 1974), o narrador pouco ou nada narra sobre a profundidade das personagens; não há identificação/aproximação com elas, mas o “exterior das personagens é apresentado de maneira a ir nos revelando progressivamente o seu caráter” (POUILLON, 1974, p. 75). Conforme nos elucidava Maria da Glória Bordini a respeito do romance:

É importante acentuar que os críticos norte-americanos de 40 já destacavam na obra as marcas de sua constante modernidade – o recurso às técnicas narrativas peculiares do cinema, enfatizando a visualidade e dinamização das cenas evocadas pelas palavras, a que se poderia acrescentar o uso do diálogo inócuo, ou seja, personagens falando trivialidades, sem nunca se entregarem à comunicação de si mesmos, com discursos interiores tão pobres quanto os exteriores, o que produz o efeito pungente de incomunicabilidade tão característico da obra (BORDINI, 1985, p. 32).

Nota-se, conforme constata Bordini, que a profundidade do romance e sua crítica social não estão, de fato, nos diálogos das personagens, quase sempre banais, e nem mesmo nas reflexões do narrador, que são escassas. Na realidade, conforme constataremos adiante, é a própria estrutura do livro, utilizando de um procedimento análogo “às técnicas narrativas peculiares do cinema”, como é o caso da montagem, que se encarrega de suscitar a crítica social.

O narrador de *Caminhos Cruzados* também faz uso do foco narrativo que Friedman (2002) classificou como *câmera*: é [o narrador] uma espécie de câmera cinematográfica que registra objetivamente as ações – o que mais uma vez exemplifica a relação da obra com técnicas cinematográficas. Contudo, a

opção pelo foco *câmera* nem sempre é observada em toda a extensão narrativa e nem mesmo exclui por completo a voz do personagem protagonista – identificável, em certa medida, com a voz do autor – de modo semelhante ao que ocorre com o foco narrativo “autor” onisciente intruso, que se apresenta em alguns momentos em *Caminhos Cruzados*.

O romance de Verissimo se inicia da seguinte forma:

Madrugada – a cerração empresta à Travessa das Acácias um mistério de cidade submersa. A ruazinha de subúrbio se desfigura. A luz dos combustores, que a névoa embaça, sugere vagos monstros submarinos. As árvores que debruam as calçadas são como blocos de algas. Todas as formas parecem diluídas. Cinco horas da manhã (VERISSIMO, 2016, p. 24).

Neste primeiro trecho, temos apenas uma descrição do espaço em que se ambienta a ação dramática. Predomina, portanto, o presente do indicativo, o tempo das descrições picturais. Temos, como marcação espacial, a informação de que estamos diante da “Travessa das Acácias”, um lugar do subúrbio, como afirma o próprio narrador. Além disso, também há, como marcações temporais, os dizeres “madrugada” e “cinco horas da manhã”. Nesse sentido, todas essas informações nos são dadas com frases curtas, em períodos simples, e justapostas, sem conjunções. Logo, tais marcações funcionam como demarcações ou notações cênicas, o que dá ao romance, desde esse início, um traço cinematográfico. Além disso, vale destacar que todo início de capítulo possui uma marcação temporal, de modo que a ação dramática se inicia num sábado e termina numa quarta-feira. Isto é, o narrador apreende um lapso temporal de apenas cinco dias da vida daquelas personagens.

A ênfase na descrição e na representação espacial é o traço constitutivo do romance. No entanto, o narrador une a objetividade da descrição à subjetividade das metáforas, como quando personifica o silêncio, no trecho a seguir:

A carroça do padeiro passa estrondando, fazendo tremer a quietude da cidade afundada; mas um instante depois o seu vulto e o seu ruído se dissolvem de novo na cerração.  
O silêncio torna a cair sobre o fundo do mar.  
Agora nas fachadas escuras começam a brotar olhos quadrados e luminosos. D. Veva acendeu o lampião e vai acordar o marido, que

tem de tomar o primeiro bonde. No mercadinho de frutas, Said Maluf abre a porta dos fundos para apanhar a garrafa do leite. Na casa do alfaiate espanhol chora o filho mais moço. Na meia-água vizinha, o cap. Mota toma chimarrão na varanda, em mangas de camisa (está fazendo frio, mas não se deve quebrar um hábito de vinte anos). Fiorello já abriu a sapataria e, enquanto ferve a água para o café, o italiano bate sola, bate sola; na litogravura da folhinha, na parede, Mussolini, em cima do seu cavalo, berra marcialmente: “*Camicie nere!*”.

Um trem apita. Um galo canta (VERISSIMO, 2016, p. 24).

Neste trecho, as orações são justapostas, como enquadramentos, e o narrador funciona como uma câmera que subitamente muda o seu foco de atenção (e de registro) de uma coisa para a outra: vai da carroça do padeiro na rua às fachadas das casas; da personagem D. Veva acendendo um lampião a Said Maluf à porta de seu mercadinho de frutas; do capitão Mota tomando um chimarrão na varanda ao sapateiro Fiorello fervendo água para o café. Vê-se, pois, que o narrador não se demora nas descrições, mas as reproduz como “*flashes*” ou rápidos enquadramentos. Ele apreende apenas um instante da rotina daquelas personagens – tal como um *instantâneo* cinematográfico. Isso favorece um traço pictural do romance em detrimento de um traço narrativo. O narrador registra, inclusive, os sons que compõem a cena: “Um trem apita. Um galo canta”.

A escolha de representar todos os elementos justapostos – isto é, sem elemento coesivo que os ligue, unidos apenas ponto final em orações coordenadas – evidencia a valorização, por parte do autor, de instantes da ação romanesca, que criam no texto a sensação de rapidez e síntese postuladas pela linguagem do cinema.

O que importa perceber, também, é que todos os eventos narrados no trecho citado estão acontecendo simultaneamente. Com isso, o texto de Verissimo, para simular que dois eventos ou mais estão acontecendo ao mesmo tempo, faz uso de sínteses parciais na narrativa que comportam um apelo para a situação seguinte (procedimento característico da montagem cinematográfica). Isso explica que embora a narrativa literária esteja, de fato, subordinada à linearidade do discurso, é a partir das sínteses e justaposições de eventos paralelos que ela é capaz de criar a ilusão de simultaneidade

proposta pelas imagens do cinema. Esse procedimento de justaposição de fragmentos cria, portanto, a *ilusão* do simultâneo e do cinematográfico.

Vejamos outro fragmento:

A noite que ameaçava terminar sem uma aventura. Os efeitos do uísque. A Lua, a rua deserta, o vulto do guarda, na esquina... A rapariga loura que passava sozinha... Psst! Os olhos verdes que se fixaram nele, o sorriso animador... Depois, as palavras sem sentido e os gestos que diziam mais que as palavras. O elevador subindo — primeiro, segundo, terceiro andar... A rapariga sorrindo em silêncio... A parada brusca no décimo andar. O corredor, com uma lâmpada brilhando lá no fundo, o tapete abafando os passos, a pressão tépida das mãos dela... O número 140 pintado na porta em algarismos brancos. Dentro do quarto, a quietude e o luar. Pouco depois as roupas — as dele e as dela — que uma a uma caíam misturadas sobre a poltrona. Por fim aquela rapariga de pernas esbeltas, deitada na cama, imóvel, à sua espera...

[...]

Salustiano senta-se na cama e olha tranquilo para a companheira de noite (VERISSIMO, 2016, p. 38).

Neste fragmento, o narrador acompanha o personagem Salustiano por meio de um discurso indireto-livre, uma vez que coloca em primeiro plano na narração, criando o efeito de suspensão de sua voz, os pensamentos e lembranças da personagem. Com isso, o narrador passa de frases em que predomina a visão da personagem para, em seguida, haver um corte – marcado pelo ponto final – e serem colocados em cena elementos visuais (o corredor, o tapete, o número 140 pintado na parede, o quarto, etc.). Assim, o narrador descreve não só os elementos espaciais, mas também reproduz os sons: como o assóvio que, eventualmente, teria sido dirigido à “rapariga loura que passava sozinha”, “psst!”. Com isso, imprime sons no texto literário, traduzidos em onomatopeias, o que acentua o caráter de *cena* do texto e marca a valorização da representação do instantâneo e do simultâneo – também efeitos e procedimentos postulados pela vanguarda modernista.

O movimento, neste romance, ocorre sempre do exterior ao interior: da descrição da paisagem até que ela encontre o personagem sobre o qual o narrador se detém naquele fragmento. Como nesse caso, em que o narrador começa por enquadrar a cena como uma espécie de *plano geral*:<sup>43</sup> a noite, a

<sup>43</sup> “Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o *plano geral* o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devam, ‘objetiva-o’; dá uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica” (MARTIN, 2003, p. 38).

lua, até se concentrar na esquina da rua deserta e na rapariga loura que ali passa. Em seguida, essa rapariga loura encontra-se deitada na cama de Salustiano, o Salu. Isso comprova como o narrador nos dá, de antemão, sempre uma espécie de *plano geral*, até que sua “câmera” vá se aproximando das personagens focalizadas em cada segmento. Esse procedimento, frequente na linguagem do cinema, confere um distanciamento maior do narrador com relação aos fatos narrados – a partir dos quais se estabelecerá a crítica social.

Ainda, podemos dizer que o narrador de *Caminhos Cruzados* não deixa de utilizar estratégias próprias da linguagem literária para a construção de seu romance. Isso porque, em alguns momentos, quando o narrador direciona a ação dramática para um momento passado, isto é, quando faz uso da *analepse*,<sup>44</sup> o recurso utilizado para isso é a mudança do tempo verbal para o pretérito, como quando a personagem Noel recorda as lembranças de seu passado:

Os anos passaram. Os homens de verdade envelheciam, ao passo que as criaturas dos contos de tia Angélica ficavam cada vez mais frescas e novas. Noel sentia um vazio na sua vida. Em sua casa, os dias arrastavam-se monótonos. O pai fazia com relação a ele tímidas tentativas de carinho que morriam a um olhar frio da mulher. Às vezes Noel se atrasava na rua de propósito à hora das refeições, pois essas eram momentos de pouca ou nenhuma cordialidade. Honorato lia o jornal, enquanto as criadas traziam os pratos. Virgínia arreliaava sem razão com o pessoal da casa. Os diálogos eram raros, difíceis, entrecortados (VERISSIMO, 2016, p. 34).

Embora o narrador se concentre na descrição da paisagem e opte por *mostrar* as ações das personagens, também, em alguns momentos, acessa seus pensamentos, como pode ser observado nesse mesmo fragmento, uma vez que são os pensamentos de Noel que são colocados em primeiro plano na ação dramática. É, pois, interessante observar que o que marca esse movimento é a mudança verbal do presente do indicativo – tempo de maior recorrência no romance, que constrói uma presentificação da ação dramática – para o tempo pretérito imperfeito, que indica que estamos diante de uma

---

<sup>44</sup> As analepses são "recuos no tempo, que permitem a recuperação de fatos passados. Corresponde ao que em linguagem cinematográfica é chamado de *flashback*, mas é anterior, como técnica narrativa, a esse recurso" (FRANCO Jr., 2009, p. 47).

memória da personagem. Um procedimento semelhante pode ser verificado no trecho:

o vento entrava uivando, frio e cortante como uma navalha. O banheiro de folha com pintura descascada tinha pés cambaios, rangia quando a gente saltava para dentro dele, vazava água por um buraco que nunca ninguém conseguiu descobrir. Sabonete de mil e quinhentos. (Papai prometia melhoramentos, mas a loja ia mal, havia promissórias protestadas.) Às vezes, o ralo do chuveiro se desprendia caindo na cabeça do banhista...

Chinita sorri. Mergulha todo o corpo na água, fica só com a cabeça para fora. Nadam na superfície espumas brancas coroadas de bolhas irisadas. A água agora vai tomando uma cor leitosa, palidamente azulada.

Isso parece um sonho comparado com aquela vida... O colégio da profa. Ana Augusta. Os bilhetinhos de amor do farmacêutico. As meninas do Sr. Boeira, coletor estadual. De noite, o cinema do Sr. Mirandolino, o Britinho da Barbearia Fígaro soprando na flauta, o filho do delegado batendo no piano. Foi naquele cinema sombrio e feio que ela começou a amar os artistas de Hollywood... (VERISSIMO, 2016, p. 43-44).

Neste fragmento, o narrador acompanha a personagem Chinita em seu banho. Na primeira parte do trecho, percebemos como o narrador se concentra na mente de Chinita, reproduzindo, inclusive, os pensamentos dela: “Papai prometia melhoramentos, mas a loja ia mal, havia promissórias protestadas”. Nesse momento, quando os pensamentos de Chinita ocupam o primeiro plano da narração, os verbos estão no pretérito imperfeito, e o que predomina é a estratégia do *sumário* narrativo: Chinita sumariza os acontecimentos por ela vivenciados quando a família ainda não possuía dinheiro e vivia numa casa simples.

Em seguida, quando o narrador diz “Chinita sorri. Mergulha todo o corpo na água, fica só com a cabeça para fora. Nadam na superfície espumas brancas coroadas de bolhas irisadas. A água agora vai tomando uma cor leitosa, palidamente azulada”, temos uma alteração de foco narrativo, em que predomina, agora, o recurso da *cena*: o narrador dá-nos uma descrição visual daquele momento do banho de Chinita, e coloca, então, os verbos no presente, presentificando a ação, criando um efeito de simultaneidade.

Por fim, o narrador volta a acessar os pensamentos de Chinita em: “Isso parece um sonho comparado com aquela vida”. A partir desse momento, podemos considerar que o foco narrativo se aproxima da “onisciência seletiva”,

já que o narrador acessa os pensamentos de Chinita, colocando-os em primeiro-plano e criando, com isso, um efeito de suspensão de sua voz. Vale destacar que essas lembranças da personagem são registradas por meio de frases nominais: “o colégio”, “os bilhetinhos”, “as meninas”, “o cinema”. Logo, mais do que uma lembrança de ações, a personagem lembra-se de seu passado enquanto um conjunto fragmentário de imagens.

Ainda sobre o fragmento em análise, um dado importante revelado sobre a personalidade de Chinita ocorre quando o narrador nos diz: “foi naquele cinema sombrio e feio que começou a amar os artistas de Hollywood”. Chinita vai representar, nesse horizonte, a disseminação do cinema como um dado cultural da modernidade. As ações dessa personagem sempre encontram eco em obras cinematográficas e, não raro, são por essas mesmas obras motivadas. Um exemplo disso é a ideia que Chinita tem de amor romântico, claramente derivada dos filmes de Hollywood, como podemos verificar na seguinte digressão do narrador:

(Não que o amasse de verdade. O que a tentava na causa era o que ela tinha de cinematográfica. Adorava as situações românticas. Elas faziam que a vidinha sem graça de Jacarecanga se parecesse, pelo menos um tiquinho assim, com as figuras de Hollywood.) (VERISSIMO, 2016, p. 44).

Nesse sentido, quando entramos em contato com Chinita, o universo do cinema é sempre mobilizado, como podemos verificar em todos os seguintes fragmentos:

Chinita passou vários dias vestida de escuro, olhos pisados (bem como Pola Negri numa fita trágica), pensando no bem-amado. Mas os cartazes do Cinema Ideal saíram para a rua anunciando uma “superprodução” de Ramon Navarro. Chinita criou alma nova e esqueceu o seu drama. Foi ao cinema e naquela mesma noite arranhou outro namorado.

A vida em Jacarecanga rolava, sempre igual. Chinita vivia com o pensamento em Hollywood. Imaginava-se Greta Garbo, Joan Crawford ou Constance Bennet. Imitava gestos e penteados. (VERISSIMO, 2016, p. 45).

No alto da escada aparece Chinita vestida de branco, vaporosa, cabelos úmidos e muito lambidos, franja colada à testa. Fica imóvel por alguns instantes: sua silhueta se recorta contra o violeta profundo da parede. Olha para baixo languidamente. (Greta Garbo). A boca grande se parte num sorriso. (Joan Crawford) (VERISSIMO, 2016, p. 56).

Chinita estuda no espelho uma pose cinematográfica. Disseram-lhe uma vez que ela era parecida com Ana May Wong. No outro dia ela começou a usar franja (VERISSIMO, 2016, p. 57-58).

Agora aqui no salão do Metrópole, para melhor gozar da festa, Chinita precisa imaginar que está em Hollywood. Não é difícil... Basta olhar para Salu, para os garçons de *dinner jacket* (o cel. Pedrosa quando os viu deu uma risada – *hé! hé!* – e perguntou se os *coletinhos* dos garçons eram de morim), para o *jazz* (o garçom traz os martínis), para os coquetéis... (VERISSIMO, 2016, p. 122).

Chinita sente-se embalada ao som dessa voz. Tudo isso é tão bom, tão parecido com o cinema... (VERISSIMO, 2016, p. 123).

D. Maria Luísa caminha pela casa, como uma visão.  
Sobe ao quarto da filha. Bate. Lá de dentro vem a voz dela.

— *Come in!*

Entra.

— Que foi que disseste?

Chinita explica:

— *Come in*, como no cinema.

D. Maria Luísa sacode a cabeça, desolada.

Chinita está na cama, lendo uma revista de cinematografia (VERISSIMO, 2016, p. 157).

As lágrimas brotam nos olhos de Chinita.

De tristeza? De contentamento? De felicidade? De remorso?

Dentro do espelho Joan Crawford também chora (VERISSIMO, 2016, p. 256).

Chinita se espreguiça. Um bocejo cantado. Outra vez Joan Crawford. O seu mundo do cinema renasce. O resto, que importa? Salu já lhe fez a grande revelação. E ela tem a impressão de ouvir as suas palavras: *A vida é curta, a gente morre mesmo. Por que não aproveitar? Deixa de bobagem!* (VERISSIMO, 2016, p. 305).

A menção a atrizes famosas na era do cinema mudo, como Pola Negri, Greta Garbo, Joan Crawford, Constance Bennet e Ana May Wong, bem como a necessidade de imaginar-se em Hollywood durante certas situações, inclusive de comportar-se de maneira semelhante às atrizes e, até, de reproduzir falas "como no cinema", revelam como as ações da personagem Chinita são sempre uma reprodução/imitação do universo cinematográfico.

Outro procedimento de composição do romance é a insistência na repetição dos nomes das personagens, como, neste caso, a insistência na repetição "Chinita". O narrador não opta por outros elementos coesivos, como os pronomes, como se, justamente por meio da ênfase na repetição dos nomes

próprios, desejasse sublinhar um traço de notação roteirística do romance, em que as frases funcionariam como *rubricas* cinematográficas.

Essa personagem estabelece um interessante diálogo com as reflexões de Neal Gabler no livro *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. O autor aponta como a realidade acabou sendo dominada pela lógica narrativa do cinema e da televisão, a ponto de hoje ser cada vez mais difícil distinguir realidade e ficção. Com relação, particularmente, ao universo do cinema o autor ilustra:

De certo modo, o cinema foi a resposta do século XX [...]. 'Você sabe como ficar de mau humor porque viu *Rebel Without a Cause* [*Juventude Transviada*]', escreveu o analista cultural Louis Menand. 'Que modelo melhor o mundo tem a oferecer? Você sabe como arruinar sua vida porque assistiu *Shampoo* [idem]. Você sabe como ganhar porque assistiu *The Veredict* [*O veredito*]; sabe como ganhar porque viu *Top Gun* [*Ases indomáveis*]. Sabe como andar pela calçada carregando uma lata de tinta porque assistiu a *Saturday Night Fever* [*Os embalos de sábado à noite*].' Até mesmo a multidão que se aglomerou na via expressa de Los Angeles, aplaudindo O. J. Simpson, que tentava escapar em seu Ford Bronco, tinha aprendido a fazê-lo com filmes em que os rebeldes desafiavam a autoridade e os cidadãos lhes dão apoio vocal. Os filmes ofereciam um cardápio com tantos gestos, tantas poses, tantas atitudes, tantas expressões, tantas falas que, como observou o crítico Geoffrey O'Brien, se alguém quisesse poderia até "acabar adotando toda uma vida" (GABLER, 1999, p. 187-188).

Gabler elabora seu argumento valendo-se das premissas de Guy Debord (1997) acerca da sociedade do espetáculo. Para Debord (1997, p. 13), "Toda a vida das sociedades modernas nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação". Assim, a personagem Chinita parece ter a função de denunciar a espetacularização do cotidiano a partir da massificação das obras de arte e da indústria cultural.

Nesse aspecto, o narrador deste romance se revela estar atento ao fato de que embora o cinema possibilite uma espécie de "democratização" do lazer e do acesso ao objeto artístico, a partir de sua massificação, comprovados pela experiência da personagem Chinita, ele também não deixa escapar que se, de acordo com Walter Benjamin, o cinema democratiza a possibilidade de fruição

artística, ele também não o faz sem "o seu lado destrutivo, catártico", que seria "a liquidação do valor de tradição da herança cultural" (BENJAMIN, 2015, p. 212). Nesse sentido, o olhar do narrador do romance para a modernização da sociedade, que, por sua vez, implicou a massificação da arte e a sociedade do espetáculo, não é um olhar simplesmente efusivo – como muitas vezes parece ter soado, por exemplo, o olhar dos escritores vanguardistas para as inovações técnicas proporcionadas pelo cinema – mas um olhar, sobretudo, crítico. Isso porque as ações da personagem Chinita apresentam-se como mera macaqueação de frases e trejeitos de atrizes famosas do cinema. Ou seja, o seu interesse pelo aparato cinematográfico soa mais como um interesse mais por certo *status* proporcionado pela vida das celebridades hollywoodianas.

Outro fragmento do romance que revela como o cinema e sua linguagem estão disseminados como um dado cultural na vida ordinária é o seguinte:

Encolhido e apreensivo, Teotônio Leitão Leiria entra na Travessa das Acácias. Sua mente é uma tela de cinema em que três imagens – a de Dodó, a de monsenhor Gross e a da menina de olhos verdes – se sucedem em *close-ups* assustadores. Tumulto de sentimentos. Impressão de culpa e pecado, perspectiva de gozo, alvoroços, tremor, remorso antecipado... Teotônio caminha, rente à parede. [...]  
Dodó, Dodó, Dodó, como eu me sinto sujo, Dodó, como sou porco! Monsenhor Gross, haverá perdão para o meu pecado?  
Mas no cineminha do cérebro a figura da pequena de olhos verdes apaga as outras duas imagens. Teotônio imagina o quarto. Deve ser como todos: uma cama de casal, janela dando para o pátio, lavatório de ferro com sabonete barato. A um canto a menina se despe em silêncio, ergue o vestido, a saia sobe, as coxas aparecem, brancas, macias... Mas a imagem de Dodó vai se definindo sobre a tela como um espectro, ficando mais forte, mais nítida, e lá está ela agora tirando o vestido, mostrando as coxas gordas e flácidas, as coxas enormes que tremem como gelatina, levemente cinzentas... um cinzento de decomposição e velhice (VERISSIMO, 2016, p. 95).

Aqui, as imagens mentais relacionadas ao universo do cinema (a menção aos *close-ups* e ao "cineminha do cérebro", por exemplo) coincidem com o modo cinematográfico de narrar – com frases nominais e justapostas. Com isso, o narrador reproduz, por meio de palavras, o processo de  *fusão* das imagens do cinema. Neste trecho, o narrador mobiliza o universo do cinema também com o intuito de produzir uma crítica acerca da moralidade burguesa. Teotônio está prestes a encontrar-se com Cacilda, a prostituta, "menina de olhos verdes", e, durante esse percurso, é assaltado por uma espécie de culpa

moral que faz com a imagem de Dodó, sua esposa, e de monsenhor Gross “fundam-se” em sua mente, em “*close-ups* assustadores”. Nesse aspecto, em vez de um adentramento na mente da personagem, é justamente a linguagem do cinema que é mobilizada com o intuito de traduzir as sensações experimentadas pelo personagem naquele momento.

Há uma insistência em abrir certos fragmentos com as personagens debruçadas na janela. Isso é muito comum quando o narrador se detém na personagem do Professor Clarimundo. A janela, nesse horizonte, funcionará como um signo do olhar; da observação.

Da sua janela, ponto culminante da Travessa das Acácias, o prof. Clarimundo viaja o olhar pela paisagem. No pátio de d. Veva um cachorro magro fuça na lata de lixo. Mais no fundo, um pomar com bergamoteiras e laranjeiras pontilhadas de frutos dum amarelo de gemada. Quintas e telhados, fachadas cinzentas com a boca aberta das janelas. Na frente da sapataria do Fiorello, dois homens conversam em voz alta. A fileira das acácias se estende rua afora. As sombras são dum violeta profundo. O céu está levemente enfumaçado e a luz do sol é de um amarelo oleoso e fluido. Vem de outras ruas a trovoada dos bondes atenuada pela distância. Grasnar de buzinas. Num trecho do Guaíba que se avista ao longe, entre duas paredes caiadas, passa um veleiro (VERISSIMO, 2016, p. 63-64).

Vê-se como o narrador diz que o professor Clarimundo possui um campo de visão “culminante” na Travessa das Acácias: ele é quem consegue observar, simultaneamente, diversas personagens. O olhar da câmera, aqui, é identificável com o olhar do professor Clarimundo – que, em última instância, poderia equivaler ao narrador do romance. É a partir do olhar dele que a “câmera” percorre a paisagem da Travessa das Acácias, uma vez que o olhar do professor “viaja” por ela – numa clara referência ao *travelling* cinematográfico: percorre as janelas, as fachadas e os telhados das casas; pomares e fileiras de acácias; volta-se para o céu e para um veleiro longínquo; reproduz, inclusive, os sons que, mesmo longe, chegam àquele campo de observação, como a “trovoada dos bondes” e o “grasnar de buzinas”. O narrador informa que esses sons “vem de outras ruas” e, com isso, enfatiza que o ponto de observação daquela paisagem é um ponto estático, isto é, a janela do professor Clarimundo. Por isso, é o olhar dele que guia a narração. Esse procedimento se repete nas seguintes passagens:

Clarimundo abre a janela para a manhã e tem a impressão de que o mundo acaba de nascer. Cantam os sinos numa igreja próxima. As pombas do quintal fronteiro estão agitadas, batem asas, voejam, pousam arrulhando nos telhados da vizinhança. Cada vidraça é um espelho a reverberar a claridade do sol. Roupas coloridas imóveis pendem de cordas, no pátio da casa do cap. Mota. Mais ao fundo, uma fila de bananeiras em cujas folhas escorre uma luz verde e oleosa (VERISSIMO, 2016, p. 136).

Debruça-se à janela. A velha de preto, a moça bonita e o rapaz barulhento estão ao redor da mesa. Mais adiante, o homem do gramofone, mais a mulher e os filhos, acabam de almoçar. Na janela da casa próxima, um guri de cara amarela e triste olha para a rua, com o nariz apertado contra a vidraça encardida. Calma nos quintais. O pombal de d. Vera está silencioso. Céu sem nuvens. Sol intenso (VERISSIMO, 2016, p. 160).

O professor olha a rua.

Na porta da sua sapataria, Fiorello descasca uma laranja. Um cachorro magro e pelado senta-se-lhe aos pés e ergue o focinho para o italiano, pedinchão. Um automóvel passa. Uma criança de dois anos, muito crespa, corre até a sarjeta, com as calças caídas e a cara lambuzada de caldo de feijão, e fica sentada à beira da calçada, muito quieta e atenta, como se estivesse assistindo a um espetáculo interessante. Na frente do seu mercadinho, o árabe Said Maluf conversa animado com um ambulante. De sua janela, o cap. Mota grita para o vizinho (VERISSIMO, 2016, p. 209).

Clarimundo esfrega a palma da mão na vidraça embaciada e abre nela uma clareira para espiar a rua. A chuva continua a cair, as sarjetas estão inundadas, as telhas escuras das casas têm lampejos metálicos (VERISSIMO, 2016, p. 276).

Clarimundo contempla os seus domínios. As pombas de d. Veva voam no ar luminoso. Na casa fronteira a moça bonita está botando a boina para sair. Por que será que o gramofone hoje está calado?

O professor debruça-se à janela. Passam pessoas pelas calçadas. Fiorello lhe faz um sinal com a mão, da porta de sua sapataria. Clarimundo responde com outro aceno (VERISSIMO, 2016, p. 318).

Nota-se, nesses trechos, a repetição de uma mesma estrutura de narração: a) o narrador de 3ª pessoa descreve a ação de olhar de Clarimundo, situado sempre à janela – ponto de observação fixo privilegiado a partir do qual a personagem vê o mundo exterior; b) o narrador registra objetivamente o que Clarimundo vê, ouve, observa, ou seja, traz para a sua narração, por meio da *visão com* (POUILLON, 1974), o que a personagem experiencia de seu contexto, sobretudo visual, como mundo exterior. Este registro do narrador é feito por meio da enumeração daquilo que é olhado, ouvido, percebido por Clarimundo e registrado em orações curtas marcadas pela coordenação. Os

pontos finais demarcam os cortes e os movimentos do olho-câmera, chamemos assim, da personagem.

A capacidade de observação é sempre do professor Clarimundo, e o narrador deixa claro como ele possui, inclusive, uma perspectiva privilegiada das situações:

De repente uma agitação quebra a paz da paisagem. Outra vez o negro filho da cozinheira do cap. Mota toca uma pedrada na vidraça da casa de d. Veva e quebra um vidro. Num relâmpago o moleque se esconde. D. Veva aparece à janela, vermelha e indignada:  
— Quem foi o sem-vergonha?  
Ninguém viu. Só o homem de Sírio que mora num ângulo privilegiado é que pode contar a verdade a todos os homens.  
Clarimundo sorri interiormente e vai fazer um café na cafeteira nova (VERISSIMO, 2016, p. 319).

Nesse fragmento, por exemplo, apenas o professor Clarimundo, a partir de seu ponto de vista privilegiado, conseguiu enxergar quem jogou uma pedra na casa de D. Veva. Isso faz pensar que o personagem cumpre, de certo modo, uma função metalinguística no romance, pois o final de *Caminhos Cruzados* coincide com o final da escrita do romance do professor Clarimundo, como podemos verificar no último trecho da obra:

Clarimundo pinga o ponto final com entusiasmo.  
Olha para a chaleira e tem um sobressalto. A água ferve, a tampa dá pulinhos, ameaçando saltar, enquanto pelo bico jorram pingos de água fervente. Clarimundo ergue-se num pincho e vai tirar a chaleira do fogo.  
Quase me acontece um desastre! – pensa. E fica-se, muito alvoroçado, a preparar o café (VERISSIMO, 2016, p. 348).

Esse procedimento de colocar a personagem sempre à janela, de modo metafórico, a evidenciar que é a personagem quem vê o mundo, enfatiza a predominância do *showing* nessa narrativa. No romance de Verissimo, há um predomínio da cena sobre o sumário narrativo, traço que presentifica a ação dramática e dá ao texto uma notação cinematográfica. No entanto, ainda que haja essa predominância, isso não significa que o narrador não faça uso do sumário, como podemos constatar em: “Clarimundo ajusta os óculos e, religiosamente, *como tem feito todas as manhãs de sua vida*, vai ao calendário arrancar a folhinha” (VERISSIMO, 2016, p. 27 – grifos nossos). Essa marcação

sumária não poderia ser feita senão pela palavra escrita e pela marcação da temporalidade do discurso – traço essencialmente literário.

Outro recurso que merece destaque no romance diz respeito à sua composição formal análoga à montagem cinematográfica. São alguns elementos nominais que operam como um recurso de montagem, funcionando como uma espécie de *corte por associação visual*: “Obtém-se um *corte por associação visual* quando a imagem final de uma cena ‘combina’ com a imagem inicial da cena seguinte. A edição pode ser um corte ou uma fusão” (SIJLL, 2017, p. 152). Observem-se os seguintes trechos:

Clarimundo inclina a cabeça. Da janela que fica imediatamente por baixo da sua, emerge uma mão pálida que pende abandonada e sem sangue, como a mão dum morto.

É a mão direita de João Benévolo. A esquerda segura uma brochura amarelada. João Benévolo lê e esquece (VERISSIMO, 2016, p. 66-67).

A música cessa. Palmas. O criado chega com as taças de champanha.

— Nós ia se esquecendo da beberança – diz Zé Maria. Volta-se e estende a mão para a bandeja.

Maximiliano estende a mão ossuda para apanhar o copo de leite que a mulher lhe dá.

— Tome todo. O doutor mandou.

O quarto do tuberculoso está abafado. Anda no ar um cheiro pestilencial. O médico recomendou que deixasse a janela aberta, mas a mulher do doente não abre, supersticiosa. Dizem que, à noite, a morte entra pelas janelas abertas. Além disso foi uma corrente de ar que deixou o marido assim (VERISSIMO, 2016, p. 232).

No primeiro fragmento, é o detalhe da mão, flagrado em *close-up*, que funciona como elemento de transição entre Clarimundo e João Benévolo. Nesse caso, as duas personagens se assemelham pela afeição intelectual (Clarimundo é um professor que pretende escrever um romance e João Benévolo vale-se dos livros de ficção como forma de escapar de seu cotidiano feroz). No segundo fragmento, o detalhe da mão também opera como elemento de transição: primeiro, é a mão de Zé Maria que se estende e apanha uma taça de champanha; depois, a mão do tuberculoso que pega um copo de leite, num

contraste que suscita uma discussão sobre a incomunicabilidade entre as classes sociais.

Nesse aspecto, o romance se vale do procedimento da montagem intelectual, em termos do que propunha Eisenstein (2002). A montagem intelectual, como já destacamos, funciona como uma espécie de contraponto em que o sentido se produz *a partir* da junção de dois fragmentos que estabelecem tensão entre si. Assim, não é simplesmente no plano da *diegese* que se produz a crítica acerca da pobreza de Maximiliano em contraste com a vida luxuosa de Zé Maria, afinal, nada é *dito* pelo narrador para sugerir tal elaboração, mas é justamente a aproximação das duas imagens, no plano *formal*, unidas pelo elemento de transição – a mão em *close-up* – que nos permite compreender a crítica social.<sup>45</sup>

Vejamos, ainda a esse respeito, a seguinte passagem, em que D. Dodó visita o tuberculoso Maximiliano:

D. Dodó não gosta de ferir suscetibilidades: entregar o dinheiro na mão da outra, não fica bem. A criatura pode se ofender... Aproxima-se da mesa e com toda a delicadeza depõe sobre ela a cédula em que está estampada a imagem dum político que já tomou chá no seu palacete.

Que linda cena para um instantâneo!

[...]

O chofer espera, ao lado do Chrysler. D. Dodó entra.

[...]

— Jacinto, ligue o rádio.

O chofer obedece. A princípio o alto-falante produz um tiroteio breve cortado de assobios. Depois uma onda de música invade a morna atmosfera do carro. Uma valsa. D. Dodó lembra-se de que tem de tomar várias providências para o chá-dançante que as Damas Piedosas vão realizar esta noite no Metrópole, em benefício do Asilo Santa Teresinha. — Jacinto direto para casa. A valsa continua, envolvente. Parece a música dos anjos. D. Dodó cerra os olhos e imagina que Santa Teresinha agora lá no céu sorri para ela (VERISSIMO, 2016, p. 78-79).

Aqui, o narrador trata da hipocrisia do núcleo abastado do romance, representado aqui por D. Dodó, que pratica caridade não por apelo ético ou moral, mas por mera vaidade, crendo no reconhecimento social que tal atitude lhe proporciona, como uma espécie de encenação: “que linda cena para um instantâneo!”. Além disso, a personagem pouco se comove com a situação da

---

<sup>45</sup> É importante destacar que quando *Caminhos Cruzados* foi publicado, em 1935, as teorias do cinema de montagem soviético e sua abordagem marxista-materialista da realidade já se encontravam em voga.

família visitada, e tão logo sai daquela casa, passa a pensar no “chá-dançante” a ser realizado. A partir disso, o narrador, valendo-se do recurso da montagem, isto é, da justaposição de planos, que lhe permite narrar situações simultâneas, em contraponto, inicia o próximo fragmento da seguinte forma:

Virgínia tem ímpetos de jogar o frasco de perfume na cabeça de Noca, quando a repariguinha lhe vem anunciar com voz fanhosa:

— O chá tã pranto...

[...]

— Já ouvi! – berra. – Já ouvi! Não sou surda.

O sorriso canino persiste, deixando visíveis os dentes amarelados, pontiagudos e minúsculos. E é bem um olhar de cão surrado – um olhar de simpatia e fidelidade medrosa que a repariga lança para a patroa quando esta passa por ela.

*A patroa surra na gente, mas a patroa é boa, dá dinheiro, dá vestido bonito. Dona Virgínia grita com a gente – mas depois dá risada pra gente* (VERISSIMO, 2016, p. 79).

Nesses trechos, o narrador desnuda a hipocrisia da sociedade burguesa e seu desprezo pelas classes baixas, como quando Virgínia se irrita com a empregada vir a lhe chamar para tomar o chá (o narrador reproduz, inclusive, a fala da empregada como se marcada por uma oralidade característica das classes baixas, porque, em geral, sem possibilidade de acesso à educação formal). Esse discurso de hipocrisia por parte do núcleo abastado do romance, que naturaliza as desigualdades sociais, é inclusive reproduzido na fala de Leitão Leiria:

Leitão Leiria socorre o hóspede de honra:

— Existem pobres porque Deus, na sua infinita sabedoria, quis experimentar os homens. Deu dinheiro aos ricos para ver se eles no meio da opulência não esquecem os desgraçados. Deu miséria aos pobres para ver se eles na sua desolação sabem guardar os seus santos mandamentos. Aí está (VERISSIMO, 2016, p. 316).

Ainda sobre o desenrolar do fragmento em que Dodó Leiria visita o tuberculoso em vias terminais, outro procedimento análogo à composição cinematográfica diz respeito ao uso do *close-up*. No fragmento a seguir, quando Vera, filha de Dodó, folheia um jornal, depara-se com uma manchete a respeito da visita da mãe à família de Maximiliano. O narrador, grafando a manchete com letras em caixa alta, simula dar um *close* no jornal que Vera tem em mãos:

Vera toma café na cama e passa os olhos pelos jornais da manhã. Nada de novo. Discursos de Mussolini, discursos de Hitler. Um reide aéreo fracassado. Explode uma fábrica de munições na Bélgica. Os reis de Sião visitam Londres. Na quinta página, com títulos grandes:

A “GAZETA” ENTREVISTA UMA DAS NOSSAS DAMAS DE CARIDADE

E pouco abaixo, o retrato de d. Dodó, sorridente, em clichê de retículo grossa, quase irreconhecível. Vera sorri ironicamente para a entrevista da mãe e passa adiante (VERISSIMO, 2016, p. 303).

Outro procedimento importante no romance ocorre quando as imagens justapostas da consciência das personagens fundem-se com os elementos da realidade:

João Benévolo e a mulher estão deitados de olhos abertos. Ela olha para o teto, pensando em sua desgraça. Ele está em Paris e é D’Artagnan. Laurentina ruma suas misérias: as figuras dos credores desfilam uma a uma em sua mente. A viúva Mendonça, pequenina, fazendo caretas. O italiano do armazém, de cara grande e vermelha. O leiteiro magro e pálido, de dentes podres. O homem das frutas, de bigodes compridos, sobranceiras cerradas.

D’ Artagnan corre pelas ruas de Paris. Que homem! Ninguém tem coragem de rir dele. Se algum burguesão gordo, da porta de sua loja, ousar contemplá-lo com desprezo – ai! – D’Artagnan lhe dará o castigo merecido. Todos os credores foram mortos. O mundo real foi abolido. Agora é Paris, a coragem, a força, a aventura. Correria pelos becos, lutas com os guardas do cardeal, duelos...

O estômago de João Benévolo solta um ronco. É um protesto que quer dizer: “Estou com fome”. João Benévolo volta à realidade (VERISSIMO, 2016, p. 146-147).

João Benévolo, como de costume, sonha com o universo ficcional literário, com isso, “o mundo real foi abolido”. No entanto, é justamente um elemento do mundo real, o estômago roncando, sinalizando a sua fome, que o redimensiona à realidade. O acesso aos pensamentos das personagens, por certo, é um procedimento pertencente ao universo literário, enquanto a justaposição de imagens tem base na linguagem cinematográfica – e é precisamente na aproximação com a linguagem do cinema que se realiza a crítica à realidade. Neste caso, embora os romances transportem João Benévolo ao universo do sonho, a realidade da fome sempre acaba por se impor. Isso também justifica aquilo que disse Antonio Candido (1972) sobre a prosa de Verissimo ser marcada por diretrizes da década de 1930, como o dilema entre a arte e a vida, entre a beleza e a verdade. Embora não haja, de

fato, uma oposição real entre esses elementos, na prática, havia uma escolha dos escritores do período que levava sempre ao segundo elemento, como podemos verificar no romance sob análise.

Vejamos, ainda, estes fragmentos:

O carro da Assistência chega.  
Um guarda-civil abre caminho na multidão. Erguem João Benévolo numa maca e o levam para dentro da ambulância.  
[...]

Laurentina está com os olhos inchados de tanto chorar.  
Passou o dia inteiro esperando o marido e, como ele não aparecia, ficou imaginando mil coisas. Não fossem os amigos eles estariam até agora sem comer.  
[...]  
— Ele não presta. Venha comigo.  
Os olhinhos brilhando com uma sensualidade fria, Ponciano espera (VERISSIMO, 2016, p. 333-335).

Como o narrador não acessa a psicologia das personagens, isto é, não se detém em detalhar seus pensamentos, ele opera com a ambiguidade suscitada pelo romance a partir das lacunas a serem preenchidas. Neste caso, não fica claro se a personagem Laurentina, após o sumiço de seu marido João Benévolo (que sabemos, por um fragmento anterior, ter desmaiado no meio da rua e ter sido acolhido por uma ambulância – ficando, inclusive, sugerida a sua morte), se ela se entregará, de fato, aos pedidos de Ponciano, que aguarda que a situação de miséria e desemprego do marido de Laurentina a convençam a aceitá-lo como esposo, pois a única informação que o narrador nos dá é a de que “Ponciano espera”. Nesse sentido, a lacuna – que encontra ecos no processo de montagem presente no romance – é o que abre espaço para a crítica social, uma vez que o narrador não nos entrega um julgamento das personagens, mas designa ao leitor a tarefa de imaginar, por meio da construção em aberto, quais seriam os seus desfechos. Tendo em vista que o dilema entre a ficção e a realidade (como o amor de Laurentina por João Benévolo, pobre e desempregado, *versus* o dinheiro de Ponciano), neste romance, acaba por normalmente nos conduzir à escolha do segundo elemento, fica sugerida a crítica social.

Neste romance, a partir da utilização de técnicas narrativas análogas aos procedimentos cinematográficos, sobretudo a montagem, e por meio de

um narrador onisciente que possui uma visão ampla dos acontecimentos, inclusive, internos de suas personagens, Erico Verissimo consegue representar um microcosmo da sociedade de Porto Alegre nos anos 1930, que, por sua vez, funciona como metonímia do próprio Brasil, estratificado em classes sociais incomunicáveis. Revela-se, assim, ora a luta pela sobrevivência das classes baixas, ora a hipocrisia, a futilidade e o desprezo das classes abastadas.

Essa discussão, ressaltamos, não é feita apenas no plano fabular do romance, mas também produzida pela composição de sua trama. Isso porque é justamente a montagem, que oferece multiplicidade dos pontos de vida retratados, operando pelo procedimento de contraposição de planos aos moldes eisensteinianos, que se encarrega de contrapor situações contrastantes e, a partir desse contraste, produzir a crítica social. Ou seja, não é apenas o acontecimento exterior que é capaz de mobilizar reflexões, mas é, justamente, a sobreposição de planos que se encarrega de escancarar ao leitor a situação dramática: enquanto os ricos vivem de aparências hipócritas, guiados por uma falsa moral cristã que prega a caridade, mas não a justiça social, e naturalizam as desigualdades sociais, os pobres lutam por sobrevivência.

Assim como para Eisenstein a montagem não é responsável apenas pela progressão narrativa, neste romance, a técnica cinematográfica da montagem associa elementos arbitrariamente escolhidos e os une a fim de atingir a sensibilidade do espectador. Não há simplesmente uma ordem lógico-temporal, segundo o modelo da narrativa tradicional, mas através da “colisão” e do “conflito” afeitos à montagem eisensteiniana produz-se a crítica social. Assim, ainda que o romance trate, de fato, de temáticas sociais comuns à prosa de 30, é a sua constituição formal que, dialogando com a linguagem cinematográfica e incorporando-a, aponta para a discussão das mazelas sociais – muitas ainda extremamente atuais – do país.

### 3.3 Metáfora visual e montagem em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector

*Perto do coração selvagem*, romance de Clarice Lispector publicado em 1944 pela editora A Noite, teve, no cenário literário brasileiro dos anos 1940, um grande impacto sobre os críticos da época. Antonio Candido, ao escrever o importante ensaio de apreciação sobre a estreia de Lispector na literatura, intitulado “No raiar de Clarice Lispector”, trata da surpresa de ter descoberto esse romance em que o exercício da linguagem é levado a domínios até então pouco explorados: “Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o trecho” (CANDIDO, 1977, p. 127).

Além disso, em “A nova narrativa”, o crítico literário afirma que, com a publicação desse romance, Lispector colocava em primeiro plano a escrita, isto é, a própria linguagem é o elemento decisivo para o pleno efeito da obra, de modo que “a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica” (CANDIDO, 1987, p. 206).

Conforme já destacamos, Arnold Hauser (1972) observa que houve, a partir do século XX, uma revitalização da forma literária em decorrência das relações entre o texto escrito e a imagem, em particular, com relação aos escritores modernistas. Por isso, ele aponta para algumas das características que surgem a partir do entrelaçamento entre a palavra e a imagem, especialmente, no que diz respeito à descontinuidade entre espaço e tempo (como exemplo, ele cita o abandono do enredo, o método automático de escrita e, principalmente, a montagem técnica incorporada pelas narrativas literárias).

O experimentalismo linguístico em Clarice Lispector não é algo pouco abordado pela crítica literária. O “drama da linguagem”, largamente explorado por Benedito Nunes (1989), por exemplo, já tratava “da *encenação* que a própria linguagem literária clariciana faz dos temas e conflitos de que trata”

(FRANCO JUNIOR, 2000, p. 11). Nesta pesquisa, contudo, interessa-nos nos concentrarmos nos elementos dessa obra que poderiam, de algum modo, ser relacionados com características da linguagem do cinema.

Ainda que pareça algo despropositado aproximar o romance de Clarice do cinema, é preciso lembrar que esse tipo de aproximação já foi feita por outros pesquisadores. A pesquisadora Rosália Scorsi, por exemplo, em um artigo intitulado “Cinema na literatura”, argumenta como o romance *A hora da estrela* se constitui de “uma escrita visual que nos faz lembrar a representação cinematográfica e o movimento de câmera, ora como foco isento, ora como foco comprometido” (SCORSI, 2005, p. 48). Ainda, Maria Eugênia Curado, em sua tese de doutoramento, orientada por Olga de Sá, também observa procedimentos do cinema na escritura clariciana em *A hora da estrela*:

Avesso à linearidade e à sucessividade temporal das narrativas tradicionais, o texto de Lispector revela características cinematográficas, ao evidenciar, por exemplo, a fragmentação que torna a estrutura textual similar aos **takes** cinematográficos. Há, ainda, a presença de um narrador Rodrigo S.M., que, tal qual uma câmera, capta os fatos, ora bem objetivos [...] e à distância com um grande plano [...]; ora bem de perto tal qual um **close** [...]; ora a uma distância média como um plano americano [...]; ora como uma câmera subjetiva [...]. Desse modo, o narrador, por meio de descrições objetivas e subjetivas dos personagens, aponta, direciona, indica o olhar da cineasta em direção à construção dos personagens (CURADO, 2006, p. 137-138 – grifos no original).

Parece-nos, nesse sentido, que muitos trabalhos acadêmicos têm se debruçado na relação entre a escritura clariciana e a linguagem do cinema, sobretudo no romance *A hora da estrela*: ora aproximando-o da adaptação homônima de Suzana Amaral, de 1985; ora identificando procedimentos do cinema incorporados pelo romance, entre eles, a própria palavra do título, “estrela”, no sentido de atriz notável, ou estrela de cinema.<sup>46</sup> Contudo, se esse tipo de relação com o cinema é pensado nesse romance de 1977, não seria forçoso imaginar que produções anteriores da escritora pudessem já sugerir uma aproximação entre as duas linguagens – literária e cinematográfica. Sobretudo quando consideramos que *Perto do coração selvagem* dialoga com

---

<sup>46</sup> “Tanto o título propicia essa associação com estrela de cinema que, diante de meus olhos, encontro, ilustrada na capa da 11ª edição, editora Nova Fronteira, a mitológica imagem platinada-sensual de Marilyn Monroe, por detrás da mocinha franzina, em branco e preto, debruçada no parapeito da janela entreaberta” (SCORSI, 2005, p. 49)

a tradição da literatura moderna, da qual muito já se tem dito sobre sua relação com o cinema,<sup>47</sup> em especial, em escritores como James Joyce – de cuja obra, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Clarice retira o título para o seu primeiro romance – e Virginia Woolf – em *To the Lighthouse* (1927), por exemplo, podemos notar a presença da onisciência seletiva e do fluxo de consciência de maneira muito semelhante a *Perto do coração selvagem*, conforme se verificará adiante.

Em *Perto do coração selvagem*, a vida de Joana, personagem principal, é narrada a partir de fluxos de consciência e análises mentais da própria protagonista, contrapondo suas experiências enquanto criança às suas vivências enquanto adulta, intercalando episódios ora no passado, ora no presente, unidos por um processo muito semelhante ao da montagem do cinema, conforme se verificará adiante.

O romance, no plano fabular, conta a vida de Joana, personagem principal, utilizando, para isso, deslocamentos espaciotemporais em capítulos intercalados (o que já nos remete à ideia de montagem): temos Joana, em sua infância, aos cuidados de um pai prestativo, já que a mãe morreu muito cedo; em seguida, adolescente, Joana passa a viver com os tios, contudo, não se ajusta às lógicas morais que lhe impõem, de modo que é mandada para um internato; meio adolescente, experiencia uma paixão avassaladora por um professor; por fim, acompanhamos Joana na vida adulta, casada com Otávio, descobrindo, nesse percurso, que o marido possui uma amante (Lídia, sua ex-noiva), que está grávida. Joana separa-se de Otávio, sem grandes dramas, e passa a ter alguns encontros com um homem desconhecido. No entanto, o homem parte, e Joana também decide prosseguir sozinha, embarca em uma “viagem” (título do último capítulo do romance) em direção ao autoconhecimento: “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (LISPECTOR, 1998, p. 202).

O foco narrativo adotado em grande parte do romance classifica-se, de acordo com Friedman (2002), como *onisciência seletiva*, isto é, o narrador cede a função de narrar à atividade mental da personagem, neste caso, via fluxo de consciência, perscrutamos a protagonista Joana em diferentes momentos de

---

<sup>47</sup> Este é, por exemplo, o ponto de partida de Andrew Shail (2012) em *The Cinema and the Origins of Literary Modernism*.

sua vida – por isso, há o predomínio da função de *mostrar*, já que a atividade mental é mostrada diretamente ao leitor. Além disso, há, em diversos momentos, um deslocamento da voz do narrador em terceira pessoa, identificado como “autor” onisciente intruso, para a voz de Joana – característica do fluxo de consciência e da onisciência seletiva.

O fragmento, por certo, é a marca da construção narrativa do romance, uma vez que os capítulos narram a vida de Joana em diferentes momentos, o que sugere deslocamentos espaçotemporais (inter e intra capítulos). Contudo, esses deslocamentos temporais não são feitos a partir de elementos linguísticos (tais como advérbios de tempo), próprios da forma narrativa escrita. Na verdade, as elipses<sup>48</sup> – espaços em branco – que marcam o final de um fragmento e o início de outro são o elemento que nos indica que houve ali um deslocamento espaçotemporal. Isso porque, para Benedito Nunes, as elipses representam uma espécie de curto-circuito no texto literário, que “anula o tempo do discurso enquanto prossegue o da história” (NUNES, 2013, p. 34), o que opera de modo muito semelhante aos cortes cinematográficos.

Ademais, o modo como cada capítulo se inicia com reticências em seu título sugere que há sempre algo antes e haverá sempre algo depois daquele fragmento, que constitui apenas um momento apreendido; apenas um instante narrado, selecionado e recortado.

Vejamos, por exemplo, o primeiro trecho do romance:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac...O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz... O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes. Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia um ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer (LISPECTOR, 1998, 13).

No início do romance, acompanhamos Joana em sua infância, vivendo ainda sob os cuidados do pai. É possível perceber como a narrativa se

---

<sup>48</sup> As elipses acontecem quando “o narrador exclui determinados acontecimentos da diegese no plano do discurso narrativo” (FRANCO JR., 2009, p. 47).

constrói, nesse primeiro momento, a partir da *reprodução* da consciência de Joana pelo narrador, que denuncia essa estratégia logo na primeira frase: “a máquina do *papai* batia tac-tac...” (grifo nosso). Essa utilização do fluxo de consciência faz com que o narrador perscrute a mente de Joana, e, com isso, ele reproduz os elementos do mundo externo da forma exata como ela os vê/percebe. Assim, as imagens, por exemplo, da máquina de escrever, do relógio, do guarda-roupa, são justapostas e ligadas por um único elemento: o som desses objetos (ou a ausência dele). Esse procedimento faz com que o narrador traduza os pensamentos de Joana não em um discurso linear, mas os *mostre* ao leitor, simulando reproduzi-los tal como eles são concebidos na mente da protagonista – portanto, sobrepostos, aleatória e fragmentariamente.

Além disso, a articulação entre os dois diferentes tempos verbais no início do trecho – *batia*, no pretérito imperfeito, que sugere que o fato narrado é lembrado; e *bateu*, pretérito perfeito, que mantém a ação no passado, cria um efeito de presentificação. O fato de o pai datilografar é situado num passado lembrado por Joana, a personagem protagonista do romance, mas a sua percepção do som do relógio é presentificada (pois narrada em um passado mais “atual”). Todo o episódio de Joana com o pai, que abre o 1º capítulo do romance, ocorre no passado, na infância da protagonista, mas o jogo com os tempos verbais criará o efeito de presentificação cujo resultado é: o leitor, como se fosse um espectador, acompanha a ação dramática à medida que ela se desenvolve.

Esse outro fragmento opera de modo muito semelhante:

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto. Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados (LISPECTOR, 1998, p.13-14).

Neste fragmento, enquanto o narrador perscruta a mente de Joana, vemos como ele reproduz elementos justapostos no texto, tal como se fossem

reproduzidos da forma exata como ela os vê/percebe. Quando Joana menina dilata os olhos, elementos começam a ser percebidos por ela: “a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade”. Esses elementos visuais se sobrepõem na mente e na percepção de Joana; objetos, seres e cores que saltam à vista da personagem. Até mesmo quando o narrador encerra essa enumeração com um elemento abstrato, “as coisas revivendo cheias de pressa”, ele redimensiona essa abstração, mais uma vez, para o horizonte da imagem, pro meio de uma comparação: “*como* uma chaleira a ferver”. Assim, Joana, criança, não sendo capaz de interpretar racionalmente os elementos do mundo, apenas os percebe, visual ou sonoramente: o mundo aparece a ela como um acumulado de sons, cores, sensações e estímulos, e é assim que a narrativa reproduz o mundo, como se simulasse reproduzi-lo da maneira exata como ele se apresenta à personagem. Articulam-se, para isso, na narração, a voz do narrador em 3ª pessoa com a *visão com* e, em determinados trechos, o discurso indireto-livre. A fusão das vozes que narram (a voz do narrador e a atividade mental da personagem) reforçam o efeito de presentificação da ação dramática.

O fim de sol tremia lá fora nos galhos verdes. Os pombos ciscavam a terra solta. De quando em quando vinham até a sala de aula a brisa e o silêncio do pátio de recreio. Então tudo ficava mais leve, a voz da professora flutuava como uma bandeira branca.

— E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes. — Pausa — as árvores mexeram no quintal, era um dia de verão. — Escrevam em resumo essa história para a próxima aula (LISPECTOR, 1998, p. 29).

É possível constatar, também, como nos fragmentos que narram a vida de Joana quando criança há uma escassez de conjunções: a narrativa se compõe majoritariamente de orações coordenadas. Assim, as imagens (o fim de sol nos galhos; pombos; o pátio do recreio e a sala de aula) são justapostas – porque há uma mudança brusca de um elemento a outro –, tal como tomadas de uma câmera. Da mesma forma, as falas da professora também são justapostas à descrição da paisagem feita pelo narrador, porque há o apagamento dos verbos *dicendi*, isto é, os verbos de dizer, que intercalam ação e diálogo. Afinal de contas, num filme, alguém simplesmente *diz*, sem

necessidade de que esse dizer seja anunciado. Além disso, percebe-se como há uma predominância, em muitos momentos, do *showing* (mostrar) sobre o *telling* (contar) – e da descrição sobre a narração – comum nos fragmentos da narrativa que correspondem à infância de Joana.

Nesse sentido, o narrador, enquanto adentra a mente da Joana criança, não narra os seus acontecimentos, mas os mostra ao leitor. Afinal, se uma criança não é capaz de traduzir o mundo em forma de um discurso organizado, ela é capaz de percebê-lo; enxergá-lo. Isso comprova que, nesses momentos, há um predomínio da *cena* sobre o *sumário*, que se encarrega de reproduzir a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, característica que é enfatizada pelas narrativas modernas (FRIEDMAN, 2002). Assim, ao mostrar os acontecimentos ao leitor, a partir da descrição, inscreve-se o romance em uma representação que prioriza o espaço – demonstra. Por isso, há uma predominância da *cena*, o que provoca, ainda, uma sensação de simultaneidade – tributária, por certo, da narrativa cinematográfica.

É curioso observar na produção inicial de Clarice, em especial, em sua contística, procedimento semelhante. Um exemplo disso é o primeiro conto publicado por ela, “O triunfo”, em 1940 na Revista Pan do Rio de Janeiro (NUNES, 2006, p. 2). O conto, que aborda um rompimento amoroso, inicia-se da seguinte forma:

O relógio bate 9 horas. Uma pancada alta, sonora, seguida de uma badalada suave, um eco. Depois, o silêncio. A clara mancha de sol se estende aos poucos pela relva do jardim. Vem subindo pelo muro vermelho da casa, fazendo brilhar a trepadeira em mil luzes de orvalha. Encontra uma abertura, a janela. Penetra. E apodera-se de repente do aposento, burlando a vigilância da cortina leve. Luísa continua imóvel, estendida sobre os lençóis revoltos, os cabelos espalhados no travesseiro (LISPECTOR, 2016, p. 27).

É importante destacar como este conto se vale do presente do indicativo em todo o fragmento, que começa com “o relógio *bate* 9 horas” (grifo nosso), o que produz uma *presentificação* – traço característico do gênero dramático e, portanto, do cinema – que redimensiona a narrativa para o horizonte da imagem e do cinematográfico. As frases curtas, quase todas justapostas, também funcionam como tomadas cinematográficas. O narrador começa a

descrição da ação dramática com uma espécie de *travelling*, acompanhando a luz do sol que se estende pela relva do jardim, sobe o muro da casa, até que entra pela janela. Por fim, numa espécie de mudança de plano, introduz-nos a protagonista, Luísa, estendida sobre a cama. O conto segue com uma série de frases curtas que soam como notações cinematográficas – *closes* de Luísa: “Luísa pestaneja. Franze as sobrancelhas. Faz um trejeito com a boca. Abre os olhos, finalmente, e deixa-os parados no teto” (LISPECTOR, 2016, p. 27). Isso nos indica que a presença do cinema na obra de Lispector não é um dado pontual, mas pode ser compreendida como sintomática de um processo de permeação da literatura pelas novas mídias disponíveis no século XX.

Retornando ao romance em análise, à medida que avançamos na leitura de *Perto do coração selvagem*, ficamos sabendo que, após a morte do pai de Joana, ela passa a viver com os tios, sem, porém, se adequar a esse cotidiano familiar, pois não se comporta de acordo com os valores morais do mundo adulto, encarnados, particularmente, por sua tia. É nesse contexto que ocorre o episódio a seguir:

Ao redor da mesa escura, sob a luz enfraquecida pelas franjas sujas do lustre, também o silêncio se sentara nessa noite. Joana em momentos parava para ouvir o ruído das duas bocas mastigando e o tique-taque leve e nervoso do relógio. Então a mulher erguia os olhos e imobilizada com o garfo na mão, esperava ansiosa e humilde. Joana desviava a vista, vitoriosa, abaixava a cabeça numa alegria profunda que inexplicavelmente vinha misturada a um aperto doloroso na garganta, a uma impossibilidade de soluçar.

— Armanda não veio? – a voz de Joana apressou o tique-taque do relógio, fez nascer um súbito e rápido movimento na mesa.

Os tios se entreolharam furtivamente. Joana respirou alto: tinham medo dela, pois?

— O marido de Armanda hoje não está de plantão, por isso ela não veio jantar aqui, respondeu finalmente a tia. E de repente, satisfeita, pôs-se a comer. O tio mastigava mais depressa. O silêncio voltou sem dissolver o murmúrio longínquo do mar. Eles não tinham coragem, então.

— Quando é que vou para o internato? – perguntou Joana.

A terrina de sopa escorregou das mãos da tia, o caldo escuro e cínico espalhou-se rapidamente pela mesa. O tio abandonou os talheres sobre o prato, o rosto angustiado.

— Como sabe que..., balbuciou confuso...

Ela escutara à porta.

A toalha embebida fumegava docemente como restos de um incêndio. Imóvel e fascinada como diante de algo irremediável, a mulher fitava a sopa derramada que esfriava rapidamente.

A água cega e surda mas alegremente não muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto

abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotam da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. [...]

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente [...].

Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. [...]

Atrás dela alinhavam-se as camas do dormitório do internato. E à frente a janela se abria para a noite (LISPECTOR, 1998, p. 63-65).

Este trecho, que faz parte do capítulo intitulado “O banho”, é resultado de duas ações anteriores na narrativa: primeiro, a tia flagra Joana roubando um livro – comportamento que Joana assume sem demonstrar nenhuma espécie de remorso ou culpa, e justamente por isso apavora a tia; em sequência, a tia tem um diálogo com seu esposo sobre a possibilidade de enviar Joana a um internato, dado o comportamento inexplicável da sobrinha, diálogo que Joana ouve atrás da porta. Como resultado dessas duas ações, temos este trecho, que começa com uma personificação (*o silêncio se sentara*), em que o narrador descreve os elementos que compõem aquele jantar em família (a mesa escura, a luz enfraquecida pela franja suja do lustre e o tique-taque do relógio), no qual Joana perturba a quietude com a pergunta de quando os tios a mandariam para o internato. Após essa pergunta, o narrador, em vez de *contar* quais foram os pensamentos e sentimentos experimentados pelos tios naquele momento, *mostra* a reação expressa por eles: a terrina de sopa a escorregar pela mesa e os talheres do tio abandonados com pressa sobre o prato, detalhes visuais que indicam as reações emocionais dos tios à pergunta direta de Joana e que, articulados, funcionam como uma metáfora das emoções que estão ali transbordando.

Constata-se, portanto, que não há um adentramento psicológico efetuado pela voz do narrador nas personagens nesse momento. Essa tarefa é designada ao leitor, uma vez que há apenas os elementos visuais dessa cena construída pelo narrador. Aliás, a única intervenção de sumarização dos acontecimentos feita pelo narrador, neste primeiro bloco de texto, está na fala

“Ela escutara à porta”. Novamente, constata-se a predominância do mostrar em detrimento do narrar no tecido narrativo.

Da mesma forma, também cabe ao leitor a tarefa de preencher o espaço que separa os dois blocos de texto do fragmento. Num processo análogo ao da montagem cinematográfica, o “corte” na ação dramática indica uma mudança espaçotemporal. Por isso, o que se sucede é uma cena de Joana tomando banho, e apenas no final do trecho compreendemos que Joana já não está mais no mesmo tempo nem no mesmo espaço da cena anterior, pois, agora, ela já se encontra no internato (o que explicita o processo de montagem que articula os dois fragmentos). Assim, os verbos do segundo bloco de texto, da cena de Joana na banheira, estão todos no presente – o que indica uma presentificação da ação e contribui para o entendimento do deslocamento do espaço-tempo.

A presentificação da ação também é um traço que redimensiona a narrativa para o horizonte da imagem e do cinematográfico. Assim, ainda que o fragmento trate de um acontecimento situado temporalmente no passado em relação à história narrada, ele evoca o presente daquele passado, que fica em primeiro plano. Por isso, narrar no presente é um artifício utilizado no texto de Lispector para reproduzir a simultaneidade e a imediatez características do modo dramático e da linguagem audiovisual.

Candido (1977) observa que o capítulo intitulado “O banho”, do qual se retirou o fragmento em análise, é o melhor ponto de apoio para compreendermos Joana, a personagem central do romance, uma vez que esse capítulo se inicia com ela roubando um livro na frente de sua tia, que empalidece de espanto com a ação e, sobretudo, com a impassibilidade demonstrada pela sobrinha, que apenas justifica o ato dizendo “Eu posso” (LISPECTOR, 1998, p. 49). É esse acontecimento que dá origem à expulsão de Joana da casa dos tios e à sua conseqüente ida para o internato. Candido observa que apesar da afirmação de Joana, ela nada pode, como todos nós:

Mas possui uma virtude que nem a todos é dada: recusar violentamente a lição das aparências e lutar por um estado inefável, onde a suprema felicidade é o supremo poder, porque no coração selvagem da vida pode-se tudo o que se quer, quando se saber querer (CANDIDO, 1977, p. 130).

Nesse aspecto, o que parece importante destacar é que a construção da complexidade dessa personagem – isto é, uma “personagem redonda”, para utilizarmos a classificação de Forster (1974) – parte justamente do procedimento narrativo adotado. A utilização do foco narrativo *onisciência seletiva*, transmitindo a história narrada diretamente pela mente da personagem central, cria um efeito de suspensão da voz do narrador para ser colocada em primeiro plano a atividade mental de Joana. Com isso, ao ceder a função de narrar à atividade mental da personagem, há uma ênfase no *mostrar* em detrimento do *contar*, já que a consciência de Joana é mostrada, diretamente, ao leitor. É isso que garante que o leitor se surpreenda com a conduta da personagem, já que está ausente aqui a análise mental – tão a gosto da onisciência neutra dos escritores realistas, por exemplo –, para abrir espaço à *dramatização* do estado mental de Joana. Isso assegura que o *coração selvagem* da personagem, cuja recusa às falsas aparências e aos valores de moralidade burguesa surpreende-nos, antes de poder funcionar como um paralelismo direto com mundo real, depende da organização estética do material ficcional.

Ainda sobre a trama romanesca, outro deslocamento espaçotemporal na narrativa se dá quando há a mudança do tempo de Joana criança para o tempo de Joana adulta – já casada com Otávio –, em que temos, por sua vez, uma predominância da narração sobre a descrição. Isso porque Joana, adulta, já é capaz de traduzir o mundo em forma de um discurso organizado, sem que isso implique um discurso claro ou facilmente compreensível:

— Eu me distraio muito, disse Joana a Otávio.  
A tarde era nua e límpida, sem começo nem fim. Pássaros leves e negros voavam nítidos no ar puro, voavam sem que os homens os acompanhassem com um olhar sequer. Bem longe a montanha pairava grossa e fechada. Havia duas maneiras de olhá-la: imaginando que estava longe e era grande, em primeiro lugar; em segundo, que era pequena e estava perto. Mas de qualquer modo, uma montanha estúpida, castanha e dura. Como odiava a natureza às vezes. Sem saber por que, pareceu-lhe que a última reflexão, misturada à montanha, concluía alguma coisa batendo com a mão aberta sobre a mesa: pronto! pesadamente. Aquilo cinzento e verde estendido dentro de Joana como um corpo preguiçoso, magro e áspero, bem dentro dela, inteiramente seco, como um sorriso sem

saliva, como olhos sem sono e enervados, aquilo confirmava-se diante da montanha parada.

[...]

— Então eu me distraio muito, repetiu (LISPECTOR, 1998, p. 31-32).

O acontecimento exterior (pequeno, de curta duração), ou seja, no caso do fragmento acima, um diálogo entre Joana e Otávio, quando ela diz ao esposo que se distrai muito, faz surgirem as divagações do discurso indireto livre, que se constituem, sobretudo, por justaposição de imagens visuais (a lua, os pássaros, a montanha). Essas imagens são figurativas: a montanha é personificada e assume a qualidade de “estúpida”; há a comparação do sentimento da personagem ao observar a paisagem a algo “cinzento e verde estendido dentro de Joana *como* um corpo preguiçoso, [...] *como* olhos sem sono” (grifos nossos). Nesse sentido, o texto faz uso de metáforas e comparações de modo a tornar *visual* aquilo que o narrador deseja comunicar. É esse o modo de funcionamento das comparações no fragmento: dar visualidade aos sentimentos e sensações de Joana.

No entanto, embora haja um constante deslocamento para o visual, principalmente por meio do uso de metáforas, comparações e analogias, tais figuras de linguagem não têm a intenção de tornar mais clara ou didática a narrativa. Basta lembrar, por exemplo, da retórica antiga, em que as formas de estilo, sobretudo a metáfora, eram utilizadas como recurso argumentativo. No caso deste romance, ao contrário, parece que o real intuito do uso de uma linguagem metafórica é mesmo o de deslocar a narração para o plano da imagem – sem que isso torne o texto mais claro ou facilmente compreensível. Há um desejo constante de materializar a palavra escrita, até mesmo quando a discussão metalinguística é trazida para a superfície textual, como quando Joana afirma que “as palavras são seixos rolando nos rios” (LISPECTOR, 1998, p. 194).

Já mencionamos anteriormente a aproximação que Modesto Carone (1974) faz entre a montagem eisensteiniana e a poesia de Goerg Trakl em *Metáfora e montagem*. Na poesia de Trakl, Carone entende que as imagens formuladas pelos poemas se comportam de modo semelhante aos fotogramas montados num filme, “articulando planos e cenas cujo significado seria aferível pela forma em que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras

na consciência de quem lê o poema (como ocorre na mente de quem vê o filme)” (CARONE, 1974, p. 15). Com isso, expandindo a compreensão da montagem fílmica nos termos de Eisenstein, como colisão e conflito – isto é, como planos que, justapostos, produzem um *terceiro sentido* –, para o texto literário, ele afirma que a metáfora literária também opera de um modo semelhante. Logo, “a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como a ‘ideia’ que salta da colisão de signos ou imagens justapostas” (p. 15).

Nesse sentido, aquilo que Carone atribui à poesia de Trakl também pode se estender à narrativa clariciana: “as metáforas juntadas no processo de montagem parecem preencher a função de nomear – ou de *tentar* nomear – algo que radica num espaço situado *além* da experiência verbalizável” (CARONE, 1974, p. 16). O romance de Clarice também parece propor, em muitos momentos, uma leitura como “imagem”, já que suas metáforas, como já dito, têm caráter eminentemente visual. Carone (1974, p. 89), inclusive, chama as metáforas da poesia de Trakl de “metáforas absolutas”, pois por vezes não é possível admitir que os signos estejam apontados para significados usuais ou referentes empíricos: “as palavras *voltam-se para si mesmas*, ou seja, passam de referência-à-coisa a coisa-em-si” (p. 91).

Podemos observar esse mesmo procedimento no romance clariciano, em que as metáforas também funcionam como *coisa-em-si* e deslocam a narrativa para o horizonte da visualidade. Isso não significa dizer que a visualidade do texto leve a um *emudecimento* do seu significado: ao contrário, o significado parecer surgir justamente dessa nova condição da linguagem. Esse procedimento, certamente, insere essas obras dentro de uma tradição moderna, que questiona a capacidade da linguagem de transmitir ou, mesmo, de representar a realidade.

Desse modo, ainda com relação ao trecho sob análise, após a fala de Joana a Otávio, “Eu me distraio muito”, que é recuperada ao final do fragmento, o narrador adentra na mente da protagonista, que nesse momento olha para uma montanha longínqua. Há, portanto, uma desaceleração temporal, em que o narrador se detém na mente de Joana e naquilo que ela vê, pois o caminho percorrido pela consciência, por certo, completa-se muito mais rapidamente do

que a linguagem é capaz de reproduzir. Logo, embora o acontecimento exterior seja de curta duração, o narrador detém-se na consciência de Joana, manejando o tempo – desacelerando-o.

Erich Auerbach explorou largamente o procedimento do fluxo de consciência ao analisar um episódio do romance *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf. Ele pontua como esse processo de uma ocorrência externa mobilizar as divagações feitas pela consciência das personagens (muito mais ricas) faz com que esses elementos sejam entrecidos. Assim, o acontecimento exterior, insignificante – no caso do romance de Clarice, um diálogo entre a protagonista e seu esposo –, libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o tempo (e, por vezes, até o espaço) presente para se movimentarem livremente. Com isso, há um mergulho mais profundo na consciência, além do que a superfície da ação externa é capaz de reproduzir. O teórico afirma que esse novo manejo da temporalidade adquirido pelo romance moderno é tributário do cinema, uma vez que “o drama cinematográfico tem possibilidades muito maiores de estruturação espaçotemporal dos objetos do que o romance” (AUERBACH, 2002, p. 492).

Nesse sentido, é válido lembrar que o deslizamento do monólogo interior para o fluxo de consciência, próprio dos romances do século XX, tem estreita relação com o cinema, conforme aponta Auerbach (2002), e isso é feito, nos textos literários, sobretudo por meio da justaposição de imagens. Ademais, a lógica da sobreposição de imagens no texto – característica do fluxo de consciência, que reproduz pensamentos e imagens de maneira abrupta, e, por isso, justaposta – é muito semelhante à sobreposição de imagens no sonho, como podemos constatar no fragmento a seguir:

A princípio sonhava com carneiros, com ir à escola, com gatos tomando leite. Aos poucos sonhava com carneiros azuis, com ir a uma escola no meio do mato, com gatos bebendo leite vermelho em pires de ouro. E cada vez mais se adensavam os sonhos e adquiriam cores difíceis de se diluir em palavras.

— Sonhei que as bolas brancas vinham subindo de dentro...

— Que bolas? De dentro de onde?

— Não sei, só sei que elas vinham... (LISPECTOR, 1998, p. 47).

Aqui, vê-se como as imagens no sonho de Joana vão se modificando e se entremeando, ou seja, as imagens de carneiros, gatos, escola e cores vão

sendo sobrepostas e, por isso, tornam-se confusas, a ponto de adquirirem “cores difíceis de se diluir em palavras”. Assim, há também uma reflexão sobre a dificuldade de transformar a imagem em palavra, que, afinal, é uma reflexão sobre a própria natureza da linguagem – recurso insuficiente para representar a realidade. Isso nos parece sugerir que o constante deslizamento da narrativa para o campo da visualidade produz uma discussão sobre a impossibilidade ou dificuldade de narrar num horizonte em que a modernidade e seus aparatos tecnológicos provocaram modificações na percepção do mundo pelos indivíduos, conforme alerta-nos Walter Benjamin.

Vejamos o fragmento a seguir:

Muitos anos de sua existência gastou-os à janela, olhando as coisas que passavam e as paradas. Mas na verdade não enxergava tanto quanto ouvia dentro de si a vida. Fascinara-a o seu ruído – como o da respiração de uma criança tenra –, o seu brilho doce – como o de uma planta recém-nascida. Ainda não se cansara de existir e bastava-se tanto que às vezes, de grande felicidade, sentia a tristeza cobri-la como a sombra de um manto, deixando-a fresca e silenciosa como um entardecer. Ela nada esperava. Ela era em si, o próprio fim (LISPECTOR, 1998, p. 76).

Aqui, o narrador materializa a discussão sobre a diferença entre a expressão de mundo de Joana criança *versus* o mundo de Joana adulta. Joana gastou, segundo ele, muitos anos de sua existência “à janela”, isto é, *via* o mundo exterior. No entanto, durante sua passagem para a vida adulta, Joana deixa de ver e passa a ouvir, por isso, passa a ser capaz de *contar*: “Joana não se identificava com todos os sons. Só com aqueles puros, onde o que amava não era trágico nem cômico” (LISPECTOR, 1998, p. 45). O discurso de Joana adulta é elaborado em termos de linguagem; os pensamentos e as digressões predominam sobre as visões – ou seja, há o predomínio do *telling* sobre o *showing*. Já a Joana criança reproduz o mundo conforme ele se apresenta diante dela: uma série de imagens, não raro desorganizadas, as quais ela ainda não é capaz de traduzir em pensamentos coerentes. Por isso, a justaposição é um recurso predominante nesse momento. Ainda assim, observamos que mesmo quando há um predomínio do *telling* na narrativa, há um constante deslocamento para o universo do visual, o que não a torna, por isso, mais clara ou mais didática. O selvagem coração de Joana permanece

imperscrutável até mesmo para o pensamento lógico, cartesiano, só nos sendo possível, de alguma forma, vê-lo; observá-lo ou senti-lo.

O que nos faz pensar numa relação com o cinema neste romance, portanto, para além do constante deslizamento da narração para o campo da visualidade, é que o processo de mudanças temporais e espaciais não é feito a partir de marcações linguísticas, mas pela justaposição de cenas. Esse é, certamente, um procedimento adotado com regularidade a partir do modernismo. Além disso, o manejo da temporalidade é, por certo, tributário da possibilidade de desintegração espaçotemporal oferecida pelo cinema à forma literária.

Há uma discussão sobre a insuficiência da linguagem nesse romance – absolutamente moderna – que nos faz pensar ser também essa a razão do constante deslocamento da narrativa para o imagético. Esse seria, aliás, segundo A. A. Mendilow, o maior problema da literatura: “a relação entre a experiência e as limitações inerentes ao meio que tenta veicular aquela experiência” (MENDILOW, 1972, p. 91)

Se um sujeito moderno, fragmentário, incapaz de plasmar suas vivências em experiências transmissíveis, para lembrar Benjamin, está inserido no universo da técnica e da imagem, esse sujeito, num horizonte em que contar não é mais possível, mostra. Contudo, o narrador clariciano não mostra de maneira clara – embebe as imagens em metáforas complexas, em figuras de linguagem que nos reenviam à poesia e à subjetividade. Mais preciso talvez seja dizer: como se narrar não fosse possível, esse narrador clariciano pinta (é o que fará a narradora de *Água Viva*, penúltimo romance de Clarice: uma pintora que deseja se tornar escritora).

Está na literatura, antes mesmo da invenção concreta do cinema, essa capacidade de projetar imagens em nossa tela mental. Por isso, não poderíamos dizer, de modo simplista, que o cinema *influenciou* a literatura moderna; na realidade, o que constatamos a partir do século XX é uma convergência de duas formas de expressão em busca de um processo análogo de modificação da percepção, desencadeado pelo avanço da técnica – como o dispositivo cinematográfico e seus recursos – mas também por uma paisagem

que afeta a experiência subjetiva do indivíduo e produz, por sua vez, modificações nos processos de representação ficcional.

Logo, se a presença da visualidade – fornecida pelos procedimentos aqui elencados – não é específica do cinema, o que a sétima arte fez foi apenas materializar esse desejo tão antigo de reprodução da *simultaneidade* e *mostrar* à literatura possibilidades de renovação de sua forma. Assim, se a visualidade é uma qualidade fundamental para a humanidade, é possível que a escritura de Clarice, à qual o cinema também ofereceu contribuições, vista sob a perspectiva intermediática aqui adotada, possa ajudar-nos a lançar novas luzes e possibilidades de compreensão para o século das mídias e da imagem.

### 3.4 Narrador câmera e representação da violência no romance *Em Câmera Lenta*, de Renato Tapajós

Tânia Pellegrini, no ensaio “A violência de todos os dias: realismo no tempo presente”, aponta para a estreita relação entre a literatura como mercadoria, consolidada durante o regime militar no Brasil, e o que ela chama de “alfabetização pela imagem” dos possíveis leitores:

A ideia de literatura como mercadoria, consolidada durante o regime militar, desenvolveu-se nos anos posteriores, já em pleno processo de globalização, como se viu, e definiu para o mercado editorial a estratégia de vender livros como outro produto qualquer, confiando, para o sucesso dessa estratégia, na prévia alfabetização pela imagem dos futuros possíveis leitores (PELLEGRINI, 2018, p. 218).

Em certa medida, isso é o que evidencia o romance *Em câmera lenta*, de 1977, do escritor e cineasta Renato Tapajós, que se constrói a partir de um diálogo expressivo com os procedimentos da linguagem cinematográfica. Antonio Candido, em “A nova narrativa”, refere-se a esse romance de Tapajós como “a análise do terrorismo em técnica ficcional avançada” (CANDIDO, 1989, p. 209). Isso porque a obra trata dos eventos ocorridos entre 1964 e 1973, durante a ditadura civil-militar no Brasil, e os desdobramentos desses eventos que marcaram o país, em especial, a guerrilha urbana que se desencadeou como forma de combate ao então regime.

A obra foi publicada em 1977, mas apreendida pela censura do período e só judicialmente liberada em 1979. É, inclusive, o próprio Antonio Candido quem escreve um parecer em defesa do livro, alegando que não seria possível considerá-lo subversivo, como queria a censura à época.<sup>49</sup> Ademais, ainda de acordo com Candido (1989), no plano formal, a obra insere-se num contexto de legitimação da pluralidade que marcou a literatura brasileira a partir da década de 1970, quando houve uma crescente incorporação de técnicas e linguagens que tendiam a apagar as fronteiras delimitadoras dos campos artísticos, ou

---

<sup>49</sup> O parecer de Antonio Candido consta nos anexos da dissertação de mestrado de Mercedes Bertoli Martins (1985, p. 179).

seja, o aparecimento das *mídias* como campos discursivos dos quais a literatura também se apropriou.<sup>50</sup>

Em sua dissertação de mestrado publicada em 1985 pela Universidade Federal de Santa Catarina, Mercedes Bertoli Martins já refletia sobre esse romance como um *jogo de armar* entre o cinema e a literatura:

*Em Câmara Lenta* impõe-se como um romance concebido a partir das técnicas do cinema: e é isto que inverte a perspectiva de abordagem do assunto. Tal fato levará a resultados mais inesperados, uma vez que a influência do cinema sobre a literatura, além de oferecer novos espaços no âmbito literário, explora um assunto menos discutido, que se dispersa nos textos, nos autores, nos estilos de época, sem ter conseguido agrupar obras em torno da presença dessa influência. O que se tem é um ou outro aspecto denunciando, numa ou noutra obra, a interferência de outros sistemas artísticos como, no caso, o cinema. É através dessa influência que a literatura vai se renovar formalmente (MARTINS, 1985, p. 3).

Segundo o próprio Tapajós afirma em entrevista para Mercedes Bertoli Martins, ele utilizou de modo “mais ou menos consciente” algumas técnicas da montagem, pois “o que orienta o *Câmara Lenta* é uma tentativa de encontrar uma estrutura narrativa, que não vai fundamentalmente pela cronologia, e sim pela memória. Quer dizer, a articulação a partir da memória” (MARTINS, 1985, p. 157). Além disso, o autor adverte que quem vai montar os fatos no livro é o próprio leitor, a partir das referências ao quebra-cabeça e ao jogo de amar encontradas na leitura da obra – isso indica que esse romance também pressupõe um leitor ativo, conforme propõe Candido (1972, p. 14) sobre a literatura moderna, que exige a participação do leitor no processo criativo, analogamente aos princípios da montagem eisensteinianos. Tapajós reconhece, inclusive, que “existe toda uma vertente na literatura moderna, não tanto na literatura brasileira mas em autores latino-americanos, europeus, em que a influência do cinema se manifesta de várias formas” (MARTINS, 1985, p. 156).

---

<sup>50</sup> É evidente que o diálogo da literatura com outras mídias – e com outros campos do saber – pode ser aplicado a qualquer outro período da história literária em momentos anteriores. Logo, ao dizer que tais características se acentuam a partir da década 1970, no Brasil, não queremos sugerir, com isso, a eliminação de qualquer identificação anterior, mas antes compreender que esse processo resulta de uma lenta acumulação, inscrevendo-se em uma “tradição da ruptura”, conforme propõe Octávio Paz (1984).

O autor ainda explica sobre a sua intenção em escrever um livro em uma aproximação formal com elementos do cinema:

Eu continuava achando, como continuo achando até hoje, que o cinema é um instrumento extremamente importante para se falar a grandes públicos; mas, principalmente aqui no Brasil – dadas as circunstâncias políticas, que se atravessou na década de 70 – não havia a possibilidade de abordar certos temas no cinema. De um lado por causa da censura, de outro lado, porque nenhum produtor vai investir (e cinema é um "troço" caro), num filme que vai ficar fechado, não é? Comecei, então, a escrever o *Câmara Lenta* dentro de uma certa perspectiva de que eu poderia utilizar a literatura, o romance, para falar de determinadas coisas que eu não poderia falar com o cinema. Não poderia em termos concretos da sociedade brasileira, da censura, mas mesmo assim, o livro deu certos problemas (MARTINS, 1985, p. 158).

Tapajós reflete sobre o *status* problemático da literatura inserida no contexto da indústria cultural e de massificação da cultura, de maneira que o cinema, como “arte das massas”, para lembrar Benjamin, modifica o *status* do texto literário, que fica, de algum modo, subordinado às novas mídias, além de refletir sobre as condições materiais de se fazer cinema no Brasil. Dada a impossibilidade de produzir cinema, uma arte “cara”, fragilizada num contexto de censura e ditadura, Tapajós opta pela literatura e pela palavra escrita – a mais barata dentre todas as matérias-primas.

É importante também observar como a obra mobiliza dados da realidade para constituir-se enquanto literatura. A personagem do romance, não nomeada, à qual o narrador se refere apenas utilizando o pronome “ela”, foi inspirada em Aurora Maria Nascimento Furtado, cunhada de Renato Tapajós. Aurora, codinome “Lola”, atuava na Ação Libertadora Nacional (ALN). Foi capturada pelo DOI-CODI no Rio de Janeiro, em 10 de novembro de 1972, e torturada com a coroa-de-cristo.<sup>51</sup> Ela foi capturada e morta em circunstâncias muito semelhantes às que são descritas com relação à personagem do romance:

Ocorreu, de fato, uma batida policial que impedia os carros de passarem. O guarda, ao abordar Lola exigindo que ela e o companheiro saíssem do carro (carregado de armas) para revistá-los,

---

<sup>51</sup> Trata-se de uma peça de metal com parafusos, afixada à cabeça, como uma coroa, para provocar o esmagamento do crânio.

atirou nele na tentativa de fuga a pé. Lola foi atingida na perna, presa e levada para a tortura até a morte, por agentes da repressão e não do crime comum, como insinua a versão oficial.<sup>52</sup>

Essa personagem é, pois, construída a partir do que Candido *et al* (1972) chama de “personagem transposta com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, seja interior, seja exterior” (p. 71). Isso significa que a personagem é criada pela incorporação da vivência do próprio escritor, neste caso, de alguém com quem o romancista teve contato direto. Contudo, Candido adverte que mesmo nesses casos há o trabalho criador, em que memória, observação e imaginação se combinam, de modo que se torna impossível determinar a proporção exata de cada um desses elementos.

A abordagem política do romance tem como escopo denunciar a fragilidade da guerrilha urbana (que cresceu no país sob o comando de Marighella,<sup>53</sup> da Ação Libertadora Nacional – ALN – e de Carlos Lamarca, da Vanguarda Popular Revolucionária – VPR) como perspectiva de revolução voltada para o enfrentamento dos problemas sociais e econômicos do país sob a ditadura civil-militar. O romance impregna-se, portanto, de um ponto de vista trágico e melancólico, por partir de um pressuposto que considera o fracasso da luta armada no combate ao militarismo e ao capitalismo. A partir disso, conforme o próprio autor afirma em entrevista a Mercedes Martins (1985), a intenção de valer-se de fatos de um dado momento histórico para criar uma narrativa ficcional era dirigir-se não a um público indiferenciado, mas a um público específico: os militantes de esquerda que embarcaram na proposta da guerrilha e da luta armada.

*Em câmara lenta*, conforme esclarecem Maria Zilda Ferreira Cury e Rogério Silva Pereira (2018), foi pouquíssimas vezes editado até hoje (indicando que foi pouco lido entre o público geral), o que contrasta com a quantidade de críticas acadêmicas escritas que existem em larga escala sobre o romance. Isso parece sugerir que a obra despertou muito mais interesse de certa crítica especializada, que possivelmente encontra no livro, além de seu

---

<sup>52</sup> Fonte: <<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=334179>>. Acesso em: 23 mar. 2022.

<sup>53</sup> Vale mencionar, a esse respeito, o filme “Marighella” (2019), dirigido por Wagner Moura e lançado nos cinemas brasileiros em 2021.

tema, traços interessantes de experimentalismo formal que valem a pena ser investigados com mais afinco, do que o público geral, que não encontrará na obra uma literatura fácil de ser consumida como entretenimento.

Os autores também observam que o livro foi escrito no antigo Presídio Tiradentes, em São Paulo, entre os anos de 1973 e 1974, em que Tapajós, com então 30 anos, esteve preso por entrar na Ala Vermelha, um grupo clandestino de combate à ditadura militar. Além disso, os pesquisadores lembram que o livro foi escrito num contexto de repressão desencadeada pelo Ato Institucional nº 5, o AI-5, de 1968, “que culminou com a derrocada dos vários grupos clandestinos da esquerda armada, via expurgos de toda ordem – prisão, desaparecimentos, tortura e exílios voluntários e/ou forçados” (CURY; PEREIRA, 2018, p. 435).<sup>54</sup>

Feitas essas considerações sobre o contexto de publicação e recepção da obra, passemos, agora, para uma leitura analítico-interpretativa do romance, a partir de nossa perspectiva de análise.

*Em câmera lenta*, fazendo uso de recursos estéticos específicos, como a analogia à montagem cinematográfica e a desestruturação espaçotemporal, aborda, tematicamente, como já dito, uma reflexão sobre a violência de Estado e o período da ditadura militar entre 1964 e 1973, mais precisamente, a guerrilha urbana que se desencadeou como forma de combate ao regime. Na contracapa do livro, publicado pela Editora Alfa-Omega, encontramos a afirmação de que o livro é “um romance a respeito da ingênua generosidade daqueles que jogaram tudo, inclusive a vida, na tentativa de mudar o mundo”. Trata-se, portanto, de um impasse enfrentado pelo narrador, identificável com o autor, entre persistir na luta armada contra a ditadura e, paralelamente, assumir a inviabilidade de transformar a sua realidade, movido pela culpa em relação à

<sup>54</sup> “O texto é uma das primeiras expressões literárias da chamada ‘autocrítica’, isto é, a crítica feita pelos próprios membros dos diferentes grupos de guerrilha à luta armada clandestina. A Ala Vermelha é o grupo que primeiro implementa tal autocrítica, feita já de dentro do Presídio Tiradentes, por alguns de seus membros ali detidos. O grupo surge em 1966 a partir de uma dissidência do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), e é reação às formas pacíficas de combate à ditadura militar propostas pelo PCdoB; propugnava a guerra popular como forma de luta (GORENDER, 1987). Em documento produzido por volta de 1973, o grupo reconhece o reputado ‘erro fundamental’ da esquerda armada, isto é, sua opção pela ‘luta armada imediata’ contra o regime militar (GORENDER, 1987, p. 204-205). Tapajós ajuda a redigir o documento, ao mesmo tempo que escreve *Em câmara lenta* (SILVA, 2007, p. 52). Aspecto fundamental do livro, a autocrítica recebe ali uma abordagem que, também pioneiramente, articula procedimentos narrativos, posteriormente usados em outros livros, ficcionais ou não – escritos por ex-membros da luta armada contra o regime” (CURY; PEREIRA, 2018, p. 436).

tortura e à morte de sua companheira, perseguindo na busca respostas à pergunta sobre o que acontecera com ela: “Ela foi torturada. Isso já era de se esperar. Mas não. Não porque aquele corpo, aquele rosto, não. O que fizeram com ela?” (TAPAJÓS, 1979, p. 82).

Predomina no romance a fragmentação espaçotemporal: são intercaladas narrativas distintas, com focos narrativos distintos. Temos: a) um narrador-personagem, que narra, portanto, em primeira pessoa, e que ora trata de um conflito no presente da enunciação, ora desloca a narrativa para o passado, alternando-se a primeira pessoa do discurso com a terceira pessoa; b) a narração, em terceira pessoa, sobre o passado da personagem companheira/guerrilheira “ela”; c) a narração em terceira pessoa sobre a atividade da guerrilha urbana; a narração, também em terceira pessoa, sobre a guerrilha rural na Amazônia, motivada por uma tentativa de tomada de poder de grupos de esquerda nos países latino-americanos, cujos trechos se iniciam pelo sintagma “o venezuelano”; e, por fim, d) os trechos compostos pelo sintagma “em câmera lenta” (em que predomina um narrador-câmera), que, no final do romance, servirão para explicar o desfecho da personagem “ela”.

*Em câmera lenta* inicia-se do seguinte modo:

É muito tarde.

A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha. Todas as coisas estão curvas e se fecham, casas, árvores, a próxima esquina. Até chegar aqui. E não há mais onde chegar, embora haja. Embora exista a consciência e o conhecimento de que há. Mas a nuvem baixa, o calor, a escuridão, a lâmina partida rasgando a pele, o surdo latejar. Cuidado: a próxima esquina – fazer a curva, conduzir corretamente o carro. Cumprir a tarefa, ainda que haja um véu em frente aos olhos, os dentes cerrados até os músculos da boca doerem, mas a rua iluminada pelo sol da tarde está livre a luz brilha no vidro dos outros carros.

É muito tarde (TAPAJÓS, 1979, p. 13).

A partir da leitura do primeiro fragmento do romance, constatamos como estamos diante de uma escrita presentificada, que se revela logo pela primeira palavra da narração: o verbo “ser” no presente do indicativo, em *é* muito tarde. Logo de início, temos a impressão de que estamos lidando com o presente da situação dramática. Além disso, a escolha do advérbio “tarde” indica-nos uma lacuna de informação: não é revelado o motivo de o narrador considerar aquele

momento “tarde” e nem sequer o que se passou até aquele momento para que, agora, o narrador considere que seja “tarde”.

Nesse aspecto, a narrativa comporta falsas indicações de tempo e espaço. Embora se presentifique a situação dramática, não se precisa que tempo é esse, de modo que até mesmo a localização espacial é difusa, sendo referenciada apenas pelo advérbio “aqui”, além do evidente paradoxo em “não há mais onde chegar, embora haja”. Logo, o único elemento deste primeiro fragmento que situará o leitor diante da situação dramática é a frase: “Cuidado: a próxima esquina – fazer a curva, conduzir corretamente o carro”.

Além disso, esse fragmento introduz um longo trecho em que há uma ambiguidade entre a narração em terceira pessoa, que se vale de um *fluxo de consciência* para sondar os pensamentos do personagem, e um narrador protagonista, que fala em primeira pessoa, como verificamos em:

Agora não dá mais para fazer nada, nem por ela nem por ninguém e o que fecha a garganta é o cerco, as armas sem nome, as mãos sem nome, as peles vazias que se movem como se fossem gente, o isolamento; cada dia mais perto, há quinze dias nunca admitiria isso, embora já o soubesse há muito tempo (TAPAJÓS, 1979, p. 14).

Essa ambiguidade se sustenta quando observamos o trecho: “cada dia mais perto, há quinze dias nunca *admitiria* isso, embora já o *soubesse* há muito tempo” (p. 14 – grifos nossos). Notamos que, nesse caso, em decorrência da omissão do pronome do caso reto, ambos os verbos poderiam tanto estar conjugados na primeira ou na terceira pessoa do futuro do pretérito, no caso de “admitiria” (eu admitiria / ele admitiria); quanto na primeira ou na terceira pessoa do pretérito imperfeito do subjuntivo, no caso de “soubesse” (eu soubesse / ele soubesse). Desse modo, a dificuldade de precisar o foco narrativo, isto é, de afirmar se temos um narrador em primeira ou em terceira pessoa, é um dado que se repetirá no romance, em que teremos uma constante oscilação da voz do narrador para primeira ou terceira pessoa, como marca de uma fragmentação formal na obra que reflete a fragmentação do narrador protagonista envolvido na situação dramática. Esse narrador-personagem, por causa de um processo traumático, ora se despersonaliza e fala de sua situação dramática em terceira pessoa, ora assume as vezes de um

narrador em 1ª pessoa, embora não narre a partir de uma perspectiva linear, mas se valha do fluxo de consciência e, por isso, reproduza pensamentos desorganizados e não raro imprecisos.

Com isso, toda a situação dramática é apresentada de modo difuso, lacunar. Isso acontece, sobretudo, pela alternância de foco narrativo no romance: ora estamos diante de um narrador em primeira pessoa e de sua consciência num processo de rememoração; ora estamos diante de um narrador em terceira pessoa que se comporta de maneira onisciente, acessando os pensamentos e sentimentos das personagens; ora, ainda, esse narrador em terceira pessoa comporta-se de maneira distanciada, conferindo certo grau de objetividade à história narrada, aproximando-se do foco “câmera”.

A presença do foco narrativo “câmera”, em que predomina uma instância de enunciação não interferente, dá-se sempre nos fragmentos iniciados pelo sintagma “como em câmera lenta” – daí decorre, inclusive, o título do romance –, em que há a gradativa apresentação do que aconteceu com a personagem “ela”, como podemos observar no trecho:

Como em câmera lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio (TAPAJÓS, 1979, p. 16).

Neste fragmento, tem-se a apresentação da personagem que sequer é nomeada, sendo referida apenas pelo pronome “ela”. Segundo o próprio autor afirma em entrevista,<sup>55</sup> o elemento de tensão no livro, como num romance policial, é investigar o enigma “o que fizeram com ela?”. Posteriormente, ficamos sabendo que essa mulher é presa pelos militares, após ter atirado em

---

<sup>55</sup> "Eu acho que, mesmo num livro, em que a gente trabalha com fragmentação do tempo, da cronologia, dos personagens, como é o próprio *Em Câmera Lenta*, ele precisa ter um elemento de tensão que segura o leitor. Um elemento que, se você fosse escrever um romance policial, seria exatamente a questão... e que no *Em Câmera Lenta* é exatamente aquela pergunta que atravessa o livro todo: "o que fizeram com ela?". Isso é proposital" (TAPAJÓS *apud* MARTINS, 1985, p. 160).

um deles, e torturada até à morte com um instrumento brutal para tortura denominado coroa-de-cristo. Compreendemos que essa ausência de identificação é responsável pela despersonalização da personagem, traço característico dos romances modernos, segundo Anatol Rosenfeld, que surge da necessidade de representar a experiência humana da precariedade “num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a dominar o homem” (ROSENFELD, 1976, p. 86). Nesse caso, a despersonalização também parte da dificuldade de o narrador de verbalizar o nome da personagem, sua antiga namorada e companheira, e do tratamento brutal e desumano que ela recebe em sua tortura, chegando ao ápice da total anulação de sua condição humana.

O trecho sob análise se inicia com uma comparação: é o universo do cinema que é mobilizado como elemento comparativo. Com o uso de palavras, o trecho simula reproduzir o movimento com a mesma lentidão do recurso da “câmera lenta”, valendo-se, para isso, de adjetivos, como em “um *longo* arco” (grifo nosso), e advérbios, “desceu *suavemente*” (grifo nosso), além do segundo período do fragmento, em que há orações intercaladas (cumprindo a função de desacelerar o ritmo narrativo). No terceiro período, nota-se que a “câmera” não está mais lenta, uma vez que há uma aceleração, o que se nota, sobretudo, pela enumeração que segue a construção “num movimento único”, que imprime rapidez ao texto: “corpo, rosto e braço giravam novamente”. Essa aceleração culmina no último período do trecho, “o revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio”.

Essa espécie de gradação rítmica que se verifica no trecho sob análise é comum nas narrativas cinematográficas, em que o uso da câmera lenta culmina, quase sempre, num episódio de clímax da ação dramática. O movimento retardador (a câmera lenta), para Marcel Martin, além de permitir conhecer, em detalhes, movimentos muito rápidos e que não são perceptíveis a olho nu (como a trajetória de uma bala de um revólver), também possui um valor simbólico: “as cenas de morte violenta são frequentemente mostradas em câmera lenta, como se por uma dilatação dramatizadora do instinto fatal” (MARTIN, 2003, p. 263). Ele cita, por exemplo, o metralhar dos amantes pela

polícia em *Bonnie and Clyde*. Com isso, a câmera lenta "sugere em geral a intensidade excepcional do momento, a felicidade ou a aflição" (MARTIN, 2003, p. 263). É o que ocorre neste trecho do romance de Tapajós: uma vez que toda a narração se desenrola em função de responder à pergunta sobre o que aconteceu com "ela", o procedimento da câmera lenta cumpre esse mesmo valor simbólico de dramatizar a história narrada.

Outro procedimento composicional importante é a repetição do sintagma "como em câmera lenta", que vai se caracterizar como um traço constitutivo do romance: o narrador coloca em cena imagens que, apesar de produzidas em outro espaço e outro tempo, garantem a continuidade narrativa. Isso compreende o que Marcel Martin chama de "analogia de conteúdo material" (MARTIN, 2003, p. 154), que é utilizada quando a identidade, homologia ou a semelhança fundam a ligação fílmica. Contudo, no romance de Tapajós isso não é feito com imagens, como ocorre no cinema, mas a partir da palavra escrita. Além disso, o procedimento do *flashback*, que marca a repetição dos fragmentos narrados "em câmera lenta", não só constitui um procedimento cinematográfico no romance, como também marca a fixação na cena traumática – a morte da ex-companheira do narrador.

Outro dos procedimentos cinematográficos utilizados em larga escala pelo romance diz respeito à *montagem*, compreendida, aqui nos termos de Eisenstein, como conflito e colisão de planos. Nos trechos em que temos a narrativa da guerrilha rural na Amazônia, em alguns momentos, o texto se vale de uma contraposição com a guerrilha urbana ocorrendo paralelamente no romance. Isso remete claramente ao princípio eisensteniano da montagem como conflito e contraposição de planos. Além disso, as repetições das imagens evidenciam o procedimento compositivo dos "cortes" na ação dramática, como podemos verificar no trecho:

O venezuelano votou para onde estavam os outros. Todos olharam para ele, esperando a decisão.

Todos olharam para ele, como se esperassem uma decisão. A sala do apartamento era pequena e abafada, estava desarrumada e enevoada pela fumaça dos cigarros (TAPAJÓS, 1979, p. 22).

Neste trecho, os espaços em branco que separam os dois fragmentos funcionam como os cortes na ação dramática, isto é, são eles que indicam as mudanças espaciotemporais ocorridas. No primeiro fragmento, o venezuelano (personagem-tipo não nomeada), já na fronteira da floresta Amazônica, acompanhado de seus combatentes, a quem o narrador se refere apenas como “os outros”, precisa decidir entre participar da guerrilha no Brasil, movido por um propósito de fazer uma revolução que se instala, quase simultaneamente, em vários países da América Latina, ou, então, voltar e desistir da luta armada. No outro fragmento, é o protagonista, “ele”, quem precisa decidir participar do “novo Comando”, isto é, participar de uma nova formulação de um novo ataque armado contra a ditadura. Assim, os fragmentos, colocados em paralelo, em uma analogia à montagem eisensteiniana, abordam duas perspectivas diferentes para o mesmo dilema: a adesão ou não à luta armada como forma de enfrentamento à ditadura.

Temos, ainda, no romance, procedimentos análogos a movimentos de câmera, tais como o *travelling* cinematográfico:

Cumprimentaram o rapaz e depois de uma rápida conversa, foram com ele por diversas ruas, até chegar em sua casa, numa ruela sinuosa e sem calçamento. Entraram na casa: a sala era pequena e abafada, com poucos móveis. Nas paredes de cor indefinida estavam pregadas fotografias de revistas e um quadro representando um santo em cores vivas, rodeado de anjos e nuvens. Sobre a mesinha do centro, flores plásticas. Quando entraram na sala, uma mulher jovem de fisionomia cansada os cumprimentou e saiu pela porta guarnecida com uma cortina de fios plásticos, levando embora as quatro crianças barulhentas que correram para ver os visitantes (TAPAJÓS, 1979, p. 127).

Neste fragmento, o narrador e uma de suas companheiras, Lúcia, encontram-se com um operário grevista na tentativa de convencê-lo, sem sucesso, a engajar-se na luta armada contra a ditadura. Nele, temos um foco narrativo que funciona, mais uma vez, como uma espécie de câmera que acompanha as personagens à distância. O narrador-câmera acompanha as personagens, desde as ruas, até chegarem a uma ruela sinuosa e entrarem na casa do operário. Dentro dela, o narrador descreve a sala pequena, os poucos móveis; percorre as paredes, as fotografias de revistas e os quadros nela pendurados. Em seguida, desloca seu olhar para uma mesa de centro, com

flores plásticas. Por fim, revela uma mulher, a esposa do operário, saindo por uma porta com cortina de fios plásticos, levando consigo “quatro crianças barulhentas que correram para ver os visitantes”. Nota-se como esses detalhes são transmitidos com uma quantidade pormenorizada de descrições verbais, simulando, pois, o *olhar* de uma câmera e seu deslocamento, que acompanha o olhar do personagem ao entrar naquela residência – o mesmo procedimento que observamos, no cinema, com o *travelling* cinematográfico, é feito, aqui, com palavras.

A alternância de foco narrativo é, portanto, um procedimento recorrente em toda a extensão narrativa – aliás, é justamente essa alternância que mantém em suspense o desfecho do que aconteceu com a personagem “ela”, atingindo o *clímax* da história narrada quando lemos a cena de tortura da personagem. Vejamos, como exemplo de alternância desse foco narrativo, os seguintes fragmentos:

“[...] Hoje eu olho para a parede e nela desfilam os fragmentos do passado. As peças do jogo de armar que podem ser organizadas numa figura. Mas a tensão interior permanece e permanecerá sempre. Até a morte. As coisas que valem a pena são aquelas que ainda não foram feitas.”

O venezuelano se apoiou na porta da cela e ficou olhando para o japonês magro, acororado do outro lado. O japonês parecia inteiramente ausente e inofensivo. O venezuelano tentou acender novamente o toco do cigarro e não conseguiu. Olhou irritado e sabia que aquele americano tinha quase um pacote debaixo do travesseiro (TAPAJÓS, 1979, p. 114).

Há, no primeiro fragmento, um narrador em primeira pessoa, um “eu” que se vale de uma espécie de *monólogo interior*<sup>56</sup> – inclusive, curioso observar como todo esse fragmento se inicia e se encerra com o uso de aspas, o que acentua o caráter de monólogo do fragmento. Nesse trecho, predomina certamente a função de *contar* da narrativa. Em seguida, após o espaço em branco – indicativo de um corte, ou seja, de uma reorganização

<sup>56</sup> Carvalho (2012) adverte que, muitas vezes, os termos *monólogo interior* e *fluxo de consciência* são empregados de maneira indistinta. No entanto, ao citar o trabalho de Scholes e Kellogg (1977), afirma que os autores consideram que enquanto o *fluxo de consciência* diz respeito a uma apresentação de padrões de pensamento ilógicos e associativos, o monólogo se aproxima de um “solilóquio não falado”, ou seja, “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção de um narrador” (CARVALHO, 2012, p. 59).

espaciotemporal –, temos a alternância de um *contar* para um *mostrar*. Esse segundo fragmento, que narra sobre a guerrilha rural na Amazônia, inicia-se sempre com o sintagma nominal “o venezuelano” e, nele, há o predomínio da função de *mostrar* e de uma linguagem próxima à linguagem do cinema, uma vez que nos deparamos majoritariamente com ações e processos externos das personagens. Contudo, é importante observar que ainda que haja esse predomínio do *showing* no segundo fragmento, há um narrador em terceira pessoa *onisciente*, uma vez que ele, por meio da intrusão, acessa os pensamentos e sentimentos das personagens, como em “Olhou irritado para os dois que ainda dormiam e *sabia* que aquele americano tinha quase um pacote debaixo do travesseiro” (grifo nosso). “Sabia”, aqui, é uma fala do narrador, que traduz um estado mental da personagem; marca, portanto, de sua onisciência.

Além disso, cabe pontuar que, por um lado, o narrador em primeira pessoa do primeiro fragmento, conforme já observado, não é nomeado, e isso se relaciona com seu processo de despersonalização a partir da culpa que o move pela morte da companheira; por outro lado, no segundo fragmento, as personagens apresentadas são todas personagens-tipo (o venezuelano, o americano e o japonês). A guerrilha retratada é, portanto, genérica, por isso as personagens são todas apresentadas a partir de suas nacionalidades, configurando tipos sociais, sem individualidade. Apenas as personagens em contato com “ele” são nomeadas – com exceção, certamente, de sua companheira morta, “ela”.

Logo, embora o romance possa ser lido como um texto cinematográfico, de forte apelo imagético, a presença de um narrador em primeira pessoa, que constantemente se vale do monólogo interior, além de um narrador *onisciente* em terceira pessoa, que se interpõe e diz pelas personagens o que elas poderiam dizer, revela que isso só se faz possível em um texto narrativo, pois somente nele, conforme esclarece Candido, “podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício” (CANDIDO, 1972, p. 25). Isso porque apenas no gênero narrativo é possível a existência de um narrador que pode distinguir-se das personagens, enquanto na poesia ou no gênero dramático, que é o caso do cinema, ou o narrador identifica-se com o *Eu* do monólogo ou

está ausente do mundo das personagens. É a estrutura discursiva que permite, nesse sentido, o acesso à consciência das personagens.

Ainda com relação à alternância do foco narrativo do romance, observa-se, como já dito, que a despersonalização do narrador, ao falar de si em terceira pessoa e não nomear a ex-companheira e guerrilheira torturada, dá-se pela despersonificação ligada à culpa, como se falar de si em terceira pessoa fosse o único modo possível de narrar aquilo que não lhe é possível contar em 1ª pessoa. Contudo, em certos trechos, há um deslizamento da narração em terceira pessoa para a narração em primeira pessoa, que enuncia em tom confessional, dirigindo-se, via diálogo mental, à companheira:

Quando ele a conheceu, ela era companheira de Fernando e sempre os via juntos. Quase sempre: às vezes você estava esperando por ele e havia em seu rosto uma docilidade que nunca mais eu vi. Difícil de imaginá-la de outro jeito que não militante, companheira, ativista – a decisão desse olhar calado. Fernando foi embora e ela ficou mais calada e mais distante e trabalhando cada vez mais pela organização, como se ele tivesse recomendado isso. Mas eu sei que você acreditava na luta da mesma maneira como acreditava na vida – e mergulhou na luta como mergulhou na vida, dando tudo de si e querendo conhecer tudo. Será que deu tempo, companheira? (TAPAJÓS, 1979, p. 163).

Observemos que o narrador inicia o fragmento pela afirmação: “Quando *ele* a conheceu, ela era companheira de Fernando” (grifo nosso), o que marca uma narração em terceira pessoa, para encerrá-lo com: “Mas eu sei que *you* acreditava na luta da mesma maneira como acreditava na vida [...]. Será que deu tempo, *companheira?*” (grifos nossos). Numa espécie de narrativa confessional, ele se dirige à ex-companheira, agora morta. Com isso, hibridiza-se um narrar cinematográfico, sobretudo nos momentos em que predomina o foco câmera e a função de mostrar, com trechos narrativos, isto é, em que predomina a função de contar, num deslizamento da narração em terceira pessoa para um monólogo interior.

Neste outro trecho, observamos como a narração já se dá em primeira pessoa:

Sentados agora ali no quarto, enchendo a sala, cada um com seu nome modulado em voz baixa, Marta também está morta, levou uma rajada na barriga que quase cortou no meio e caiu como um revólver

em cada mão, em cada uma de suas mãos delicadas, os cabelos louros ficaram empapados de sangue e os revólveres estavam vazios, porque ela atirou até acabar a munição. Os outros puderam escapar do cerco porque Marta se deixou matar e *eu* também escapei. E agora outra vez, só que desta vez foi ela, e *eu* não escapei porque fiquei lá para sempre, o que escapou foi um corpo vazio, uma casca sentada na beira da cama olhando a parede e sabendo que o tempo acabou [...]. Cada um foi conhecido, outros apenas de ouvir falar, mas eles estão todos aqui e chegaram de repente porque eu também morri, lá, naquele dia, no momento quê. (TAPAJÓS, 1979, p. 25 – grifos nossos).

Nele, o narrador utiliza a primeira pessoa do discurso, coloca-se, portanto, como personagem na história narrada, e nomeia, inclusive, uma das companheiras de guerrilha, Marta, que é morta numa tentativa de confronto, “com um revólver em cada mão”, atirando “até acabar a munição”. Observa-se que a morte dessa personagem não provoca no narrador a mesma dor que a morte de “ela” consegue provocar: “só que desta vez foi ela, e eu não escapei porque fiquei lá para sempre, o que escapou foi um corpo vazio, uma casca sentada na beira da cama olhando a parede e sabendo que o tempo acabou”. Ainda, a fragmentação, inclusive da sintaxe no romance, como observamos na quebra da estrutura sintática em “no momento quê”, reflete a fragmentação subjetiva dos indivíduos envolvidos na ação dramática.

O narrador questiona-se, inclusive, sobre a necessidade do “gesto”, isto é, a ação que levaria a personagem a ser capturada e morta pelos militares:

Por quê? O gesto precisava ser feito. Todas as coisas que ele implicava precisavam ser feitas. Cada ação, cada panfletagem, cada bomba, precisava ser feita. Tudo estava encadeado e dependida do primeiro movimento. Por isso, há ainda, uma certeza: o gesto precisava ser feito. Mas será que o gesto feito foi o gesto certo? Talvez ainda dê para saber, embora já seja muito tarde (TAPAJÓS, 1979, p. 48).

Na narrativa, temos a organização de uma resistência política que visa à derrota da ditadura por meio de uma tomada de poder por um processo revolucionário, ao qual o narrador se refere como “o gesto”. Essa resistência desemboca num confronto não menos violento do que a violência do Estado autoritário: a guerrilha urbana. No entanto, ao constatar o fracasso dessa tentativa de revolução e tomada de poder, esse reconhecimento da frustração daquela tentativa de modificar a realidade histórica imprime, a partir das falas

do narrador, uma sinalização de fracasso e de profundo abatimento no narrador protagonista, além de destacar o seu sentimento de culpa pela morte das companheiras de luta nesse processo.

Sobreviver apenas para matar, para abater os que são responsáveis pela morte de todos. E depois esvaziar de vez a casca morta. Nada mais importa a não ser o ódio, o ódio frio e seco, o ódio sem gestos, o ódio aniquilador e vitorioso. Única forma de demonstrar o amor que existe por todos os mortos e por ela, por ela, única expressão real, viva e consistente de amor. Destruída para sempre (TAPAJÓS, 1979, p. 84-85).

Procedimento semelhante ocorre em:

O gesto continuava estilhaçado, espalhado aos pedaços pelo chão da casa e é impossível reunir as peças para reconstituir seu sentido. Para restituir a forma ao jogo de armar. Os elementos acumulados e ordenados pelo tempo se arreventaram, explodiram em mil fragmentos no momento em que ela (TAPAJÓS, 1979, p. 42).

O trecho é todo simbólico: o jogo de armar – como uma clara referência à montagem dos fragmentos da história narrada, que, por sua vez, remete ao processo de montagem cinematográfica – e a ideia de reunir os fragmentos acumulados é o que move o narrador protagonista, mas também a impossibilidade desse ordenamento, uma vez que a memória é fragmentária. Por isso, a forma de romance adequa-se ao seu conteúdo. A impossibilidade de narrar, questão benjaminiana, reflete-se até na opção por uma sintaxe truncada: “Uma imagem que não é mais do mundo, mas de uma solidão voltada sobre si mesma. O gesto incompleto, estilhaçado, no momento em que ela” (p. 42).

Outro procedimento recorrente na obra diz respeito às elipses. No romance, muitas elipses são reproduzidas através da quebra da estrutura sintática, como em: “lá, naquele dia, no momento quê” ou “no momento em que ela” (p. 42). Essa vacilação de completar a frase ocorre em vários trechos em que o narrador fala sobre “ela”, como em: “Mas seria uma resposta. Se ela” (p. 56); “[...] ainda é possível ver suas costas caminhando com a segurança de quem ainda pensa que há uma possibilidade de.” (p. 82); “[...] eu saí do Comando porque eles acharam que eu estou vacilando, desde que ela.” (p.

85); “uma clareza impossível e que só pode terminar no fogo, no espelho estilhaçado, no gesto reprimido vindo à tona, mas até lá.” (p. 157); “eu vou querer saber que tipo de gente que é capaz de fazer tudo aquilo a uma mulher, que é capaz de.” (p. 174). Essas elipses, que marcam um truncamento sintático, ocorrem com a intenção de não entregar, naquele momento da narração, a informação sobre o que aconteceu com “ela”, além de também marcarem a impossibilidade de verbalização, por parte do narrador, do processo de tortura sofrido pela companheira. A quebra da estrutura sintática dá-se, pois, sempre relacionada com essa lacuna de informação.

Esses truncamentos sintáticos lembram, também, os cortes no cinema. Sabe-se que o procedimento da montagem cinematográfica se dá, justamente, conforme propõe Martin (2003, p. 139), a partir de “sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta)”. Logo, o procedimento da elipse é fundamental no cinema, que se constitui a partir da união de fragmentos. Martin ainda lembra que a função da elipse, no cinema, é a de *sugestão*: “deixando de fora de cena (fora do jogo) o que a mente do espectador pode suprir sem dificuldade” (p. 85). É esse mesmo procedimento que ocorre com as elipses no romance de Tapajós, em que o truncamento sintático nos sugere que a lacuna de informação ali está relacionada com a trajetória da personagem assassinada sob tortura.

Desse modo, nos momentos em que predomina o foco narrativo em primeira pessoa, temos essa sintaxe lacunar e quebradiça, que se justifica pela impossibilidade de narrar uma experiência traumática. É por essa razão que Marcio Seligmann-Silva afirma que “o testemunho só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65). Isso porque, diante da vivência de uma situação traumática, há a impossibilidade de se afastar dos eventos e de gerar um testemunho íntegro. “Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente. [...] Mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Nesse sentido, a fala entrecortada, lacunar e elíptica do romance de Tapajós revela-se como a marca utilizada para a representação de experiências constituídas por ausências, traumas e impossibilidades, de modo

que a fragmentação formal dessa narrativa é a expressão da fragmentação dos indivíduos ali envolvidos. Com isso, a adoção de uma linguagem que se aproxima do cinema – já que o fragmento é o seu traço linguístico essencial – não é gratuita.

Ainda sobre a interseção do cinematográfico e do literário no romance, observemos a seguinte passagem:

Alguma coisa de profundamente errado nesse vazio, no longo cansaço dessa espera por coisa nenhuma. Continuar arrastando os pés calçados em botas de chumbo até o fim. Qualquer fim. Continuar porque a marcha não pode mais ser interrompida. Esperar.

Ela olhou o mar e fez um gesto amplo, carregado de liberdade e de vida. Correu pela praia até cansar e voltou para ele, molhada de suor, o riso cristalino. Seu gesto era um traço de alegria (TAPAJÓS, 1979, p. 72).

As metáforas, por um lado, do modo como são construídas no fragmento, como em “continuar arrastando os pés calçados em botas de chumbo”, ou “ela [...] fez um gesto amplo, carregado de liberdade” e “seu gesto era um traço de alegria”, pertencem ao campo da linguagem verbal e, portanto, literária. O corte, espaço em branco que separa os dois fragmentos, por sua vez, direciona a narrativa ao universo do cinematográfico.

Esses procedimentos vão evidenciando que falar em “romance cinematográfico” torna-se uma afirmação genérica e, até, inócua, pois isso só não garante demonstrar de que maneira os procedimentos cinematográficos são incorporados pelo texto literário; com que frequência esses procedimentos aparecem e quais são os efeitos em que essa incorporação resulta. Como podemos constatar, a menção ao cinematográfico, no texto literário, nunca comporta toda a extensão narrativa: ela é um procedimento constitutivo do romance, mas que não abre mão de outros elementos próprios ao discurso literário, como as construções metafóricas, por exemplo: “A fome era, agora, cada vez maior, uma imensa boca mastigando seus estômagos” (p. 74); “O descampado mergulhava num silêncio tão grande, que cada gesto se fazia lento, gracioso, quase solene” (p. 37); “Suas pernas, firmemente plantadas no chão [...]” (p. 38).

Vejamos ainda o seguinte trecho:

Ele debruçou-se sobre ela, a mão em seu seio. Beijou-a e sentiu na pele aquele corpo elástico que se distendia.

Numa outra praia, na margem do grande rio de águas barrentas, num outro tempo, ele pisou as areias com os pés descalços (TAPAJÓS, 1979, p. 94).

Aqui, não só o corte, espaço em branco entre os dois fragmentos, indica o deslocamento espaciotemporal, mas a própria palavra do narrador evidencia isso, quando ele diz “numa outra praia”. Assim, apesar da presença da justaposição, que confere o descolamento espaciotemporal num procedimento análogo ao da montagem, o narrador também se vale de marcações temporais e espaciais via palavra escrita, bem como faz uso de recursos como o sumário narrativo, o que também pode ser observado em: “Houve, na verdade, uma praia, há muito tempo: areia solta e o rio, aquele rio largo que não deixava ver a outra margem, a água barrenta porque carregava a terra e a lama da floresta” (TAPAJÓS, 1979, p. 16). Nesse sentido, podemos dizer que a montagem, neste romance, é cinematográfica, mas o discurso é predominantemente literário.

Observemos, ainda como exemplo, o próximo fragmento:

Sérgio se aproximou da casa através do terreno vazio que a separava da rua. De ambos os lados do terreno crescia um mato ralo. *Aparentemente* estava tudo normal. Em todo caso o carro de cobertura tinha ficado a uma distância prudente. Marcos não aparecera no ponto e eles tinham resolvido dar uma espiada em sua casa. O carro que Marcos usava estava estacionado no local de costume. *Talvez* ele tivesse dormido demais, apenas. Tudo *parecia* tranqüilo. Sérgio bateu na porta. Um passo arrastado e a porta se abriu. Sérgio hesitou o rosto era desconhecido. “Marcos está?” O outro abriu mais a porta. “Está sim. Entra.” Nesse momento Sérgio viu um outro homem surgiu no fundo da sala escura, vindo do corredor que a ligava ao quarto. A luz se refletiu por um breve momento nas algemas que ele trazia penduradas na cintura. Sérgio instintivamente deu um passo atrás, sacando o revólver, enquanto a porta se fechava. Antes que ela se fechasse inteiramente ele atirou e viu o homem ao fundo da sala se dobrar. A porta bateu e Sérgio atirou mais duas vezes contra a madeira, na direção de quem estivesse por trás dela. Correu na direção da rua, mas ouviu o barulho da janela se abrindo. Rodopiando, disparou as três balas restantes contra a janela e tornou a correr (TAPAJÓS, 1979, p. 122 – grifos nossos).

Aqui, temos a descrição de um episódio em que Sérgio, companheiro do narrador, espera o outro companheiro, Marcos, para darem seguimento ao plano arquitetado pelo seu grupo político. Todo o trecho é narrado de um modo que produz um efeito de simultaneidade e, por isso, cinematográfico: os períodos curtos, justapostos, a insistência na repetição do nome “Sérgio”, que acentua uma marcação roteirística, seguido de frases curtas que mais parecem indicações cênicas (rubricas), e a predominância em *mostrar* descrições visuais, isto é, a predominância da cena sobre o sumário narrativo, uma vez que, a rigor, o narrador não se detém nos pensamentos de Sérgio, de modo que toda a cena é reproduzida como num *frenesi* de um filme de perseguição policial.

Temos, ainda, a simulação de movimentos de câmera, quando o narrador afirma que “Sérgio bateu na porta”, o que nos faria visualizar uma espécie de *plano médio* ou *plano americano*<sup>57</sup> da cena; em seguida, há apenas um barulho em cena, “um passo arrastado”, e um enquadramento da porta se abrindo e, ao fundo, um homem surgindo no corredor – o que indica que ainda estamos diante de uma espécie de plano médio. No entanto, quando o narrador diz que “a luz refletiu por um breve momento nas algemas que ele trazia na cintura”, temos, aí, um *primeiro plano*, ou seja, um *close-up* das algemas penduradas, o que, certamente, aproxima-se do caráter psicológico, emocional da utilização do *primeiro plano* no cinema, uma vez que o diretor aproxima a câmera de objetos e personagens para dramatizar a significação do conteúdo.

É o que ocorre aqui, quando o narrador não nos *diz* o que aconteceu neste fragmento, mas nos *mostra* os elementos que compõem a situação dramática, bem como *mostra* a reação das personagens a ela, como ao longo de todo o final do fragmento, em que temos frases que indicam ações, como “a porta bateu e Sérgio atirou”, “correu na direção da rua”, “rodopiando, disparou as três balas restantes contra a janela e voltou a correr”, que são justapostas,

---

<sup>57</sup> Guido Logger (1959) esclarece que no *plano médio* temos uma pessoa filmada dos pés à cabeça, enquanto no *plano americano* – mais frequente –, a mesma pessoa é filmada apenas da cabeça à cintura. Além disso, o autor afirma que os planos médios têm caráter descritivo, “usados geralmente no começo do filme para ambientar os personagens” (LOGGER, 1959, p. 66), diferente dos planos aproximados, que “são de caráter psicológico, emocional” (*ibidem*, p. 67).

unidas apenas pelo ponto final, contribuindo para a aceleração da narração e imprimindo um efeito de simultaneidade ao trecho.

Isso não significa dizer que na literatura não haja ações descritas pelo narrador – evidentemente, a descrição, o *mostrar*, faz parte de qualquer obra narrativa. O que queremos salientar é que o *modo* como isso ocorre é cinematográfico, porque simula, tal qual as imagens no cinema, ações em simultâneo. Conforme também já discutimos, a linguagem verbal, subordinada à linearidade do discurso, não pode expressar uma experiência simultânea. Isso só se faz possível pela *simulação* de um efeito do simultâneo e do cinematográfico pelo texto literário – é, precisamente, o diálogo intermediático estabelecido pelo romance com o cinema, produzindo, conforme propõe Irina Rajewski (2012), um *como se*.

Contudo, observamos que, em trechos pontuais no fragmento citado, o narrador porta-se de maneira *onisciente* e *intrusa*, acessando os pensamentos da personagem, interpondo-se e dizendo por ela o que ela poderia dizer, como em: “*aparentemente* estava tudo normal”, “*talvez* ele estivesse dormido demais” e “tudo *parecia* tranquilo” (grifos nossos). Com isso, o efeito cinematográfico proporcionado pelo texto não se faz presente em toda a extensão narrativa, mas coexiste com outros procedimentos que são característicos do texto literário e, portanto, verbal, como é o caso da onisciência de um narrador em terceira pessoa.

Neste outro fragmento, temos um procedimento e efeitos semelhantes:

No carro, ele ouviu os tiros. Marta retesou-se a seu lado e imediatamente abaixou-se para pegar a metralhadora que estava no chão, coberta por jornais velhos. Ele arrancou com o carro, cobriu o meio quarteirão que os separava da casa, levantando a poeira vermelha da rua sem calçamento. Freiou [sic] no momento em que Sérgio, tendo descarregado sua arma, corria através do terreno. Simultaneamente Marta abriu a porta e saltou com a metralhadora na mão. Ao lado do terreno, além do mato ralo que o margeava, ela viu três homens armados correndo em direção à casa. Levantou a metralhadora e disparou por trás do carro, obrigando os três homens a se jogarem no chão, no meio do mato. Ele observou de relance a figura que Marta compunha com a arma – a metralhadora parecia enorme em suas mãos, trepidando como um animal escuro que quisesse fugir (TAPAJÓS, 1979, p. 123).

Aqui, há a predominância de um narrador em terceira pessoa, que se comporta, com exceção do último período, de maneira não interferente, conferindo objetividade à cena narrada. Se, por um lado, as frases justapostas aceleram a narração, imprimindo um efeito de simultaneidade ao texto, não é somente esse procedimento que é utilizado para marcar a aceleração. Temos, também, advérbios que contribuem para reforçar a sensação de rapidez, como em “Marta retesou-se a seu lado e *imediatamente* abaixou-se para pegar a metralhadora” (grifo nosso) e “*Simultaneamente* Marta abriu a porta e saltou com a metralhadora na mão” (grifo nosso). Nesse sentido, o cinematográfico revela-se, aqui, como um efeito que decorre, também, de procedimentos essencialmente literários e verbais.

Além disso, no final do fragmento, no último período, temos uma oscilação do foco narrativo, já que o narrador se comporta de maneira onisciente e intrusa, quando diz: “ele *observou* de relance a figura que Marta compunha com a arma”, uma vez que o narrador indica aqui um processo mental, por isso, *conta*, e não mais *mostra*, como nos períodos anteriores. Ademais, há ainda a comparação metafórica que encerra o fragmento, “como um animal escuro que quisesse fugir”, o que mais uma vez comprova que a literariedade do texto coexiste com os efeitos de simulação de uma linguagem próxima à cinematográfica. Isso ocorre ainda em fragmentos seguintes como: “Ele *percebeu* que o raciocínio de Sérgio era outro, ele via as coisas de um modo completamente diverso” (p. 130 – grifo nosso) e “Enquanto esperava esfregou lentamente com a mão a parte posterior do pescoço, tentando aliviar o músculo dolorido. *Estava cansado*” (p. 132 – grifo nosso).

Os deslocamentos temporais do romance dão-se, também, no tempo futuro, fazendo uso de prolepses ou *flashforwards*:<sup>58</sup> “O que ninguém podia saber era que, dois anos depois, ao voltar da Ilha, Fernando seria morto pela polícia com mais de vinte tiros de fuzil, num bairro de São Paulo” (TAPAJÓS, 1979, p. 27). Esse procedimento, *do flashforward*, também se verificará no fragmento em que o protagonista narra sobre o episódio em que um

---

<sup>58</sup> "Prolepses são: "antecipações no tempo, que permitem a anteposição, no plano do discurso, de um fato ou situação que só aparecerá mais tarde no plano da diegese. Corresponde ao que, em linguagem cinematográfica, é chamado de *flashforward*" (FRANCO JR., 2009, p. 47).

companheiro o encontra para contar o que realmente aconteceu com sua ex-namorada capturada pelo comando militar:

Sair de casa. O carro, a rua. Indistinta mancha de várias cores que passam e se perdem. Daqui a pouco, o ponto. *Ele estará lá e me contará o que aconteceu*, o que fizeram com ela. *Então eu saberei de tudo e não haverá mais nada a saber*. [...] Dobrar a esquina e lá está ele no ponto, na hora certa, me esperando. Agora eu vou saber. (p. 153 – grifos nossos).

A repetição do trecho, “como em câmera lenta”, seguido da descrição, em *close-up*, de que “sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa”, vai gradativamente fornecendo a informação do que aconteceu com a personagem “ela”. Essa construção se repete seis vezes, nas páginas 16, 25, 56, 87, 142 e 167 do romance. O motivo é repetido ao longo desses trechos, sendo acrescidas, progressivamente, informações sobre o desfecho da personagem. Nesse sentido, o motivo do fragmento que se repete é uma chave de leitura da própria narrativa, como um processo de culpa e fixação na cena do trauma por parte do narrador.

O trecho completo do motivo da captura da personagem, seguida da descrição – minuciosa – de seu processo de tortura, é apresentado ao leitor a partir da página 167:

Como em câmera lenta: [...] Ela correu por entre os carros e quase todos os policiais foram atrás dela, atirando sempre. [...] Cercaram-na e caíram sobre ela, acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la. Ela se debateu com violência, mas uma forte coronhada em sua nuca a fez tontear. Um policial segurou-a firmemente, enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno. Levaram-na até a perua, que estacionou perto com os freios rangendo pela brusca parada. Jogaram-na no banco traseiro e dois policiais sentaram-se, um de cada lado dela, enquanto a perua arrancava em velocidade, a sirena aberta lançando seu gemido de terror pelas ruas sonolentas. Enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada, intimidando os que a viam passar, os policiais em seu interior espancavam a prisioneira, gritando-lhes as obscenidades mais sujas que conseguiam lembrar-se. Enquanto um dava-lhe uma cotovelada nos rins, o outro atingia-a com um cassetete no rosto. Um terceiro, debruçando-se do banco da frente para trás, batia com a coronha do revólver nas mãos atadas pelas algemas. Os dedos estalaram, os ossos se rompendo com o impacto. No rosto, o sangue começava a brotar pelo nariz e do canto dos lábios. Mas ela não

gritou, nem mesmo gemeu. Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e dor. A perua entrou, por fim, em um portão e freiou [sic] em seguida. Os policiais retiraram a prisioneira e empurraram-na para a entrada de um pequeno prédio. Ela cambaleava e continuou a ser espancada a cada passo. Seus olhos já se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa. Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto e onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos policiais: um deles retirou-lhe as algemas, enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz. Mandaram-na tirar a roupa e ela não se moveu. Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa, mas ela se contorceu, escapando. Um deles acertou um soco em sua boca, os outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa. [...] Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço sufocando-a. O que a pisava no estômago perguntou-lhe novamente o nome. O outro retirou o pé do pescoço para que ela pudesse responder, mas ela nada falou. Nem gemeu. Apenas seus olhos brilhavam de ódio e desafio. [...] O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo. Com um esforço, continuava calada. Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a sentar-se. Amarraram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas, gritando palavrões entremeados por perguntas e ela já não poderia responder nada mesmo que quisesse. E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som. Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não comesse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente (TAPAJÓS, 1979, p. 167-172).

Se, por um lado, o triunfo do capitalismo na cultura de massa procura esterilizar temas que considera brutais e intragáveis, como os dos corpos feridos, torturados e mortos<sup>59</sup>, o que faz com que muitas narrativas que abordam a ditadura civil-militar brasileira retratem a violência por meio de um discurso higienizado; por outro, em certas narrativas, como é o caso deste romance, a representação brutal da tortura funciona como crítica e denúncia.

A escolha do foco câmera neste fragmento – e em todos os outros trechos que compõem a repetição “como em câmera lenta – não é gratuita. É justamente em decorrência da não interferência do narrador, que registra a cena de modo objetivo, sem intervenções, que a violência da cena descrita é potencializada. Os detalhes da tortura são descritos com minúcia pelo narrador: da cotovelada nos rins desferida pelos policiais ao tiro no braço da personagem, que o narrador-câmera descreve com frieza, “ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo”, até o ápice da violência, com a cruel descrição de que, após ter sido submetido à coroa-de-cristo, a personagem tem um dos olhos saltados para fora da órbita, os ossos do crânio quebrados e o cérebro esmagado *lentamente* – a escolha do advérbio “lentamente” reforça, inclusive, essa crueza, porque retrata o prolongamento do episódio de tortura.

Nesse sentido, a “visão de fora”, ou o recurso de *showing*, faz com que, a partir da escolha desse ponto de vista, o enfoque dado pelo texto não recaia na análise dos efeitos provocados pela violência, mas na sua descrição. Com isso, a condição humana que se encontra sob os efeitos da violência é coisificada, uma vez que descrever/mostrar é recusar uma proximidade com o objeto – o que poderia ser feito a partir do narrar/contar. Assim, coisifica-se a personagem “ela”, ao naturalizar a sua condição de objeto de tortura sob a violência de um Estado igualmente violento. Com isso, a estratégia parece ser a de criar uma identificação com o leitor justamente pela denúncia do barbarismo via procedimento: a crueldade e a frieza com que a tortura é retratada, a partir da escolha de um narrador não interferente, que registra

---

<sup>59</sup> Essa esterilização pode se dar de diversos modos: a) esterilização da violência exibida para suavizar ou neutralizar a sua realidade brutal; b) desumanização e/ou anatomização moral do indivíduo/personagem torturado de modo a articular a exibição da violência com o efeito catártico no leitor, que vibra com a punição do Mal e/ou do(s) mau(s).

*simulando* a imparcialidade de uma câmera, faz com que ela se torne inaceitável.

Quando o narrador enfim revela ter descoberto o que aconteceu com “ela”, afirma que, agora que ele sabe, este “saber não deixa mais nada além do ódio” (TAPAJÓS, 1979, p. 173). Com isso, a última peça do jogo de armar será a sua vingança pessoal contra os homens das forças armadas responsáveis pela tortura e pelo assassinato da ex-guerrilheira. O narrador sai, armado, ao encontro dos militares, mas essa ação também não tem o desfecho esperado:

Agora, perto do muro, acho que eles já me viram e aquele filho da puta do carro não vai escapar. Os dois revólveres na mão, disparando, isso sim, esse é o momento, agora eu corro atirando e acertei, ele caiu de cara dentro do carro e eu sinto a alegria, a alegria verdadeira, a exaltação, e o da construção eu já acertei, ele despencou, a exaltação do gesto, a sagração do sangue, o ódio em movimento, o outro correu, o da carrocinha levantou a metralhadora, filho da puta, eu não vou nem me desviar porque vou acertá-lo primeiro, errei, mas de novo e...

A rajada de metralhadora o atingiu no peito, lançando-o contra o muro. Uma outra bala calibre quarenta e cinco acertou em sua boca, saindo pela base do crânio, jogando sangue no muro. Ele caiu para a frente, sobre a calçada, os braços abertos, as mãos ainda apertando a coronha dos revólveres. Diversas rajadas atingiram seguidamente o corpo, picotando-o e fazendo com que ele estremecesse ao impacto das balas. O sangue, como um rio, escorreu pela calçada em direção à sarjeta.

A deserção definitiva tinha sido realizada (TAPAJÓS, 1979, p. 176).

É importante observar como este fragmento se inicia com o foco narrativo em primeira pessoa: o narrador-personagem, decidido a vingar a morte da companheira, arma-se de dois revólveres e, sozinho, enfrenta os militares, mas acaba fuzilado. Em seguida, há uma alternância do foco narrativo para a terceira pessoa, que descreve, com um narrador não interferente que também se vale da objetividade para narrar por meio do recurso do *showing*, a rajada de metralhadora atingindo o personagem no peito; a bala atravessando-lhe a boca, até que ele cai na calçada, de braços abertos, e continua, embora já abatido, a ser atingido por seguidas balas.

Nesse sentido, encerrar o romance valendo-se desse foco narrativo em terceira pessoa, de um narrador-câmera, que *mostra* os acontecimentos, é significativo, pois também este texto solicitará um leitor ativo, que *monte* os fragmentos do jogo de armar e estabeleça, por si só – uma vez que não é o

narrador quem emite comentários e julgamentos acerca do destino das personagens – a apreciação e o seu juízo sobre a trajetória das personagens no romance.

Desse modo, além de uma linguagem que expressa formalmente os temas que aborda, como no caso da fragmentação, da desestruturação do enredo e dos deslocamentos espaciotemporais, também é significativo que o romance solicite um leitor participativo – previamente alfabetizado pela imagem e capaz de montar os fragmentos do texto. Por certo, a constatação que esse leitor faz ao fim da leitura do romance é a de um desfecho trágico, resultado do fracasso em modificar a realidade histórica brasileira de então por meio da luta armada. Nem o otimismo juvenil com a revolução nem a vingança pessoal tiveram resultado no enfrentamento da força violenta e opressora da ditadura civil-militar.

Vale destacar que o romance não abre mão de sua configuração enquanto literatura, isto é, de momentos em que a função de *contar*, utilizada sobretudo em trechos em que predomina o monólogo interior, por exemplo, não pode ser dispensada. Aliás, a própria menção recorrente ao termo “em câmera lenta” é feita pela palavra, signo verbal, e, como se procurou demonstrar, são os elementos linguísticos – como os advérbios de modo ou de tempo – que garantem o retardamento da ação. Logo, embora o romance aponte, desde o título, para um diálogo com o cinema, esse diálogo, em muitos trechos, acontece somente enquanto simulação: uma literatura feita *como se fosse* cinema. Isso não significa que o romance tenha desejado traduzir-se em uma adaptação fílmica – até o momento, nenhum filme foi realizado a partir deste romance de Tapajós.<sup>60</sup> Ao contrário: ele ambiciona ser lido como um romance, dialogando com procedimentos cinematográficos que sublinham o caráter literário da obra.

---

<sup>60</sup> Em 2013, Renato Tapajós lançou o filme *Corte seco*, seu primeiro longa-metragem. No filme, cinco militantes da esquerda que partiu para a luta armada enfrentam a tortura nos porões da OBAN (Operação Bandeirantes), dispositivo do terrorismo de Estado na ditadura civil-militar. Segundo o cineasta, em entrevista ao jornal digital *Esquerda Diário*, “No filme ‘Corte Seco’, eu procurei mostrar da forma mais crua possível o que significa tortura, o que é a tortura na prática e como ela destrói, física e psicologicamente, os torturados” (TAPAJÓS, s/d, s/p). Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Corte-Seco-primeiro-longa-de-Renato-Tapajos-expoe-o-horror-da-tortura-na-ditadura-militar>. Acesso em: 12/01/2023.

### 3.5 A linguagem cinematográfica como representação do sujeito em crise em *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll

João Gilberto Noll faz parte de uma geração de escritores a quem Alfredo Bosi (1975) atribuiu a alcunha de literatura "brutalista", iniciada, segundo o crítico, com Rubem Fonseca e a publicação de *Os prisioneiros*, em 1963. O *brutalismo* representa, pois, um modo de se escrever formado a partir dos anos 1960, período em que houve, no Brasil, além de uma explosão do capitalismo e, por sua vez, dos veículos de comunicação em massa e dos produtos da indústria cultural, uma série de conflitos que culminariam no golpe civil-militar em 1964. Essa literatura, de temática urbana, oscila entre a representação da civilização e da barbárie, como imagem da sociedade de consumo e de suas contradições em um país de terceiro mundo, de modo que esses textos representam a "poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno" (BOSI, 1975, p. 18).

Karl Eric Schøllhammer (2009), em seu livro sobre a ficção brasileira contemporânea, também trata do brutalismo representado na literatura de modo vigoroso a partir dos anos 1980, caracterizando-se "pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais, corruptos e mendigos" (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27). Sendo assim, o universo ficcional retratado nessas narrativas é o da realidade marginal, da violência dos grandes centros urbanos, em que se observa tanto o delinquente da grande cidade como a face sombria e cínica da alta sociedade.<sup>61</sup>

Nessa estrutura, essa literatura de prosa urbana, cuja temática recorrente é a representação da violência, difere da prosa regionalista dos anos 1930, em que há uma cisão entre o "campo" e a "cidade", como reflexo do sentimento melancólico deixado pela ascensão capitalista com o pós-guerra; agora, a cisão se dá entre a "cidade oficial" e a "cidade marginal" (SCHØLLHAMMER, 2009).

---

<sup>61</sup> Vide, por exemplo, os contos "Passeio Noturno (Parte I)" e "Passeio Noturno (Parte II)", que integram o livro de contos *Feliz Ano Novo*, publicado em 1975, de Rubem Fonseca (2013), em que nos deparamos com um assassino como narrador em primeira pessoa: um executivo que dirige à noite pelas ruas do Rio de Janeiro atropelando e matando pessoas inocentes.

Ainda para o autor, a ficção da década de 1980 "se converte numa espécie de *multimídia*, ou eventual *metamídia*, na qual a espetacularização da sociedade midiática contemporânea no Brasil encontra sua expressão e questionamento" (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31). Com isso, a literatura representa uma nova configuração do indivíduo, "marcada pela expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto" (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31).

O teórico cita como exemplo o conto "Marilyn no inferno", de João Gilberto Noll, que integra a coleção de contos *O cego e a dançarina*. Nesse conto, o leitor adentra um universo ficcional em que as personagens não conseguem distinguir a realidade da fantasia ou do delírio, bem como há uma centralidade na perspectiva visual a partir do uso de técnicas do cinema (que o autor enumera como sendo *flash*, *mudança de foco*, *cortes*, *contrastes*, *elipses no tempo e ritmo acelerado*) – movimentos tributários do processo de montagem cinematográfica que criam, no conto, uma atmosfera em que são difusos os limites entre a realidade e o devaneio. Depois, em seus romances, Noll cumpre a trajetória que o identificará, segundo Schøllhammer, como o intérprete mais original do sentimento de perda de sentido e de referência do homem pós-moderno.

A obra *Bandoleiros* insere-se, portanto, nesse contexto da produção literária contemporânea, expressando, tematicamente, o desencantamento com o mundo, a partir de personagens à deriva e em crise – para Schøllhammer, crise de identidade nacional, social e sexual. Formalmente, a obra vale-se da ideia de fragmentação e descontinuidade característica da produção literária a partir dos anos 1980, além de uma indeterminação temporal, com uma quase ausência de descrições das personagens ou mesmo do espaço em que se situa a história narrada. Esses procedimentos, conforme demonstraremos a partir da leitura da obra, não são gratuitos e nem aleatórios no romance, mas fruto desse aviltamento da representação no mundo contemporâneo, que pulveriza, fragmenta e desmaterializa a realidade, de modo que a única forma de representar esse horizonte parece ser a de justamente romper com as formas miméticas de representação.

*Bandoleiros* é o segundo romance do autor. Nele, predomina um narrador em primeira pessoa, mas com oscilações de foco narrativo. Esse narrador-personagem é um escritor cujas obras fizeram sucesso entre a crítica, mas sem o reconhecimento do público, enfrentando, em paralelo a esse dilema, uma série de problemas de ordem afetiva e emocional: “Eu andava arrasado porque meu último livro, *Sol macabro*, não tinha vendido nada. Alguns críticos destacaram o romance no panorama do ano. Mas eu não tinha leitores” (NOLL, 2008, p. 9). Essa posição do narrador soa como uma alegoria da própria situação do escritor e da literatura em tempos contemporâneos.

Além disso, com relação à história narrada, temos uma espécie de mixagem de elementos, que compreende desde uma espécie de relato de viagem, um "pastiche" de duelo do gênero cinematográfica *western*<sup>62</sup>, até um projeto, chamado "Sociedade Minimal", cujo objetivo é reorganizar em termos políticos, sociais, filosóficos e culturais o mundo como o conhecemos.

Neste romance, temos um narrador em primeira pessoa que não é nomeado ao longo da obra. A narrativa passa-se em espaços diferentes, como Rio de Janeiro, Porto Alegre e Boston (EUA). Esse narrador relaciona-se com Ada, sua esposa; suas colegas Alicia e Mary; seu amigo João; o americano Steve e sua esposa Jill. A trama organiza-se de modo circular (retornando, no final, ao mesmo ponto no início) e compõe-se por eventos que não seguem uma ordem cronológica, de modo a tornar-se difícil e impreciso situar a relação de causalidade entre os acontecimentos. É o que também observa Adelaide Calhman de Miranda: “sua narração embaralha a sequência lógica, oferecendo inclusive desfechos diferentes para várias situações, deixando o leitor em dúvida quanto à veracidade de praticamente tudo que o é relatado” (MIRANDA, 2001, p. 4).

O pesquisador Gustavo Cerqueira Guimarães (2013) observa a presença, neste romance de Noll, de procedimentos oriundos da linguagem cinematográfica:

---

<sup>62</sup> O gênero *western* é também conhecido como *faroeste* ou *filmes de cowboys*. Segundo André Bazin afirma em “O *western* ou o cinema americano por excelência”, ensaio presente em *O que é cinema?*, o *western* funciona como uma espécie de mito da Saga do Oeste, composto por alguns elementos essenciais: as “cavalgadas, as brigas, homens fortes e corajosos numa paisagem austera e selvagem” (BAZIN, 2014, p. 239).

Pode-se também pensar esse romance como possuidor de um formato derivado dos recursos narrativos do cinema, mais especificamente o da montagem, devido aos recursos de cenas entrecortadas, acrescidos de certa atemporalidade, a exemplo da morte de João logo no início da narrativa e do seu reaparecimento ao final (GUIMARÃES, 2013, p. 72).

Isso comprova como a presença de recursos narrativos derivados da linguagem cinematográfica na literatura brasileira não se encerra no modernismo ou na chamada literatura de vanguarda, mas fez com que a produção literária permanecesse em um constante diálogo intermediário com o cinema.

Feitas essas considerações, vejamos como essas questões são mobilizadas no romance sob análise. *Bandoleiros* inicia-se da seguinte forma:

João está na minha frente. Pálido. Pergunta se não quero fazer café. Digo que sim.

Trago as xícaras. Pergunto se está bem assim de açúcar. Ouvimos “September song”, de Willie Nelson. Foi a única coisa que eu trouxe de meus poucos dias nos Estados Unidos. Um disco de Willie Nelson. João parece que pega alguma coisa no ar, e sorri. Toco no braço de João, cai a noite, e digo que agora ele deve ir dormir

Quando cubro João com o lençol, só até a cintura porque faz um sério verão em Porto Alegre, quando cubro João vejo que ele está indo embora.

Levo João nos braços até o carro. No meio de um engarrafamento.

*He's gone* – disse a enfermeira ao garoto filho do morto, num velho filme americano. Eu tinha contado essa cena a João na noite anterior. Descrevi o jarro com rosas vermelhas ao lado da cabeceira. A enfermeira ruiva. E o garoto apertando o boné para não chorar (NOLL, 2008, p. 7).

É importante observar como o romance não se inicia com nenhuma espécie de sumário narrativo, que poderia informar sobre a história narrada; ao contrário, nele a história narrada é introduzida diretamente por uma cena – *in medias res* –, “João está na minha frente”, cujos verbos estão todos no presente, mais uma vez acentuando o traço de presentificação da história narrada e sua relação com uma linguagem própria do modo dramático – como é o caso do teatro e do cinema.

A história inicia-se no momento em que o protagonista, não nomeado, regressa dos Estados Unidos e encontra no aeroporto, à sua espera, seu

amigo de longa data, João. Ainda no aeroporto, João conta que estava morrendo em decorrência de uma doença rara e misteriosa: “João estava sofrendo de uma doença desconhecida. Ele perdia as forças e o movimento – o sistema nervoso se deteriorando” (NOLL, 2008, p. 8). O narrador leva seu amigo a Porto Alegre para que ele morra perto de si: “João não tem parentes. Brincávamos até que a dele era a família mais dizimada do planeta. Então trouxe João para Porto Alegre. Para morrer junto de mim. Em dias morreu” (NOLL, 2008, p. 8).

Neste primeiro trecho do romance, o corte que liga os fragmentos, indicando uma justaposição de imagens, também funcionará em sentido análogo ao da montagem cinematográfica: a rigor, no romance, são as elipses entre as partes dos trechos e os capítulos que indicam a mudança espaçotemporal. Conforme já discutido, essa característica da literatura, que se acentua progressivamente a partir do modernismo, é o resultado da assimilação, via texto literário, do procedimento da montagem cinematográfica. A partir desse momento, a narrativa fará constantes mudanças e deslocamentos temporais e espaciais, de maneira que se tornará difícil – senão impossível – identificar a sequência desses acontecimentos.

Ainda, a fusão de elementos oriundos dos meios de comunicação em massa e das narrativas audiovisuais ao tecido narrativo, como em “*He’s gone* – disse a enfermeira ao garoto filho do morto, num velho filme americano”, reverbera a ideia de uma literatura que não almeja representar certa materialidade do real, mas absorve, por outro lado, alguns modos discursivos e elementos das imagens tecnológicas pré-fabricadas dos meios audiovisuais. Nesse aspecto, o romance, em muitos trechos, funciona não como representação, mas como simulacro, nos termos de Baudrillard (1991), isto é, uma simulação que se opõe à representação, uma vez que não estabelece uma relação direta com a realidade.

Com relação à história narrada, em sequência, o narrador conta sobre seu casamento com Ada. Os dois viveram juntos, por um período, nos Estados Unidos, quando ela o expulsa de lá. Depois da separação, o narrador passa a viver no Rio. Nesse momento, sua esposa, em uma cadeira de rodas, regressa para viver o que ele chama de “as últimas punhaladas em nosso casamento”

(p. 8). Ada, no entanto, muda-se, por fim, para Santa Catarina, onde se apaixona por um pescador de origem alemã. A relação entre os dois é marcada por uma série de impossibilidades de ordem afetiva e, inclusive, sexual:

Os últimos dias com Ada tinham me deixado uma espécie de abcesso no pensamento, e com ele eu me ocupava o tempo todo. Não me podia mais imaginar tendo uma mulher nos braços, se o abscesso estava ali a me exigir tempo integral. Como manter, não digo uma mulher, mas uma simples ereção, assim? O mal-estar no pensamento latejava com exclusividade (NOLL, 2008, p. 11).

Isso que o narrador chama de “mal-estar no pensamento” ou “abcesso de pensamento” decorre de sua sexualidade problemática e da ausência de afetos experienciada por ele, que não são, certamente, gratuitas, mas significativas de uma realidade sócio-histórica em que o indivíduo, habitante das grandes metrópoles, vê-se cada vez mais solitário e deprimido.

Esse narrador em primeira pessoa revela-se, pois, como um sujeito em crise, conforme pontuado anteriormente: crise com relação ao envolvimento amoroso, enfrentando uma sexualidade problemática unida a uma ausência de afeto, e um estado depressivo a que sucumbe pela morte do amigo (como se constatará, figurativamente, a morte do próprio escritor), relegado a uma espécie de vazio existencial. Ademais, notamos como esse narrador não é confiável; não sabemos se aquilo que está sendo narrado aconteceu, de fato, de maneira que o texto nos provoca sempre uma sensação de vacilação e incerteza.

É possível estabelecer uma relação entre esse narrador e as reflexões que Jeanne-Marie Gagnebin faz em seu ensaio “Não contar mais?”, acerca da problemática da narração estabelecida por Benjamin. Se a vivência da Primeira Guerra provoca a sujeição do indivíduo às forças impessoais da técnica, de modo que “só faz crescer e transforma cada vez mais nossas vidas de maneira tão total e rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pelas palavras” (GAGNEBIN, 2013, p. 59), o que dizer de um narrador inserido em uma realidade histórica que já viveu, também, a experiência inominável da Segunda Guerra e, em termos nacionais, um governo ditatorial, o que certamente desemboca em um esfacelamento da capacidade de narrar.

Essa impossibilidade de narrar, que produz um narrador não confiável, é observada quando as coincidências põem em cheque se aquilo que o narrador nos relata de fato aconteceu, como nos trechos:

Sim, estou cego pelo sol. No clarão informe só vejo um homem que vem vindo – parece Carlitos. Sento-me na escada de um prédio público, e escondo os olhos na mão.

Dentro de minha mão permanece o mesmo homem, maior. Com a mesma roupa que vesti um dia. Me olhei demoradamente no espelho. Ada disse que eu estava bem.

Senti vontade de adormecer, ali, na escada do prédio público. Mas Ada trouxera seus alunos, eu precisava resistir ao sono. Era uma aula prática de história em nossa casa – invenção intempestiva de Ada – eu tinha me fantasiado de operário brasileiro. E não sei se por minhas enormes botinas sem cadarço, o primeiro colegial a entrar gritou: olha o Carlitos (NOLL, 2008, p. 21-22).

A figura de Carlitos, personagem icônico do cinema mudo de Charles Chaplin, é emblemática aqui no fragmento porque representativa do universo cinematográfico. Assim, a mesma imagem, que é repetida no início e no fim do fragmento – ora como um homem que o narrador diz parecer Carlitos, ora como o próprio narrador, por suas “enormes botinas sem cadarço”, associado ao personagem por um colegial, faz-nos desconfiar se aquilo que o narrador conta de fato aconteceu. Além disso, há os deslocamentos espaciotemporais, muitas vezes não demarcados, como em “me olhei demoradamente no espelho. Ada disse que eu estava bem” – o que sugere que essa ação se passou em outro tempo e em outro espaço que não o presente da escada do prédio público –, que vão construindo, via texto, a desarticulação espaciotemporal.

Em alguns momentos, temos verbos no presente que não representam o presente narrativo, mas presentificam a situação dramática: ou seja, a imagem representada no fragmento é de uma ação passada, mas, tal como ocorre no cinema, somos direcionados para o presente daquela situação. Contudo, isso por vezes é feito, no romance, com palavras, como os advérbios de tempo, como quando lemos “só que *agora* todos se foram” (grifo nosso):

Enquanto Ada pesca estou aqui olhando a menina que me olha sem calcinha. Por onde andar? me pergunto. Meninas crescem e desaparecem, nos deixando a perguntar: que fim levou a danadinha?

Casou? Morreu? É secretária bilíngue? Advogada? Freira? Prostituta desempregada?

E eu ainda vestido de Carlitos. Só que agora todos se foram. Eu e a menina sozinhos na penumbra.

Vejo que estou de jeans. Tiro o jeans e todos os adereços de Carlitos. Fico de calção. Estendo o jeans no peitoril da janela. Ele fica ali. Ao escurecer do dia ele está ali. Como o transcendente jeans de um quadro de Bill Track. Ele ultrapassa a si mesmo porque está sem o fardo do uso, existe por si só. Um jeans maior que a função que lhe ordenaram.

No entanto está estendido no peitoril sem nenhuma ilusão: aprendeu no diário que a qualquer momento posso chegar ali, pegá-lo, vesti-lo outra vez.

Eu era agora um Carlitos de calção. A menina sorria sem calcinha. Sentada no chão. Eu sorri também. E de calção saí andando pela rua. Deixando lá na penumbra o jeans no peitoril e a menina sem calcinha (NOLL, 2004, p. 24).

As imagens criadas pelo romance soam, muitas vezes, como imagens sem sentido, “esquizofrênicas”, próximas ao conceito de Jameson (2000) de “surrealismo sem inconsciente”, uma vez que constatamos a incorporação, via texto literário, de elementos da produção mercadológica e dos meios de comunicação em massa. Um dado dessa esquizofrenia dá-se, por exemplo, quando o narrador utiliza o artigo definido em “a menina sem calcinha”, mas não há uma apresentação prévia dessa personagem. Ademais, a constante permeação de técnicas narrativas análogas aos recursos audiovisuais pode ser observada, neste fragmento, por dois procedimentos: o *close-up*, quando o narrador coloca em primeiro plano o “jeans no peitoril da janela”; e um procedimento análogo ao *fade*<sup>63</sup> que encerra o trecho – “E de calção saí andando pela rua. Deixando lá na penumbra o jeans no peitoril e a menina sem calcinha” –, o que ocorre pela menção à “penumbra” que encerra o fragmento.

Vê-se, com isso, que esses recursos não contribuem, a rigor, para uma compreensão da história narrada. O visual, nesse horizonte, não representa um fator que é suscitado a partir de um esforço imaginativo; o apelo ao cinema, parece-nos, corrobora a saturação de informações fragmentárias e algo desconexas veiculadas pelos meios de comunicação de massa e disponíveis,

---

<sup>63</sup> “[...] o final em escurecimento (ou o *fade-out*, simplesmente)”, conforme esclarece Martin, separa as sequências de fragmentos filmicos e “serve para marcar uma importante mudança de ação secundária, ou uma passagem de tempo, ou ainda uma mudança de lugar. O *fade-out* representa uma sensível interrupção na narrativa e é acompanhado de um corte na trilha sonora: após tal transição, convém redefinir as coordenadas temporais e espaciais da sequência que se inicia. É a mais marcante de todas as transições e corresponde a uma mudança de capítulo” (MARTIN, 2003, p. 87).

como num bombardeio, na reprodutibilidade técnica das imagens, as quais enfatizam a distinção entre o mundo e a sua representação.

Quando o narrador parece recobrar a consciência, toma um ônibus em direção a Viamão, cidade nos arredores de Porto Alegre:

É quando me debato no degrau do prédio público. E abro os olhos, e me levanto. E uma mancha fosforescente vem se aproximando. Aos poucos adquire seus contornos próprios e vai ficando o que é: um ônibus. Nele leio: VIAMÃO. Aí saio a correr e alcanço o ônibus, subo, e sei que vou com tal palpitação que perigo eu não voltar. Desço em Viamão, no fim da linha. Uma igreja senhorial. Uma galinha. Uma menina me puxando a roupa para mostrar seus caramelos à venda. Tem um ar de Pueblo mexicano (NOLL, 2008, p. 27).

Curioso observar que a enumeração no fragmento citado, “uma igreja senhorial. Uma galinha. Uma menina me puxando a roupa para mostrar seus caramelos à venda”, é um dado que remete ao horizonte do cinematográfico. As estruturas frásicas são reduzidas ao mínimo necessário para garantir um efeito de velocidade ao texto a partir de sua fragmentação estilística. Essa enumeração lembra-nos, portanto, um *travelling* cinematográfico: percorrendo o exterior e registrando, de forma veloz, o que aparece no seu campo visual, o narrador-câmera *mostra*, por meio da escolha dos substantivos, os elementos que avista pelo caminho – a igreja, a galinha, a menina.

Em Viamão, o narrador caminha em direção ao que ele chama de “Vale”. Lá, encontra uma casa antiga e abandonada. Sob o pretexto de pedir um copo d’água, entra na casa e conhece Steve, um americano que diz estar voltando ao Brasil depois de muito tempo, justamente com a intenção de reformar aquela casa, em que guarda muitas recordações.

Estou molhado de suor, e decido se devo chamar por alguém. Falo então não muito alto, pergunto se há alguém aí, se me daria um copo d’água. Algum tempo de espera, como se não tivesse ninguém atrás da porta recostada. Penso se devo entrar na casa, procurar uma torneira.

Mas a porta vai se abrindo. E aparece um homem. Com uma garrafa na mão. Pergunto se poderia me ceder um copo d’água. O homem vem até o alpendre e responde que está sem água na casa. Que para matar a sede só aquela garrafa de cachaça. Ele falou com uma das mãos na coluna de madeira do alpendre. Com a outra mostrava a garrafa (NOLL, 2008, p. 28).

Ele disse que se chamava Steve. Não entendi o sobrenome mas não me interessou perguntar. Ele perguntou como eu me chamava. Enquanto pronunciava meu nome ele puxou minha mão. E demos umas três sacudidas de cumprimento. Bom lugar, ele disse. Quase não vem ninguém. E quem passa por aqui não é gente de fazer mal (NOLL, 2008, p. 30).

Steve poderá ser percebido como uma espécie de *duplo* do protagonista, uma vez que a trajetória das duas personagens comporta uma série de coincidências. O professor Gustavo Guimarães (2013), em artigo em que analisa a figura do *duplo* em João Gilberto Noll, afirma que a incidência do "próprio" escritor duplicado no espaço literário de suas obras é significativa, aparecendo em quatro de seus treze romances: *A fúria do corpo*, *Canoas e marolas*, *Berkeley em Bellagio* e o próprio *Bandoleiros*. Em *Bandoleiros*, contudo, embora encontremos uma série de informações biográficas na obra, como o fato de o autor também ter vivido, assim como o narrador do seu romance, uma experiência no exterior,<sup>64</sup> e o fato de o narrador ser também um escritor, ele não se chama João, afinal, ele sequer é nomeado ao longo da narrativa. João é o nome dado a seu melhor amigo, de mesmo ofício, mas como também observa Guimarães, "enquanto João é um escritor otimista, que acredita no bom legado da existência humana, o narrador, inominado, é um escritor incrédulo" (p. 72):

João é um escritor guerreiro. Acabou de lançar um romance esperançoso. Uma história de amor na penúria. Em nossos encontros bebíamos muita cerveja. Quando eu falava de meus livros João respondia: tudo bem, mas por que esse talento todo empregado numa amargura corrosiva? Essa é a única moral possível lá nas sociedades industrializadas. E argumentava mais: olha, o eixo do novo homem vai se dar é por aqui mesmo (NOLL, 2008, p. 74).

Nos primeiros períodos deste trecho, em que o narrador afirma ser João um "escritor guerreiro", pois "Acabou de lançar um romance esperançoso. Uma história de amor e penúria", há uma alusão ao primeiro romance de Noll, *A fúria do corpo*, publicado em 1981.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> "Noll esteve por alguns meses nos EUA, financiado pelo programa de bolsas para escritores da International Writing Program/University of Iowa, em 1982. Em entrevista ao jornal O Globo, em 1985, no ano de lançamento de *Bandoleiros*, é revelado que o autor começou a pensar no livro durante sua viagem pelos EUA" (GUIMARÃES, 2013, p. 71).

<sup>65</sup> Neste romance, um casal de mendigos vive um amor erótico sem barreiras e distante das convenções sociais. Segundo sinopse da edição publicado pela editora Record (2018): "São dois desocupados. Ele, sem nome, passado ou profissão. Ela, uma prostituta-mendiga. Dois

Com isso, apesar de Noll evocar o próprio nome em muitos de seus romances, por vezes, "o convite é feito para negar essa alcunha, no intuito de criar uma tensão entre o real e o ficcional, na qual a identidade ou uma eventual origem se desprendam de uma patente referencialidade" (GUIMARÃES, 2013, p. 69). Além disso, o pesquisador também ressalta que o nome João, entre os brasileiros, não raro designa um cidadão qualquer, "por se tratar de um nome comum, revoga a si mesmo. Isto é, o nome acaba por não designar 'ninguém', tornando-se um nome 'neutro', cabendo junto a si qualquer predicado. O João é, paradoxalmente, o nome de todos e de ninguém" (p. 70).

O duplo aparece, pois, não só como uma referência à figura do próprio escritor na obra, mas também como um desdobramento da personalidade – problemática – desse narrador. Muitas personagens que cruzam com o narrador não têm nome próprio, e em muitos momentos, torna-se impossível precisar se essas mesmas personagens são reais dentro da narrativa ou apenas fruto da imaginação do narrador. Além disso, essas personagens anônimas (o poeta, o menino, o cego, o americano, etc.), em contato com o protagonista, levam-nos a pensar se, por um lado, são uma representação do anonimato das grandes cidades, ou se, por outro, representam uma duplicação do próprio narrador.

Retornando à história narrada, sem nenhum motivo aparente, o narrador trava um duelo com Steve e cria, simultaneamente, duas possibilidades para a sua morte, que não conseguimos precisar se de fato aconteceram dentro da história narrada ou se foram apenas fruto da imaginação do narrador, uma vez que a própria figura de Steve, dada a sua relação com o duplo, torna-se ambígua e problemática. Na primeira dessas possibilidades, o narrador duela com Steve e deixa-o à beira da morte num deserto, onde é acordado, no dia seguinte, por um grupo de crianças, as quais o jogam num lixão e ateiam fogo em seu corpo ainda vivo. Na segunda possibilidade, o narrador reencontra Steve de volta à velha casa abandonada onde o encontrara pela primeira vez e desfere um tiro em sua testa. Essa segunda possibilidade, no entanto, se confunde com um suicídio:

---

seres que fazem de tudo para manter seu caso de amor. Dominado por um erotismo sem limite, transbordando inquietação, angústia, sofrimento e beleza, 'A fúria do corpo' é considerado o livro mais barroco de João Gilberto Noll, uma obra que traça o percurso atordoante e cruel de uma história de amor."

Apalpei o revólver de Steve no meu bolso. Ouvi um pássaro cantar. Segunda-feira, pensei. Puxei o revólver e pensei se estava engatilhado. Apertei o gatilho contra a testa de Steve. E vi a flor de sangue arrebentar. De repente só sangue, o rosto e cabelos de Steve.

E vi que uma próxima bala estava ali, pronta. E virei o cano da arma contra o meu coração (NOLL, 2008, p. 109).

Toda essa ambiguidade e incerteza reforça o caráter do duplo presente na narrativa, além de reforçar a impressão de que o próprio narrador vai se desdobrando, ao longo do romance, numa série de outras personalidades. Isso é verificado a partir de uma série de coincidências que permeiam o encontro do narrador com Steve. Neste fragmento, por exemplo, o narrador descreve um aparecimento repentino de Steve, e acrescenta: “estranhava que ele sumisse e reaparecesse assim, tudo tão encoberto”:

Ouvi um som atrás de mim. Era Steve. Que falava sozinho. Como esse cara me aparece agora, assim tão de repente? perguntei. Não estranhei absolutamente que Steve estivesse a falar sozinho. Era mais ou menos o que esse homem fazia o tempo todo. Estranhava que ele sumisse e reaparecesse assim, tudo tão encoberto. Ardiloso, pensei (NOLL, 2008, p. 34).

Nestes trechos, o narrador trata da coincidência de tanto ele quanto Steve terem vivido em Porto Alegre:

O sorriso de Steve parecia esquecido daquilo que o movera. Ficava ali, sorrindo de uma coisa que começava a me impacientar. Voltei a meu copo. E ele disse, num razoável português em se tratando de um americano, que tinha vivido parte da adolescência em Porto Alegre. E contou do pai cônsul e da madrasta brasileira (NOLL, 2008, p. 113).

Claro, em troca contei alguns dados pessoais – que tinha nascido e vivia justamente em Porto Alegre, que profissão exercia, o que fazia ali nos Estados Unidos. Falava como se alguém falasse por mim, pois minha atenção tinha parado na pintura da imensa mulher loura ali na minha frente (NOLL, 2008, p. 116).

Com Jill, esposa de Steve, a relação do narrador-personagem também é problemática, como resultado de sua sexualidade problemática, o que novamente colabora com a interpretação de Steve é um possível desdobramento de sua personalidade, um duplo. Isso fica evidente quando o

narrador diz: “Pressionei meu púbis contra o dela, e ela exclamou: Steve!” (NOLL, 2008, p. 131). E ainda:

Apertei Jill contra mim, lhe varei a boca com a língua. Em meio ao beijo ela sussurrou sim, vem logo. Novamente, abrupto, arredei meus instintos e lhe confessei que eu queria tempo para amar. Jill disse que não, que tinha sido esse romantismo pateta que despedaçara Steve (NOLL, 2008, p. 134).

É importante destacar, também, como constantemente o narrador se vale de imagens do cinema como elemento comparativo, isto é, mobiliza as imagens pré-fabricadas dos meios audiovisuais para construir o texto literário – como no seguinte trecho, em que evoca a cena do chuveiro de *Psicose* para dizer que matará Steve da mesma forma, ainda que essa cena seja “manjada”, segundo ele:

Sacudo Steve pelos ombros e grito se ele não parar vou assassiná-lo tão bem como se faz na terra dele – que tal os fotogramas do chuveiro de *Psicose*, não é preciso pegar nada menos manjado, vai com isso mesmo que todo mundo conhece, o sanguezinho dele se ecoando pelo ralo, pelo buraco, onde tudo acaba (NOLL, 2008, p. 41).

Ao final do duelo entre o narrador e Steve, temos um corte espaciotemporal na narrativa, que se passa, a partir de então, em Boston, onde o narrador vai visitar a esposa que realizava um Ph.D. sobre uma teoria chamada “sociedades minimais”. Esse deslocamento espaçotemporal, que é indicado pela lacuna, evidentemente, é um procedimento tributário da montagem fílmica, e é justamente ela que é responsável por garantir a progressão textual no romance, pois o narrador não se vale de indicações verbais que remetam à passagem do tempo – afinal, todas as indicações temporais e espaciais no romance são extremamente precárias. Desse modo, os episódios da narrativa vão sendo “montados”, intercalados e entretecidos, a partir de uma série de oscilações temporais.

Vejamos:

Ada começou a cavar sua bolsa para Boston University ao se apaixonar perdidamente por um livro chamado *Minimal Society*. É que

lá havia um bom curso de Ph.D. sobre o assunto. De que assunto se trata?

É melhor que eu deixe Ada falar. Porque hoje, simplesmente, eu não saberia dizer uma única linha sobre o assunto. Se é que há algum assunto em pauta na Minimal Society. Mas o fato é que muito se falou sobre isso, e Ada literalmente se transpirava toda ao conclamar que encarássemos a era da Minimal Society.

Um núcleo comunitário mínimo, onde só circulassem suas próprias mercadorias, completamente vedado às injunções do comércio exterior (NOLL, 2008, p. 43).

Durante a permanência do narrador em Boston, ele se vale de humor e de ironia para se referir à “Sociedade Minimal”, o que se nota quando ele sequer é capaz de explicar o conceito, dizendo “é melhor que eu deixe Ada falar. Porque hoje, simplesmente, eu não saberia dizer uma única linha sobre o assunto. Se é que há algum assunto em pauta na Minimal Society”. Com isso, somos levados a interpretar a “Sociedade Minimal” como uma proposta utópica e ingênua de modificação da realidade.

Além disso, o narrador reflete acerca das relações entre o escritor e o contexto contemporâneo, permeado pela indústria cultural e pela comunicação de massa: “Ada deplora a influência atual dos *mass media*. Diz que na Sociedade Minimal o poeta não será mais bombardeado pela informação. O poeta será o selvagem da masmorra” (NOLL, 2008, p. 45). Interessante observar o modo como o poeta é adjetivado na sociedade minimal, como “o selvagem da masmorra”, indicando que até para essa sociedade, supostamente avançada em termos humanos, a figura do escritor é vista como um anacronismo.

Cabe destacar a oscilação entre os procedimentos narrativos da *cena* e do *sumário* no romance, como podemos observar no fragmento:

Quando acordei de manhã as três falavam em altos brados pela sala. Ada e Alicia no obrigatório francês, Mary em inglês. Tão altos brados que só num segundo momento percebi que tinham posto Caetano na vitrola. As três falavam e dançavam “Cajuína”. Ada tentava ensinar como era o ritmo que as duas conheciam. Mas isso era apenas um detalhe. Havia mais: falavam do papel da música na epopeia minimal, das recentes descobertas sobre o sentido do sono minimal, do parto minimal, e mais, e mais. E dançavam.

Fui à cozinha, fiz café. Da pia abarrotada de pratos e resíduos irrompeu uma barata voadora. Daquelas enormes e carnudas. Quase entra no meu olho. Desisti do café. Olhei pela janela. Nevava. Daquela janela via-se um pequeno largo com uma bandeira

americana sempre a tremular. Imaginei frio que fazia. Olhei para o teto. A barata quietinha (NOLL, 2008, p. 62).

No primeiro parágrafo, o narrador introduz um sumário narrativo ao iniciar o trecho por “quando acordei de manhã as três falavam em altos brados pela sala” (isso revela que, nesse momento, a passagem do tempo é feita com palavras, “quando acordei”, e não indicada pelo procedimento da montagem, como ocorre em muitos fragmentos), e, por fim, sumariza a conversa que Ada, Alicia e Mary (amigas de Ada, estudiosas da sociedade minimal) tinham naquela manhã: “falavam do papel da música na epopeia minimal, das recentes descobertas sobre o sentido do sono minimal, do parto minimal, e mais”. Em seguida, inicia uma narração que se vale do procedimento da *cena*, no qual predomina a função do *mostrar*, em que descreve a pia abarrotada de pratos, a barata voadora e uma “bandeira americana sempre a tremular”. Encerra, inclusive, o fragmento com uma espécie de *close-up*, construído a partir de uma frase nominal: “a barata quietinha”. Esses recursos, do *contar* e do *mostrar*, que remetem à distinção entre narrar e descrever, são entretecidos, mas é preciso pontuar que o narrador, quando *conta*, nada conta de significativo: conta detalhes banais, como “imaginei o frio que fazia”, e entrega-nos apenas informações desimportantes, uma vez que esse narrador, inserido num contexto de pobreza de experiência, no sentido benjaminiano, pode transmitir apenas a sua impossibilidade de partilhar conhecimentos.

Ademais, há uma série de elementos da cultura popular que são entretecidos com uma espécie de atmosfera *non sense*, como no seguinte trecho, em que o narrador associa ter colocado um disco de Bob Dylan na vitrola com ter visto um disco voador:

Então peguei ao acaso sobre a mesa um Bob Dylan. Coloquei o disco na vitrola. Bob vinha de “Lay lady lay”. Eu queria saber o que se passara durante a noite naquela casa. E pra já. De repente estavam as três muitíssimo despertas na minha frente, todas furiosas com meu gesto antiminimal. Respondi que tinha colocado o disco porque acabara de passar um disco voador e eu queria que elas vissem. Mary mordeu o braço de Ada. Alicia cuspiu no chão. Ada disse que eu poderia arrumar a mala. Não, não suportavam alguém com remela nos olhos dizer que tinha visto um disco voador. Um bobo que tinha visto um disco voador sem qualquer contribuição para as Minimais era insuportável por mais um dia naquela casa (NOLL, 2008, p. 70).

Nesse momento, o narrador, de fato, obedece ao pedido de Ada, “Ada disse que eu poderia arrumar a mala”, e parte de Boston. Temos, na sequência, o trecho:

Não, agora não havia qualquer dúvida de que nós nunca mais nos tocaríamos como dois amantes. Beije os lábios frios de Ada. E apareceu o velho táxi amarelo. Enquanto o carro se afastava eu a fiquei olhando. Ada ia se desbotando mais e mais no meio dos intensos flocos. A neve cerrada fazia com que ela fosse virando uma mancha. Antes que o carro dobrasse a esquina Ada já desaparecera na neve. O motorista negro soltou um palavrão que não entendi. Entre nós dois havia o vidro dos táxis bostonianos. Meti a cara no buraquinho-de-pagar e disse *yes, sure*. O motorista negro repetiu o mesmo palavrão. Achei melhor me calar (NOLL, 2008, p. 72)

Na despedida de Ada, é interessante observar que ainda que estejamos diante de um narrador em primeira pessoa, esse narrador não fala sobre seus pensamentos e sentimentos: ele narra de uma posição externa, como uma câmera, fornecendo ao leitor apenas imagens, como a do táxi amarelo, a de Ada se afastando conforme o carro avança e a da neve caindo. Ainda que possamos associar a metáfora de Ada se afastar e “desbotar” entre os flocos de neve com um apagamento da relação amorosa dos dois, essa associação metafórica é feita na mente do leitor a partir da visualização da imagem criada pelo narrador. Nota-se, aí, que o distanciamento do carro em que se encontra o narrador é que produz o efeito, captado visualmente por ele, de progressivo desbotamento de Ada.

Em seguida, quando esse narrador retorna a Porto Alegre, temos uma indicação de deslocamento espaçotemporal, uma vez que o capítulo seguinte inicia-se com os verbos no presente – essas marcações de mudança no espaço e no tempo da situação dramática, conforme constatado, são fornecidas pela montagem do romance.

João está na minha frente. Falo das Sociedades Minimais. Ele quer saber qual será o plano de distribuição de riquezas. A situação dos velhos. E como as Minimais encaram a questão do Terceiro Mundo. Respondo que não houve tempo para as três me exporem tudo. Ah – lembra João –, e as relações de trabalho, ou melhor, de produção... Repito a João que não houve tempo para as três me exporem tudo. João se impacienta. Reclama do modelo americano das Ciências Humanas (NOLL, 2008, p. 73).

Após a morte de João, retratada em “João suspirou fundo em meu ombro. E morreu no meio do engarrafamento” (p. 75), o narrador revela-nos que sua esposa, Ada, volta dos Estados Unidos, em uma cadeira de rodas, para viver no Rio, onde ele morava na ocasião:

Não podia imaginar que tempos depois Ada voltaria dos Estados Unidos numa cadeira de rodas. A aeromoça da Pan American empurrando a cadeira por um corredor do Galeão. Eu estava no Rio porque recebera um telegrama da Boston University, dizendo que Ada chegaria no Rio em tal voo de tal companhia em tal dia, e que era absolutamente necessário eu esperá-la no aeroporto. O telegrama não dizia mais nada (NOLL, 2008, p. 75).

A cena em que Ada conta sobre sua briga com Alicia para explicar o motivo de estar numa cadeira de rodas é descrita de um modo muito inverossímil: na verdade, a referência que temos ao ler o fragmento são as cenas de confronto semelhantes às dos filmes de ação ou suspense, sobretudo pela menção ao recurso da montagem alternada com efeito dramático, também conhecida como *last-minute-rescue* ou *salvamento no último minuto*.<sup>66</sup>

Estou com Ada em Canela, debaixo de uma árvore. Ada quase boa. Descansa comigo debaixo de uma árvore. O médico tinha razão: ela readquiriu a memória e os movimentos. Estava a me falar de Alicia, como eu pedia.

Alicia tinha enfiado um saco de plástico na cabeça de Ada. Ada acordou sufocada. Não conseguia atinar com o que estava acontecendo. Seus olhos viam só um branco opaco. A boca não tinha mais ar. Alicia apertava com uma força descomunal o cordão do saco de plástico no pescoço de Ada.

Ada conta que sem ar levou as mãos ao rosto. E sentiu a consistência do plástico. E por uma dessas iluminações rasgou a coisa com a última força que lhe restava. Alicia estava pronta para desferir uma tesoura no rosto de Ada.

Num átimo Ada pensou em usar as pernas. E foi o que fez. Alicia sentada na beira da cama com a tesoura preparada para o bote. De um golpe Ada virou-se, dobrou a perna e arremeteu um violento pontapé na cabeça de Alicia. Alicia foi jogada contra a parede.

Ada contra que com o pontapé e o choque na parede Alicia sofreu um acidente cerebral irreversível. Não acordou mais. Diz que vive o tempo todo na inércia em cima de uma cama.

(NOLL, 2008, p. 78).

Embora no romance de Noll as ações das duas personagens não ocorram em locais diferentes, a alternância de planos/enquadramentos nas

---

<sup>66</sup> Vide página 63.

frases entre Alicia e Ada contribui para criar a mesma expectativa que o procedimento da montagem alternada desempenha no cinema. Inclusive, as palavras utilizadas pelo narrador relembram precisamente esse procedimento, quando Alicia já está com a tesoura nas mãos, mas Ada, no último instante, consegue salvar-se: “Num átimo Ada pensou em usar as pernas. E foi o que fez”. Aqui, a palavra “átimo” também sugere essa espécie de reviravolta no último instante.

Observamos ainda no romance uma interessante discussão sobre literatura e cinema, que não é feita, contudo, no plano fabular – isto é, por meio de uma reflexão do próprio narrador, por exemplo –, mas a partir dos elementos mobilizados pela narrativa:

Conto a Ada que estou no meio do meu *Sol macabro*. Como sempre, Ada não faz nenhuma pergunta a respeito do livro que estou escrevendo. Se eu contar alguma coisa, ela apenas ouve como se distraída. Ada, este é meu último livro. Ela pega um cigarro, e diz que amanhã vai rever *Cidadão Kane*. Sim, ninguém quer ouvir eu dizer que este é meu último livro (NOLL, 2008, p. 84).

A discussão sobre a relação entre literatura e cinema em tempos de *mass mídia* que parece propor o trecho não é feita, como dito, no plano fabular, pois não é o narrador e nem mesmo as outras personagens quem elaboram esse argumento, mas a *ação* – neste trecho em particular, de Ada – que propõe esse questionamento. Ao revelar à esposa que está em meio à escrita de um livro, Ada não só não faz nenhum comentário, como afirma que vai rever *Cidadão Kane*. Ironicamente, o narrador atribui essa atitude de Ada à informação de que esse seria seu último livro, e não ao que de fato é: um desinteresse por seu trabalho de escritor. É importante destacar que essa discussão sobre as relações entre a literatura e o cinema resulta no que parece ser uma afirmação sobre a insuficiência do texto literário em uma sociedade inundada pelo audiovisual.

Além de a montagem ser a grande responsável pela mudança no espaço e no tempo na narrativa, isso também é indicado no romance via linguagem verbal, como quando o narrador inicia o fragmento ao dizer “nesse dia”:

Nesse dia, logo que Ada saiu para o cinema, resolvi ficar nu e me olhar mais uma vez no espelho. Pois nesse dia não me baixou nenhum espírito conciliatório. Olhei para meu sexo e disse que ele não me ajudava em nada. Era até um estorvo. Fui à cozinha e peguei um facão engordurado dentro da pia.

Nesse momento me pintou uma náusea furibunda. Só deu tempo de eu ir até a lata de lixo na área de serviço, e vomitar umas sete-oito horríveis golfadas (NOLL, 2008, p. 86 – grifos nossos).

Fato semelhante ocorre quando os deslocamentos espaciotemporais são indicados pelo recurso da *prolepse*, ou seja, do *flashforward*, como em: “Estávamos em Porto Alegre, e João viria a morrer dias depois” (NOLL, 2008, p. 74). Isso revela, mais uma vez, que embora o romance constitua-se num diálogo expressivo com recursos da linguagem do cinema – em especial, o da montagem – e se valha de constantes referências ao imaginário das narrativas audiovisuais, ele não escapa à sua configuração enquanto texto literário, valendo-se, por exemplo, do sumário narrativo e da linguagem verbal para designar a mudança temporal. Mais uma vez, esse dado comprova aquilo que Irina Rajewsky (2012) aponta sobre as relações intermidiáticas, que ocorrem, sempre, dentro das limitações de seus próprios suportes.

Além disso, ainda sobre o fragmento acima, é importante observar como a sugestão da faca, que deverá ser usada para cortar o “sexo” do narrador, é operada na mente do leitor, uma vez que nada é dito pelo narrador, há apenas a sugestão dessa ação. Isso tem relação com aquilo que observou Jean Epstein (1983) acerca da literatura e do cinema moderno operarem cada vez mais com a estética da sugestão. Também se relaciona com o fato de a obra suscitar um leitor mais ativo. É evidente que essa participação, que decorre das lacunas do texto a serem preenchidas, é um atributo que deve muito à montagem cinematográfica.

As passagens do romance em que há uma maior presença de um ritmo e de uma linguagem cinematográfica, marcada pela justaposição de fragmentos que têm a função de acelerar o ritmo narrativo, ocorrem nas cenas de duelo entre o narrador e Steve. Nessas cenas, não temos certeza se as imagens pertencem ao universo de *Bandoleiros*, ou seja, se é ao narrador que as imagens dizem respeito, de um modo que é ele que estaria ali representado,

ou se pertencem à narrativa de *Sol macabro*, que esse narrador-escritor afirma estar produzindo.

Naquele momento preciso em que eu gritava no deserto noturno que mataria Steve igualzinho à cena do chuveiro em *Psicose*, naquele momento preciso Steve começava a apertar meu pescoço com suas mãos que não sei por que cheiravam mal. Agarrei suas mãos já me sentindo estrangulado – e vi seu velho bíceps. Não tive tempo de calcular que força ainda poderia vir dali, pois assim que Steve começou a apertar meu pescoço ele veio com sua cara toda inchada de cachaça e arremeteu sua boca contra a minha.

Só sei, e não sei como, que consegui me desvencilhar daquilo. E consegui fugir. Corri bem uns dez quilômetros pedregosos. Várias vezes caí, me machucava mais, me levantava.

E vim dar aqui... No topo deste morro. Em volta o negro deserto me cegando. [...]

Antes desse domingo que me jogou aqui, eu fumava muito, dias chegando a quatro maços. O curioso, se vocês podem me entender, é que meu catarro cintilava no solo do deserto (NOLL, 2008, p. 89).

Neste fragmento, o cinema é mobilizado como elemento de comparação, como se evocando uma espécie de imaginário popular, que ocorre quando o narrador faz, novamente, referência à cena do chuveiro em *Psicose* (o que revela, ainda, como muitos motivos na obra vão sendo repetidos, em circularidade, à exaustão). Ademais, há uma oscilação entre os recursos da *cena* e do *sumário* narrativo no trecho. O fragmento começa com uma cena, em que Steve agarra o narrador. Em seguida, há uma sumarização dos acontecimentos quando o narrador diz: “corri bem uns dez quilômetros. Várias vezes caí, me machucava mais, me levantava”. Em seguida, há um retorno ao modo *cena*, quando o narrador inclusive usa os verbos no presente do indicativo e o advérbio “aqui”, presentificando a situação dramática: “E vim dar aqui... No topo deste morro”. Por fim, um dado curioso que encerra o fragmento é, novamente, o uso da metalinguagem, feito aqui pela interpelação do narrador ao leitor: “se vocês podem me entender”. Esses procedimentos, evidentemente, rompem com certa ideia mimética de representação ao denunciar a ficção como procedimento, e a escrita como uma espécie de teatralização ou encenação.

Cabe ainda pontuar que não há nenhuma espécie de contextualização ou sumarização introdutória dos acontecimentos nos trechos em que é descrito o duelo do narrador com Steve. Esses trechos começam todos diretamente

com uma cena narrativa, isto é, são as imagens – construídas por frases nominais – que abrem o capítulo, como em:

Steve caído na estrada de terra. Alguma criança lhe revistará mais uma vez os bolsos e nada mais encontrará. Ah, ficou ainda o anel de prata talhada. A criança pega o dedo de Steve e puxa com dificuldade o anel manchado de sangue. Limpa o sangue do anel na calça ensanguentada de Steve.

De manhã Steve abrirá os olhos. E se verá sem dinheiro, documentos, o anel. Pergunta-se onde está. Como foi parar ali. Parece não ter forças para se levantar. Parece que seu velho bíceps não lhe responde mais ao comando. Parece um cadáver ensanguentado no chão.

Algumas crianças cercam o corpo caído. [...]

Pergunta-se se não está nas imediações do que ele chama atavicamente de um *pueblo*. As crianças são feias. E as crianças não o deixam ver onde ele está. Caído, ensanguentado, sem forças para sair caminhando e saber.

O que aconteceu a Steve? Uma noite de bebedeira deixou-o assim, sem forças? Uma mosca na sobrelha. Steve fecha o olho. As crianças começam a rir do homem com um olho fechado e outro não. É que Steve está fazendo uma careta. Repuxa todo um lado da cara. A mosca saltou da sobrelha para o olho fechado. Está há algum tempo sobre o olho fechado. Steve não sente forças para espantar a mosca. Um braço em carne viva. O outro tinha ficado debaixo dos quadris. Steve sente uma dor insuportável quando pensa em tirar o braço dali. Então a mosca resolveu acampar no olho fechado. E as crianças riem da cara de Steve.

Agora as crianças olham e comentam o olho tatuado no peito de Steve. Nunca viram desenho tão grande no corpo de ninguém. Uma criança diz que o olho sobe e desce muito devagarinho. Às vezes parece que para.

A pupila do olho tatuado manchada de sangue (NOLL, 2008, p. 95-96).

Neste fragmento, a alternância para um foco narrativo em terceira pessoa faz-nos pensar que esses trechos podem certamente ser trechos que compõem *Sol macabro*, romance escrito pelo protagonista. Observamos, ainda, que o narrador intercala verbos no presente com verbos no futuro – como em “De manhã Steve abrirá os olhos. E se verá sem dinheiro, documentos, o anel” –, o que mistura a prolepse (*flashforward*) com a presentificação da narrativa. Além disso, o narrador faz uma série de perguntas que revelam uma espécie de senso comum sensacionalista, comum nas chamadas de filmes, como em: “O que aconteceu a Steve?”. Temos, também, frases que se assemelham a enquadramentos e movimentos de câmera, como em: “uma mosca na sobrelha”, o que nos lembra um *close-up*, além de várias frases que soam como planos aproximados do rosto de Steve, “Steve está fazendo uma careta”,

“Repuxa todo um lado da cara”, para uma alternância com planos médios, como em “As crianças rirem da cara de Steve”, e “Agora as crianças olham e comentam o olho tatuado no peito do Steve”, para, por fim, o narrador dizer “A pupila do olho tatuado manchado de sangue”, como se, mais uma vez, o narrador-câmera voltasse a um plano aproximado, em um *zoom* da tatuagem de Steve. Esses procedimentos todos denunciam um narrador não interferente, que difere do narrador em primeira pessoa predominante nos outros momentos no texto, o que comprova a hipótese de que podemos, pois, estar diante de uma *narrativa encaixada*.

A descrição das crianças que encontram o corpo de Steve continua:

E as crianças começaram a arrastar o corpo. Steve ia deixando uma trilha de sangue por onde passava arrastado por todas aquelas mãozinhas. E o corpo de Steve se ensanguentava ainda mais lanhado por gravetos da vegetação rasteira (NOLL, 2008, p. 97).

Do outro lado o morro caía chapado até um gigantesco monturo de lixo. A criança maior apenas levantou um canto do lábio, como se lhe tivesse escapado um sorriso torto, e olhou para o homem. Todos entenderam.

As crianças ficaram debruçadas, observando a queda seca. A criança maior, não. Esta permaneceu de pé. Observava no horizonte um urubu planando cada vez mais baixo (NOLL, 2008, p. 98).

O recurso da não interferência do narrador (aqui, em terceira pessoa) e a visão absolutamente passiva dada pelo foco “câmera” potencializam a violência da cena narrada, uma vez que, quando o narrador nos mostra a violência como banal e cotidiana, tal recurso tende a naturalizá-la. Isso ocorre quando as crianças atiram fogo ao corpo ainda vivo de Steve, e a câmera do narrador desloca-se para a criança maior, que observa um “urubu planando cada vez mais baixo”. É, portanto, com esse recurso da não interferência, dado precisamente pelo foco “câmera” adotado na narrativa, que se constrói a perspectiva *brutalista* do texto em uma espécie de representação ultraviolenta.

Ainda, importa destacar que a alternância do foco narrativo e os deslocamentos temporais é um procedimento que perpassa toda a construção da narrativa, de maneira que o que aconteceu com Steve não é narrado numa sequência linear;

Steve solta um urro. Me chama de bandido. Um cão longínquo ladra com o urro de Steve. Somos só eu e Steve nesse negro deserto de pedras. Mantenho a pedra na mão. O revólver já coloquei no bolso. Não vou usá-lo por enquanto. Steve resfolegante se desequilibra e cai mais uma vez. Digo que não tente pegar uma pedra. Que estou armado de uma. Que ele pense nessa pedra aqui em minha mão (p. NOLL, 2008, p. 99).

Todos esses fragmentos são marcados por alternância de planos (e inclusive de representações sonoras): do urro de Steve para um cão que ladra; da pedra que o narrador tem na mão ao revólver que ele coloca no bolso. Isso revela que o narrador, mesmo quando narra em primeira pessoa, como é o caso deste fragmento em análise, também se comporta como uma espécie de câmera, que constantemente muda seu foco de atenção e registro.

Vejamos, ainda:

Começo a descer o morro. Viro a cabeça e olho ainda uma vez. O corpo, puro sangue, banhado numa mecha de sol. Isso mesmo: uma mecha de sol no deserto noturno. Uma única mecha de sol banhando o corpo de Steve. Esfrego os olhos, mas é isso mesmo: Steve banhado por um spot celeste no negro deserto de pedras. Steve me olha. Mas ele não tem mais olhos. Cada órbita uma poça de sangue. O spot é suficientemente amplo para pegar um pouco do solo ensanguentado em volta. Vejo que, pouco a pouco, sob o efeito da mecha de sol, aquele sangue todo começa a reter-se e a coagular-se. Steve parece agora incorporado às pedras. Um acidente vermelho do solo (NOLL, 2008, p. 103).

Aqui, a menção ao termo “spot” é relevante, pois remete ao universo cinematográfico. Ademais, todo o trecho parece compor uma imagem de cinema, com uma ênfase na descrição imagética do corpo de Steve banhado no sangue. O que faz pensar em cinema ao ler especificamente este fragmento é observar como as frases são justapostas, e muitas delas são frases nominais (em que não há verbos indicando ações, mas estados ou qualidades dos seres), como “uma única mecha de sol banhando o corpo de Steve”, “Cada órbita uma poça de sangue”, “Um acidente vermelho no solo”. Predomina, portanto, o aspecto plástico e descritivo do texto, em detrimento de seu aspecto narrativo. Essa plasticidade e visualidade é representada de maneira recorrente nas cenas de duelo entre o narrador e Steve, como se o intuito fosse o de acentuar o recurso da violência, do banho de sangue, em uma

representação não mimética da realidade, mas que soa como uma incorporação da ultraviolência recorrente em narrativas audiovisuais.

Ao final, o romance retorna ao seu ponto de partida inicial, isto é, à cena de encontro entre o narrador e seu amigo João no aeroporto:

Do outro lado do vidro, ali, a meia dúzia de passos, João me sorria. Estava bem mais magro. [...] Considerei que eu não sabia mais sorrir. [...] Não, não havia nenhuma tristeza para que eu não conseguisse sorrir. Eu estava mesmo era exultando lá por dentro com João. Mas aconteceu que mesmo assim me passou um fulminante raio de pressentimento. Nunca saberei explicar exatamente o que se deu. Apenas sei que, de joelhos sobre minha velha mala, me baixou a sensação de que João ia morrer. Só isso: aquele mesmo João do outro lado do vidro, com seu braço ainda bonito e tudo, esse João vai morrer (NOLL, 2008, p. 157).

O encontro com o amigo João é posicionado, estrategicamente, no início e no final do livro, o que instaura uma circularidade que, de algum modo, mantém vivo o amigo.

Abandonei a mala e fui, devagarinho, gozando cada passo, e cheguei perto do vidro, e João estava ali do outro lado, com seu braço bonito dobrado para cima, a mão contra o vidro, e eu fui ali, toquei minha mão no vidro, justo na mão de João (NOLL, 2008, p. 157).

Walter Benjamin (2015b), quando discorre acerca da perda de experiência a que a modernidade ficou condenada, trata do vidro como um signo dessa modernidade em que nada se fixa, diferentemente do veludo, signo do século XIX, um dos materiais preferidos daquele período, em que os dedos de seu proprietário facilmente se fixam, deixam rastros. O signo do veludo, na modernidade, dá lugar ao vidro, um material que “não protege o privado, porém o expõe, este material ‘duro e liso’, ‘frio e sóbrio’, contrário ao ‘segredo’ e ‘à propriedade’, este material, enfim, no qual todo rastro se transforma em mancha a ser apagada” (GAGNEBIN, 2013, p. 60).

O contato entre as duas personagens – passíveis de serem lidas também como duplos – não se materializa no final do livro, pois o vidro é justamente esse obstáculo que simboliza a dificuldade – senão a impossibilidade – de contato, além de evidenciar a solidão inescapável à qual

estão destinadas. Por isso, a única experiência que pode ser compartilhada, o que já antecipava Benjamin, é a do seu fracasso, de sua interdição e da sua impossibilidade. Para abordar, portanto, essas questões aqui levantadas, seria preciso uma linguagem que as tematizasse formalmente. Sendo o cinema, justamente, a arte que sintetiza, de algum modo, as contradições da modernidade – arte “fria” como o vidro na visão benjaminiana, dessacralizada –, a opção de *Bandoleiros* por incorporar traços de uma linguagem cinematográfica no texto literário não produz somente efeitos estéticos, mas também, como procuramos demonstrar, de sentido.

É a desarticulação espaciotemporal que fragmenta a narrativa, e essa desarticulação se dá, conforme demonstramos, por um procedimento análogo ao da montagem, uma vez que são as elipses, isto é, os espaços em branco entre as partes de texto, que sinalizam a mudança temporal ou espacial. Contudo, a montagem, neste romance, não é entendida exclusivamente no sentido eisensteiniano, de colisão e conflito, mas como necessária para a progressão espaciotemporal da narrativa – no sentido dado a ela por Metz (1972). É justamente essa estrutura fragmentária que reverbera a crise do sujeito. Logo, tal crise experienciada pelo narrador não é articulada em termos de análise mental – tão a gosto dos romances do século XIX, que a faziam principalmente pela visão “de trás” e pelo recurso do *telling*. Aqui, ainda que tenhamos um narrador em primeira pessoa, esse narrador narra “de fora”, isto é, não acessa propriamente os seus pensamentos e sentimentos, concentrando-se muito mais em *mostrar*.

A partir dessa perspectiva das inúmeras possibilidades de se observar e compreender o mundo, essa nova experiência leva a produção literária a não mais almejar a completude, mas justamente o seu oposto. Nesse sentido, a literatura de João Gilberto Noll parece enfrentar a dificuldade – senão impossibilidade – de construir uma narrativa entendida como um todo organizado que ofereça ao leitor uma narração linear e coerente, o que propõe um aviltamento da arte de narrar, nos termos benjaminianos, produzindo uma literatura que soa desencantada com qualquer perspectiva futura, como se aceitasse uma situação de derrota como consequência do fracasso civilizacional.

Além disso, a utilização de uma linguagem que incorpora procedimentos cinematográficos enfatiza a absorção de modos discursivos inerentes aos recursos audiovisuais, de modo que o romance não parece apontar para a representação de uma realidade, mas emula procedimentos das imagens pré-fabricadas dos meios de comunicação – isso se dá, por exemplo, nas constantes referências a filmes ou a procedimentos fílmicos, como nas cenas do duelo entre o narrador e Steve, que simulam uma espécie de paródia do gênero faroeste.

Logo, o diálogo desse romance de Noll com o cinema não sugere uma *tradução* dos recursos literários em uma narrativa audiovisual – afinal, até o momento, nenhuma adaptação foi feita para o cinema a partir de *Bandoleiros*. Ao contrário, a emulação de procedimentos cinematográficos, aqui, parece sublinhar uma ênfase na distinção entre realidade e representação: trata-se de um romance que evoca o cinema para um leitor-espectador não como um roteiro que será traduzido em um filme, mas como uma espécie de simulacro de um filme que ambiciona ser lido enquanto romance. Assim, *Bandoleiros* constitui-se a partir desse diálogo com o cinema e com o horizonte da indústria cultural, funcionando, de fato, como produto e antídoto do universo da comunicação de massa e dos meios audiovisuais.

### **3.6 A escrita roteirizada de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino**

Já discutimos anteriormente como a literatura brasileira produzida a partir da década de 1990, segundo Schøllhammer (2009), não pode ser compreendida de maneira homogênea; ao contrário, a característica desses textos produzidos entre o final do século passado e o início deste século parece ser mesmo a da heterogeneidade. Já afirmamos, também, como, nesse momento, a relação da literatura com diferentes mídias ganha outra dimensão, de modo a não ser mais um recurso utilizado simplesmente para revitalizar e renovar formas literárias – como foi, por exemplo, o caso da vanguarda literária modernista –, mas se insere numa “produção em que o livro deixou de ser o produto final e apenas representa uma etapa provisória de um desdobramento de significantes em novos formatos mais voláteis e porosos da mútua penetração dos diferentes níveis” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 63). O autor ainda acrescenta:

Outra característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas aos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 38).

Logo, o termo “escrita roteirizada” é utilizado por Schøllhammer para designar a produção literária brasileira que tem início a partir da década de 1990, quando há uma intensificação do que ele caracteriza como “hibridismo literário”. Nesse sentido, o termo “escrita roteirizada” é aqui empregado para nos referirmos a uma escrita que apresenta traços característicos de um roteiro cinematográfico, embora, normalmente, com uma estrutura menos complexa, isto é, sem termos técnicos específicos ou indicações cênicas detalhadas.<sup>67</sup> Com isso, o romance é constituído adotando grande parte das convenções da

---

<sup>67</sup> Steven Price (2013) argumenta que a configuração adotada pelos roteiros atualmente ocorreu após uma tentativa de homogeneização de seu formato pela indústria cinematográfica nos anos 1930. Os roteiros no mercado hoje seguem o modelo “master-scene”, que, em linhas gerais, abrange cinco elementos: Cabeçalho de Cena (em geral, indicação de tempo ou localidade), Ação, Indicação de Personagens, Diálogos e Transições (em geral, indicação de cortes e mudanças de planos). Price faz a ressalva de que essa compreensão atual do roteiro como um documento com requisitos formais muito precisos não decorre da prática industrial, mas do efeito da publicação de manuais de roteiristas no final da década de 1970.

linguagem do cinema, mas sem abrir mão de sua configuração enquanto literatura, conforme será possível verificar a partir da análise da obra.

Schøllhammer também dirá que escritores como Marçal Aquino e Fernando Bonassi<sup>68</sup> publicam suas ficções em livro, mas também atuam em projetos cinematográficos e televisivos:

No caso específico de Marçal Aquino, o escritor tem uma produção diversificada, tendo realizado adaptações de contos e romances, próprios e de outros, para o cinema, e também, em sentido inverso, escrevendo o roteiro do filme *O invasor* para a direção de Beto Brant. Somente depois de terminadas as filmagens, Aquino concluiu o romance, que foi editado pela editora Geração, em 2002, juntamente com o roteiro. Marçal Aquino, escritor profícuo, formou equipe com o diretor Beto Brant em vários filmes, adaptou o livro *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera, para o cinema, sob o título *Cão sem dono*, e *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli, posteriormente dirigido por Heitor Dhalia, além de ser adaptado o seu próprio conto, *Matadores*, da colêctanea *Miss Danúbio*, para a tela, também com direção de Beto Brant. Assim, a proximidade entre as duas linguagens certamente é um traço importante no percurso de Aquino e favorece uma prosa sucinta, sem extravagâncias descritivas e com objetividade na construção narrativa (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 60).

A relação entre a escrita literária e a escrita de roteiros cinematográficos não é um dado exclusivo da contemporaneidade. Segundo o pesquisador Jordan Brower (2017), escrever com filmes em mente, isto é, produzir um texto literário tendo no horizonte que aquele texto poderá se converter em uma adaptação cinematográfica é uma prática comum desde a década de 1920, incluindo escritores como F. Scott Fitzgerald.<sup>69</sup> O conhecimento de que o cinema podia ser um meio eficaz para um largo alcance de público e vendas do

---

<sup>68</sup> Refletimos sobre a relação entre a literatura de Fernando Bonassi e seu diálogo com a linguagem do cinema em: OLIVEIRA, M. C. P. *O cruzamento de fronteiras entre literatura, cinema e roteiro cinematográfico em "O céu e o fundo do mar", de Fernando Bonassi, e "Miguel e os demônios", de Lourenço Mutarelli*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Campus de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto. Orientador: Arnaldo Franco Junior. 2019. 162 f.

<sup>69</sup> Emmanoel dos Santos (1994) questiona, de modo provocativo, quantos estudiosos em literatura estariam familiarizados com a carreira de roteiristas de escritores do porte de William Faulkner e mesmo Fitzgerald, e ainda quantos críticos estariam dispostos a considerar seriamente como objeto de estudo a obra para o cinema desses escritores para um levantamento exaustivo de seus achados e de seu acabamento literário. Isso porque, embora num tom jocoso, o autor considera que é possível que esses escritores escrevessem roteiros não porque se empenhavam na construção de um texto para o cinema com a mesma meticulosidade com que escreviam seus romances, mas porque, afinal, consideravam suas tarefas de escritores para o cinema como um trabalho secundário, que lhes providenciava o sustento necessário para escrever as suas grandes obras-primas literárias.

texto literário fez com que escritores flertassem com a Sétima Arte também como estratégia mercadológica. De modo análogo, no cenário brasileiro contemporâneo, surgem cada vez mais escritores que transitam entre a escrita de romances e de roteiros fílmicos. Esse é o caso, entre outros, de Marçal Aquino, que, conforme também observa Schøllhammer, faz parte de uma geração de escritores:

para os quais a editora deixou de ser a única e principal empregadora, e a literatura apenas uma entre um leque de atividades do escritor, que agora atua em todos os campos possíveis, da imprensa aos meios visuais de comunicação, passando pelo cinema, pela televisão, pelo teatro e pela produção de textos para os sites virtuais (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 63).

Logo, dos anos 1960-70 em diante, quando a indústria cultural se consolida de fato e se expande no Brasil, há algo como uma inversão nas relações entre literatura e cinema. Autores passam a escrever para (ou com a esperança de) terem as suas obras transformadas em filmes, de maneira que se impõe, a partir desse cenário, a necessidade de dialogar com o mercado cultural e com suas demandas – daí, possivelmente, o estabelecimento de um diálogo com as mais diferentes mídias, que marca uma percepção do livro como “etapa provisória” numa cadeia maior de produção e consumo.

*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é o terceiro romance do escritor paulista Marçal Aquino, publicado em 2005. O romance é narrado em primeira pessoa pelo fotógrafo Cauby, que se muda para uma cidade do interior do Pará dominada pelo garimpo com o intuito de fotografar as prostitutas que ali vivem. Aliás, o fato de o narrador ser um fotógrafo é significativo no romance, uma vez que a realidade é transmitida por ele de maneira fragmentária, assemelhando-se à montagem de fotogramas. Cauby apaixona-se por Lavínia, uma enigmática mulher, casada com o pastor Ernani, de maneira que ela e o fotógrafo passam a viver uma espécie de paixão fatal e proibida. Vale destacar que a obra foi adaptada para o cinema pelo diretor Beto Brant em 2012, com a colaboração do próprio Marçal para a escrita do roteiro.

O narrador-personagem narra a partir de deslocamentos temporais, utilizando-se de prolepses e analepses para entregar gradativamente os desfechos das situações, de maneira que produz uma espécie de suspense

comum às narrativas policiais, como observa Schøllhammer, “a serviço de uma intriga de amor impossível, que acaba revelando os podres e a violência de uma comunidade na fronteira da civilização no interior do Brasil” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 60). Logo, por meio de uma arquitetura textual que se vale de uma estética fragmentária, o livro revela temas cotidianos como a violência urbana e as relações de poder.

*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* inicia-se da seguinte forma:

Não adianta explicar. Você não vai entender.

Às vezes, como num sonho, vejo o dia da minha morte. É uma coisa meio espírita, um flash. E, embora a mulher não apareça, sei que é por causa dela que estão me matando. E tenho tempo de saber que não me deixa infeliz o desfecho da nossa história. Terá valido a pena.

[...]

Sopra uma brisa vinda do rio e a noite está silenciosa e com um cheiro de dama-da-noite tão intenso que chega a ser enjoativo. Faz calor ainda. À tarde, vi pássaros voando em formação rumo ao norte. Não demora e teremos frio. Menos aqui, é claro.

O homem que sai na varanda da pensão é calvo e barrigudo, e usa camiseta, bermuda listrada e chinelos. Ele diz um boa-noite torcendo a boca – derrame? – e senta-se na cadeira de palhinha (AQUINO, 2005, p. 11).

Constatamos, logo no início do romance, um narrador em primeira pessoa, que, inclusive, faz interpelações ao leitor, “você não vai entender”, o que acentua um traço metalinguístico do romance desde o seu início, desafiando o leitor e instigando-o a preencher o relato com as suas hipóteses pessoais.<sup>70</sup> Ao considerar que o narrador Cauby é um fotógrafo, poderíamos encontrar aí uma explicação para o predomínio do *showing* sobre o *telling* neste romance, de modo que esse dado poderia ser não somente um efeito estilístico, mas também uma representação do próprio modo de contar deste narrador que, no fim das contas, não narra, mas capta os acontecimentos como pequenos *flashes* e retransmite-os ao seu leitor, tal como sua câmera fotográfica. Com isso, hibridiza-se uma narração em primeira pessoa, em que o narrador emite as suas impressões sobre os fatos narrados – como podemos notar na observação “derrame” que ele faz a respeito do homem “calvo e

---

<sup>70</sup> Conforme pudemos destacar com a análise dos outros romances do *corpus*, a metalinguagem é um traço comum entre os seis romances aqui estudados, como, parece-nos, sintomática da tradição literária moderna que se estabeleceu a partir da vanguarda modernista.

barrigudo” que se senta na varanda – com uma narração em que há linhas de ações paralelas e o predomínio da função de *mostrar*, como podemos observar na seguinte passagem:

Dona Jane aparece com a garrafa térmica numa bandeja. O café costuma ser infernalmente adocicado.

Vai chover, dona Jane.

Isso quem diz é o careca, sem tirar os olhos do jornal. Uma notícia se destaca na página que consigo enxergar: estão liberando o rio para mineração outra vez. A cidade à beira de um novo surto de prosperidade. É só ver como aumentou o número de putas que circulam pelo centro e pelos lados da rodoviária. Noite e dia. São as primeiras a farejar o ouro.

Ainda demora pra chover, seu Altino (AQUINO, 2005, p. 12).

Neste romance, o narrador funciona como uma espécie de câmera que, subitamente, muda seu foco de atenção e registro – da garrafa térmica nas mãos de Dona Jane às páginas do jornal seguradas pelo personagem Careca –, nos termos do que propôs Friedman (2002) acerca do foco “câmera”. A narrativa, também presentificada, é constituída por meio de uma escassez de conjunções, o que se traduz em construções justapostas e em paralelo. Além disso, observamos como as falas das personagens são intercaladas às observações feitas pelo narrador, como em “Vai chover, Dona Jane. Isso quem diz é o careca, sem tirar os olhos do jornal”; e ao final do trecho, “Ainda demora pra chover, seu Altino”. Isso cria uma sugestão de que, primeiro, o que vai para o primeiro plano da narração são as falas das personagens – os sons –, para, somente depois, o narrador, tal qual uma câmera, deslocar o seu ponto de observação para narrar ao leitor a origem daquela fala.

No entanto, ainda que haja esse artifício de narrar imparcialmente como uma câmera cinematográfica, ele se verifica em momentos pontuais da narrativa, pois há um narrador que narra em primeira pessoa no romance, como notamos em “uma notícia se destaca na página que *consigo* enxergar” (grifo nosso). Ademais, quando observamos o verbo “costuma”, notamos que ele marca uma coexistência entre o sumário narrativo e a cena. É importante, ainda, destacar como os diálogos das personagens se interpolam às reflexões do narrador, isto é, surgem na história narrada sem nenhuma espécie de anúncio do narrador-personagem.

O romance, construído em grande parte valendo-se da prolepse, de modo a manter o leitor em expectativa sobre o desfecho dos acontecimentos, lembra essa mesma estrutura utilizada em obras como *Crônica de uma morte anunciada* (1981), de Gabriel Garcia Márquez, em que o assassinato do personagem Santiago Nasar pelos dois irmãos Vicários é anunciado ao longo de toda a narrativa. Há, portanto, uma posição irônica desse narrador em relação à onisciência do narrador e à desigualdade do leitor nesta relação, que fica subordinado à vontade deste narrador de dizer a verdade ou não. Por isso, a categoria mais importante nesse romance é a do tempo, com suas *anacronias*. Procedimento semelhante ocorre com o narrador Cauby, que propositalmente mantém o leitor em suspense, sem revelar toda a história de modo linear. Contudo, não há, neste romance de Aquino, como há nas narrativas policiais tradicionais, a intenção de se desvendar um crime. Na verdade, o elemento propulsor de trama não é solucionar um crime, mas expor a violência para que se possa entender os caminhos que levaram alguém a cometê-la.

Valendo-se desse procedimento, o romance vai construindo narrativas intercaladas, isto é, constrói uma história dentro da outra. A primeira delas passa-se a partir do presente da situação dramática, no qual seu Altino, senhor que reside em uma pensão junto a Cauby, em uma determinada tarde, relata a um jovem a sua história de amor com uma ex-colega de profissão, chamada Marinês. A partir dessa primeira narrativa, Cauby reconstituirá, em paralelo, a sua história de amor com Lavínia. Desse modo, a narração arquiteta-se de maneira entrecidada, em que os pequenos fragmentos – isto é, os *flashes* transmitidos pelo narrador, à maneira mesmo de pequenos fotogramas – vão compondo o todo textual. Com isso, as duas linhas narrativas vão sendo constantemente interrompidas e intercaladas, em procedimento análogo aos cortes cinematográficos.

Esse procedimento pode ser verificado no trecho em que o narrador descreve o seu primeiro encontro com Lavínia:

Lavínia recolocou os sapatos e pegou a bolsa. E eu me levantei da poltrona para acompanhá-la até a porta. Chovia ainda, mas isso não a incomodou. Depois que ela foi embora, voltei para a sala e, ao som do velho Ludwig, a *Cavatina* do *Quarteto de Cordas*, op 130, liquidei com a garrafa de conhaque. Eu me sentia atordoado, febril. A única

doença que Deus transmitiu aos homens, segundo o professor Schianberg.

Mas isso é uma pouca-vergonha, o careca fala, de repente, enfurecido com uma notícia que leu.

Eu e o menino olhamos para ele. A boca está mais torta do que nunca.

Vocês viram essa? O governo vai indenizar a mineradora pelo tempo que ela ficou parada. Dá pra acreditar? (AQUINO, 2005, p. 28-29).

Nota-se como, no início do fragmento, o leitor se depara com o desfecho do primeiro encontro entre Cauby e Lavínia. O narrador descreve o ato de Lavínia calçar os sapatos e ir embora sob a chuva, sem incomodar-se com isso. Em seguida, trata do estado febril ao qual se encontra, associando a isso, inclusive, as reflexões do professor Schianberg – personagem que aparece no romance apenas a partir da leitura que o narrador faz de seus textos, que refletem sobre a vida e o amor.<sup>71</sup> Em seguida, há uma interrupção abrupta com uma fala do personagem Altino, o que suspende a linearidade narrativa da construção da história do narrador com Lavínia. Curioso observar como a fala de seu Altino, o careca, é absolutamente desimportante, tratando-se de uma reflexão sobre o governo e a atividade da mineradora. O intuito da interposição dessa fala é o de, justamente, suspender a linha narrativa, evidenciando um processo de corte na ação dramática, de maneira análoga ao corte cinematográfico. Assim, a tecedura textual vai sendo construída de forma fragmentária, intercalada, à maneira da junção de fotogramas no cinema, produzindo uma espécie de leitura com a dinâmica do fragmento.

É interessante observar como, na adaptação do romance para o cinema, a narrativa intercalada, que envolve o personagem seu Altino recontando sua história de amor com a ex-colega de profissão, está ausente. O filme concentra-se apenas em representar o triângulo amoroso envolvendo Lavínia, Cauby e o pastor Ernani. Quando pensamos no traço cinematográfico do romance, a narrativa intercalada é, por certo, aquilo que constrói uma estética do fragmento a partir de um processo análogo ao da montagem, mas isso não é vertido em linguagem audiovisual na adaptação fílmica, o que comprova que o traço cinematográfico presente no texto literário nem sempre corresponde a uma tradução no cinema. Neste caso, o livro, embora tenha sido vertido em

---

<sup>71</sup> Na adaptação fílmica deste romance para o cinema, o personagem Benjamin Schianberg está ausente. No entanto, Beto Brant realizou um argumento que converteu em filme, em 2010, intitulado “O amor segundo B. Shianberg”, inspirado neste personagem.

uma adaptação fílmica, claramente ambiciona ser lido enquanto romance, e a ilusão de cinema por ele suscitada é uma simulação, um procedimento de composição – como será possível demonstrar a seguir.

O motivo da fotografia será fundamental para a construção do romance. O primeiro encontro entre Cauby e Lavínia acontece, justamente, dentro de uma loja de fotografias, como uma espécie de encontro predestinado. Cauby observa o rosto de uma mulher em um porta-retratos e, ao elogiar aquele rosto, ouve atrás de si uma voz agradecendo o elogio: “Eu me virei e dei de cara com ela, a mulher do porta-retrato” (AQUINO, 2005, p. 13). Em seguida, Lavínia resgata da mão do dono da loja, Chang, as fotos que havia solicitado que fossem reveladas, e essas imagens chamam a atenção do narrador:

Ela abriu o envelope e espalhou as fotos sobre o balcão de vidro. Um arco-íris; o número de metal enferrujado na fachada de uma casa antiga; raízes de uma árvore que pareciam um casal num embate amoroso de muitas pernas e braços; a chaminé de uma olaria; uma bicicleta caída na chuva. Nenhuma pessoa ou animal. Apesar disso, fotos boas, feitas por alguém com olho e senso (AQUINO, 2005, p. 14).

Neste fragmento, importa destacar como o narrador *mostra* ao leitor as fotos tiradas por Lavínia que são espalhadas no balcão: ele faz isso construindo apenas frases nominais, substantivas, como “o arco-íris”, “o número de metal enferrujado”, “raízes de uma árvore”, “a chaminé” e “uma bicicleta”. Essas frases são justapostas, como tomadas de uma câmera. A enumeração coloca, pois, as fotografias num *close*, em primeiro plano na narrativa.

Com isso, a tentativa de captar o real através do fotográfico perpassa toda a narrativa. O narrador do romance, por meio de um discurso imagético, demonstra um desejo de conhecer as personagens sempre a partir das fotografias que faz delas, como em: “Pensei na galeria de personagens que vinha colecionando ao longo do tempo. Chico Chagas era um belíssimo exemplar” (AQUINO, 2005, p. 65). Além disso, utiliza certos clichês construídos pela cultura de massa para descrever as personagens, como na observação que faz sobre o investigador policial: “Polozzi levava a sério seu papel naquele bang bang, era um dos mocinhos” (p. 192).

A fotografia será, na história narrada, uma paixão comum entre o narrador Cauby e a personagem Lavínia. Essa atividade permite que o leitor construa alguns traços da personalidade dos dois personagens que estão relacionados à atividade de fotografar. No caso de Lavínia, ela descobre a arte de fotografar como forma de escape de seu cotidiano difícil, antes de conhecer o pastor Ernani e poder sair das ruas e abandonar a prostituição:

Numa das tempestades que passou recolhida, Lavínia descobriu a fotografia. Foi paixão instantânea. Num daqueles cursos que davam para distrair o bando de meninas selvagens, com excesso de tempo ocioso, ela enfim se encantou com algo que parecia valer a pena. Mas foi obrigada a relegar esse interesse ao tempo futuro dos outros sonhos que pretendia realizar (AQUINO, 2008, p. 125).

É curioso observar como a própria realidade é vista como um “clichê fotográfico” pelo narrador:

Sentamos na varanda, contemplamos um pôr do sol inverossímil. Um flerte da natureza com o clichê. Não conheço fotógrafo que não possua alguns no prontuário. O ar está fresco e a tarde de primavera, silenciosa. O vento que sopra com suavidade do rio traz as primeiras notícias da dama-da-noite, que se espicha por cima do muro de uma das casas, na entrada do beco (AQUINO, 2008, p. 147).

Neste outro fragmento, embora o narrador Cauby descreva a cena, lamenta não ter feito dela um registro fotográfico. Além disso, compara os dois homens avistados por ele a “personagens do faroeste”. Esses dados revelam a intensa permeação do texto literário pelos elementos da cultura audiovisual.

A draga da mineradora deslizou suavemente rio abaixo, expelindo uma coluna de fumaça preta. Quando passou sob a ponte, o homem em pé na popa me olhou. Era o vigia da embarcação – os garimpeiros haviam incendiado uma das dragas da mineradora uma semana antes. Atravessei a ponte a tempo de vê-lo surgir do outro lado. Ele observava as margens, mantendo um dos braços estendido ao longo do corpo. Segurava uma escopeta. Ouvi as vozes assim que a draga se afastou. E, logo abaixo da ponte, dois sujeitos se ergueram no meio do capinzal, sujos de lama até a cintura. Um deles, o mais velho, levava uma cartucheira. O outro era um rapazote, quase um menino ainda. Os dois galgaram o barranco aos escorregões. Personagens do faroeste encenado naquele lugar. Lamentei não estar com a câmera (AQUINO, 2008, p. 68-69).

Ainda neste momento da narrativa, temos este outro trecho que elucida como o romance se vale de certos procedimentos cinematográficos para produzir o efeito de velocidade e simultaneidade:

Saltei na ponte, atraído pelo grupo de homens que se debruçava numa das guardas. Viktor Laurence estava entre eles e acenou ao me ver saindo do táxi. Encostei-me ao seu lado. Fachos de lanterna se agitaram de um jeito nervoso no capinzal sob a ponte. Atiraram no vigia da draga, Viktor disse. Um grupo de homens vasculhava o local e um deles gritou um palavrão. Viktor balançou a cabeça (AQUINO, 2008, p. 69).

As frases curtas, justapostas, ligadas sem nenhum elemento coesivo senão o ponto final que as separa, unidas à mudança de foco de registro do narrador – de seu ato de descer do táxi ao aceno de Viktor Laurence; dos fachos de lanterna que “se agitaram de um jeito nervoso no capinzal sob a ponte” à fala de Viktor; da palavra emitida por um dos homens que vasculhava o local ao balanço de cabeça de Viktor –, denunciam a estratégia de traduzir, via texto literário, uma aceleração narrativa que suscita o efeito de simultaneidade postulado pela linguagem do cinema. Todavia, por mais imagético que soe o texto, ele é habitado pela literatura, o que se comprova quando o narrador personifica os fachos da lanterna e diz que eles “se agitaram de um jeito nervoso”. Logo, o cruzamento de fronteiras entre literatura e cinema no romance é feito sem perder aquilo que possibilita o diálogo entre os dois campos artísticos: a *diferença* existente entre eles.

Outro dado importante do romance são as interpolações das frases do professor Schianberg com as reflexões de cunho pessoal do narrador sobre a sua história de vida:

Devolvo o jornal ao careca e ele arrasta a carcaça de volta até a cadeira no canto da varanda. O menino se espreguiça e senta-se nos degraus outra vez. Retomo o livro e leio mais um trecho grifado: o professor Schianberg diz que a natureza do amor, de não nos permitir escolher por quem nos apaixonamos, é uma rota que pode conduzir à ruína. Entendo por que Schianberg escreveu isso. E dou razão a ele. Alguns amores levam à ruína. Eu soube disso desde a primeira vez em que Lavínia entrou na minha casa (AQUINO, 2008, p. 25).

Neste trecho, o olhar do narrador – que, embora narre em primeira pessoa, comporta-se como um narrador-câmera – vai percorrendo os elementos e, com isso, mudando seu foco de enquadramento e registro, do jornal devolvido ao careca até o menino espreguiçando-se nos degraus até, por fim, o livro que ele tem em mãos. Nesse momento, o narrador, como num *close*, reproduz as páginas do livro para dar voz à citação do professor. Notamos, portanto, como o trecho se inicia em um *plano geral* para se voltar ao livro e, por fim, à reflexão do narrador: “entendo por que Schianberg escreveu isso. E dou razão a ele”. É evidente que, numa transposição midiática da obra para o cinema, esse recurso só se faria possível a partir do procedimento da *voz-em-off*, por exemplo, não sendo possível reproduzir por imagens as reflexões feitas pela consciência do narrador.

Isso prova que se, por um lado, o romance constantemente reverbera o cinema enquanto linguagem, por outro, não se afasta por completo de sua configuração enquanto literatura. Essa configuração também está presente na antecipação que o narrador faz, ao leitor, de que o desfecho dele com Lavínia o levará à ruína, sem, contudo, entregar o todo dessa informação.

Este romance também constrói a personagem Lavínia a partir da figura do *duplo* – assim como ocorre, de certo modo, em *Bandoleiros* –, como podemos verificar em:

Lavínia não tinha conhecido o pai, odiava falar no assunto. Viveu uma infância de fome, passou a adolescência na rua, foi estuprada. Roubou para comer. Esteve em instituições. Chegou a fazer programas com homens na rua. Parecia um milagre que não tivesse acumulado cicatrizes, que não tivesse levado um tiro antes de ser salva.

Detalhe: existiam duas mulheres dentro de Lavínia.

Uma era casada. *Casadíssima*. Com um homem a quem chamavam de santo. Um homem exatos trinta e oito anos mais velho do que ela. A outra Lavínia vinha me visitar. A bela da tarde (AQUINO, 2005, p. 43).

Segundo Carla Cunha (2009, s/p), o duplo, compreendido como a extensão do sujeito e seu desdobramento, “partilha com estes traços evidentes que exaltam esse seu estatuto de ‘sombra’”. Estabelece-se entre ambos uma relação de harmonia e cumplicidade”. Outro aspecto do duplo, o que nos parece ser o caso do romance sob análise, é aquele que, gerado a partir do

sujeito, “permanece enquanto seu contraste, confirmando-se uma relação bilateral de adversidade e oposição”. É, pois, como duplo que Lavínia se revela ao narrador personagem: de um lado, a mulher casada com o pastor; de outro, a Lavínia que o visita durante as tardes e desenvolve com ele uma relação extraconjugal. Para se referir, inclusive, a essa “outra Lavínia”, o narrador faz uma alusão ao filme *A bela da tarde* (1967), de Luis Buñel, com Catherine Deneuve, baseado no romance homônimo de Joseph Kessel, de 1928. O filme conta a história de uma dona de casa rica e infeliz que decide passar as tardes como uma prostituta em um bordel.

Com relação à história narrada, outro fio narrativo que o narrador entrecruza com a narração sobre o desfecho de sua história amorosa com Lavínia é a morte trágica de Chang, ex-dono da loja de fotografias para quem Cauby prestava serviços e de quem se tornou amigo. Chang costumava envolver-se com rapazes mais jovens, por isso, adquiriu fama de pedófilo na cidade. Em decorrência disso, Guido, um criminoso justiceiro, assassinará Chang, e o assassinato é visto pelos habitantes da cidade como uma espécie de justiça com as próprias mãos:

[...] o delegado garantiu que Guido não ficaria preso, ia apenas prestar depoimento e depois sairia. Mas ninguém debandou até a hora em que ele deixou a delegacia, e só faltou aplaudirem e carregarem Guido pelas ruas. Soltaram até fogos. Quem viu, conta que ele ficou meio constrangido com a festa. Um herói desajeitado. O assassino confesso de Chang nem chegou a sentir o cheiro de mijo velho do xadrez local. Eu tive esse privilégio (AQUINO, 2008, p. 148).

O narrador encerra o fragmento com outra antecipação: a de que ele também havia sido preso. Logo, o recurso da prolepse fará com que os constantes deslocamentos temporais consigam manter o interesse do leitor em descobrir o que aconteceu até o fim da narrativa.

Vejamos:

Anoitece devagar. Os insetos aparecem, pontuais como funcionários de uma fábrica de relógios. O careca esbofeteia a caneca. E também entra, para pegar o repelente.  
Fico sozinho na varanda, pensando em Guido Girardi: sua rendição, de certa maneira, encerra um ciclo de brutalidade iniciado com a morte de Chang. Estava no ar, pronto para explodir, faltava só alguém acender o estopim. E o assassinato do chinês, a quem metade da

cidade odiava por dever-lhe dinheiro e a outra metade gostaria de esfolar por conta de seus folguedos com meninos, serviu de mote. Atiçou as feras.  
E eu Lavinia fomos tragados por esse turbilhão (AQUINO, 2008, p. 150).

O narrador oscila entre narrar de forma não interferente, limitando-se a registrar elementos externos, descrições, que soam como notações cênicas, como em “Anoitece devagar. Os insetos aparecem [...]”, aproximando-se, portanto – embora narre em primeira pessoa – de um narrador-câmera. Em outros momentos, esse narrador utiliza uma linguagem metafórica, com divagações e reflexões, que o afastam de uma tentativa de narrar com neutralidade, como na comparação acerca dos insetos, “pontuais como funcionários de uma fábrica de relógios”. Além disso, há o constante uso da prolepse, que evidencia a função metalinguística do romance e o afasta de certa ideia mimética de representação do real.

Na primeira parte do trecho, predomina o “*showing*”: a descrição inicia o fragmento, por isso o traço de “roteirização” da escrita, que se constrói pela caracterização espacial, o que lembra as rubricas cinematográficas. No entanto, o narrador acessa também os seus pensamentos, como em “fico sozinho, *pensando*”, o que hibridiza a voz desse narrador em primeira pessoa com um modo de registro análogo ao cinematográfico. As referências ao cinematográfico coexistem, portanto, com aquilo que é próprio da linguagem verbal.

Um dado interessante é quando o narrador atribui diversos motivos para explicar a morte de Chang:

Matou Chang porque descobriu que seu filho caçula cabulava aula para passar a tarde enfurnado no quatinho dos fundos da loja, entregue a farras muito bem documentadas pelo chinês numas fitas VHS que a polícia encontrou no local. Essa é uma boa perspectiva para se analisar o caso. Mas não a única.

Guido destripou Chang porque devia muito dinheiro ao chinês, herança de antigos projetos malsucedidos. É também uma maneira de explicar o crime. Há até quem aposte nisso. Num giro rápido pelos botecos da cidade, você não terá dificuldade para encontrar gente que fale na soma das duas motivações.

Porém, se você se aprofundar um pouco mais na ferida gangrenada que é a noite neste lugar, se subir as escadas rangentes de madeira e penetrar, sem medo ou nojo, na luz incerta do submundo dos bordéis, surgirão outras versões. Uma delas: Guido assumiu a autoria, mas, na verdade, quem matou Chang foi seu filho. Crime

passional, briga de amor. O galãzinho desafinado do karaokê – chinês tinha instalado um aparelho de som no quarto e o garoto aparecia num vídeo, só de cueca, cantando e dançando “Maria-Fumaça”, um hit da guitarrada, um gênero local. É difícil saber com exatidão o que aconteceu. Só posso falar do que vi. E o que vi foi brutal (AQUINO, 2008, p. 161).

Aqui, o narrador estabelece, pelo menos, três versões para o assassinato de Chang: a) na primeira delas, Guido o assassinou por não suportar saber do envolvimento dele com o seu filho; b) na segunda versão, Guido assassina Chang porque este lhe devia muito dinheiro; c) e na terceira versão, quem assassina Chang não é, na verdade, Guido, que apenas assume a culpa, mas seu filho, em uma “briga de amor” – o crime seria, portanto, passional. O narrador diz, então, não saber com exatidão o que aconteceu, o que é explicado pela limitação de seu foco narrativo – já que se trata de um narrador em primeira pessoa, ele narra apenas sobre o que vê. Apesar, portanto, da “escrita roteirizada”, há aqui também uma discussão sobre a limitação do foco narrativo.

Em seguida, o narrador descreve, detalhadamente, o estado do corpo de Chang quando é encontrado, e a descrição faz-nos pensar em como a violência é representada no romance e em quais efeitos de sentido isso resulta:

Um enxame de moscas se alvoroçou no quarto. Chang estava sentado no chão, só de camiseta, as costas apoiadas na cama, cabisbaixo, estripado, com as mãos pousadas abaixo do umbigo, como se tivesse morrido tentando impedir que os intestinos transbordassem para fora do ventre. Tinha defecado e urinado. Sua boca aberta deixava ver as fileiras de dentinhos de rato trancados numa dor derradeira. Já era o terceiro dia de sua ausência no mundo. O fedor da morte empestava o quarto (AQUINO, 2008, p. 161).

Percebemos como o narrador nos dá uma série de detalhes cruéis sobre o estado do corpo de Chang ao ser encontrado: as moscas no quarto, a barriga estripada, a informação de que ele “tinha defecado e urinado”, além da imagem final de sua boca aberta, que “deixava ver as fileiras de dentinhos de rato trancados numa dor derradeira”. Todo o trecho, imagético, vale-se dessa representação brutal da violência com o intuito, certamente, de provocar espanto no leitor. Segundo Tânia Pellegrini, a presença da violência na ficção contemporânea constitui-se não apenas de um recurso utilizado para a

compreensão da dinâmica social brasileira, isto é, de seus conflitos, problemas e fendas, mas também como representação, “nutrindo a movimentação específica da produção cultural e literária, servindo a interesses e ideologias” (PELLEGRINI, 2018, p. 223):

Enquanto representação, afirma-se como elemento discursivo e estilístico peculiar à contemporaneidade; brota com ímpeto e incidência antes insuspeitados, traduzindo, inclusive, subjetividades diferentes das tradicionalmente envolvidas com arte e literatura, e indicando, em letras e imagens, uma espécie de normalização estética do lado mais trágico da sociedade brasileira, por meio da insistente reiteração do conflito e do confronto, da crueldade e da barbárie (p. 223).

A representação da ideia da violência nas narrativas contemporâneas (que também deriva de certa representação violenta na ficção de modo geral, sobretudo em filmes e séries televisivas, que apelam a ela como recurso meramente decorativo) parece sugerir, além de uma “normalização estética do lado mais trágico da sociedade brasileira”, que a violência é tratada como um produto de circulação cultural – uma mercadoria sempre pronta para ser comercializada pela indústria da cultura. Por isso, a violência remete a uma dualidade simbólica – e latente – entre a civilização e a barbárie presente em nossa sociedade.

É importante destacar ainda que, embora o narrador por vezes atue como uma câmera cinematográfica, num registro em que prevalecem descrições espaciais e notações cênicas, o deslocamento desse modo de narrar para a narração em primeira pessoa, que dialoga com o leitor, acentua o traço metalinguístico da obra e sua constituição enquanto performance e encenação. Isso ocorre no seguinte trecho, em que narrador o inicia com uma espécie de descrição espacial – o galo da vizinha, a luz do relógio, o calor em seu último dia no Pará. No entanto, encerra-o com uma interpelação ao leitor, denunciando, com isso, o seu caráter metaficcional:

Um galo cantou na vizinhança, outro replicou de um quintal mais afastado. Bichos descalibrados. A luz do relógio latejava sobre o criado-mudo, manchando de vermelho as sombras do quarto: era cedo, ainda estava escuro o meu último dia no Pará. E quente. E úmido, muito úmido. Perdi o sono. Existia naquele momento uma bala

com meu nome na cidade. Talvez mais de uma. Você não ficaria tenso? (AQUINO, 2008, p. 175).

O desfecho do envolvimento amoroso entre Lavínia e Cauby passa por uma reviravolta trágica. O pastor Ernani é assassinado, e os devotos da igreja, cientes da relação extraconjugal de Cauby e Lavínia, automaticamente atribuem a culpa da morte do pastor ao fotógrafo, partindo em busca de fazerem justiça com as próprias mãos. É revelado, pois, o destino trágico do narrador, que simbolicamente perde o olho direito – justamente o olho que era usado para fotografar, e alegoricamente, *narrar*:

Sou um sobrevivente.

Tenho no corpo dezessete ossos que precisaram de reparos. Fora o crânio. Meus ouvidos comprometidos de modo irreversível, é como se alguém tivesse baixado o volume do mundo. Não me faz falta nenhuma a algaravia mundana, mas confesso que sofro com a ausência de certas nuances quando escuto música, em especial, e veja só a ironia, o velho Ludwig. Parece que suprimiram alguns instrumentos das gravações, tudo soa oco, incompleto. Minha cabeça dói de forma crônica desde que acordo. E desconfio que meu olfato e paladar também mudaram. Tenho pesadelos e ereções com a mesma frequência à noite, mas isso não me assusta, já acontecia desde a adolescência.

O dano maior, contudo, foi que perdi um olho, o direito, o que para um fotógrafo, habituado a privilegiá-lo na hora de olhar a vida ao redor, pode ser considerado um problema sério (AQUINO, 2008, p. 188).

Toda a cena do linchamento de Cauby é narrada de modo imagético: as frases curtas e justapostas, tal como na linguagem do cinema, aceleram a narração. Os moradores, incitados pelos discursos evangelizantes do pastor Ernani – afinal, naquele contexto de precariedade material e exploração, a religião funciona como alento e alienação –, são instigados a fazerem justiça com as próprias mãos.

Não sei quanto tempo corri ou até quando teria resistido. Eu já não tinha mais energia, porém continuava do mesmo jeito. O medo me empurrava. Mas comecei a perder terreno, tive a sensação de que passei a ouvir, além do tropel e dos gritos, a respiração feroz nos meus calcanhares. Ao olhar para trás, pisei num buraco e torci o tornozelo. Perdi o equilíbrio. Não cheguei a cair, mas tive de parar. E, no desespero, cometi um erro estratégico fatal: me refugiei, mancando, num terreno baldio. Um descampado.

Num segundo, fui cercado. Homens e mulheres. Não dava para saber quantos eram, talvez uns vinte. Me olhavam com hostilidade e não

diziam nada. Apenas se aproximavam, ofegantes. Eu estava exausto demais, não consegui falar. E nem me manter em pé direito – sentia uma dor aguda no tornozelo.

A primeira pedra me atingiu no peito.

Ergui as mãos para me proteger e tentei falar, imagine, que estavam cometendo uma grande injustiça. Mas faltou fôlego. E tempo. E sobrou dor. Uma segunda pedra bateu no meu ombro. A terceira no meu rosto. Eu me ajoelhei. E sofri um baque na cabeça – alguém me golpeou por trás. Foi nesse instante que caí. Então choveram pedras. Uma acertou meu olho direito. Um clarão de fogo. Foi a última imagem que vi com ele. Eu já não sentia os impactos. E não me lembro de mais nada.

Dona Jane traz para a varanda a bandeja com a garrafa térmica (AQUINO, 2008, p. 210).

Aqui, notamos como as frases curtas, que descrevem o momento do apedrejamento, como se observa na sequência, “Uma segunda pedra bateu no meu ombro. A terceira no meu rosto. Eu me ajoelhei. E sofri um baque na cabeça – alguém me golpeou por trás. Foi nesse instante que caí”, cumprem a função de, ao unir essas frases como enquadramentos/tomadas de câmera, imprimir velocidade ao texto, por um processo análogo ao da montagem. Contudo, se essa é a principal função da montagem no plano cinematográfico (estabelecer continuidade e fluidez ao filme, ao mesmo tempo em que é responsável pela sua progressão), aqui, as constantes associações metafóricas rompem a lógica da fluidez, como quando o narrador diz “Mas faltou fôlego. E tempo. E sobrou dor”. Aquilo que se assemelharia a cortes de câmera, rápidos, objetivos, é mesclado a um discurso que se vale do lirismo e da subjetividade. O narrador oscila, portanto, entre a simulação de um roteirista e inserção de um discurso poético no texto.

A partir desse recurso, o narrador coloca, novamente em primeiro plano, a temática da violência – no caso do fragmento em análise, a violência que ele sofre no próprio corpo, como punição da população local pela sua paixão proibida com a mulher do pastor. Sobre a representação da violência na literatura, Lukács (2010), em “Narrar e descrever”, critica o naturalismo do século XIX, uma vez que entende que as descrições exageradas da violência, da pobreza, da miséria e da sexualidade proporcionam uma visão deformada e alienada da realidade. De forma análoga, na literatura brasileira contemporânea, o termo “neonaturalismo” é utilizado, frequentemente, para

indicar essa mesma crueza que transforma a representação da miséria, da violência e da sexualidade em espetáculo, isto é, em objeto de consumo alienante. Pellegrini (2018) também critica a literatura contemporânea de transformar a violência em um espetáculo criado pela indústria cultural, ao afirmar que: "a violência direta ou simbólica é um dos autores mais bem pagos" (p. 48). E acrescenta:

Quase sem retoques ou mediações, traduz realidade em ficção com frases breves, secas, diálogos certos [...]. Utilizando com habilidade as tradicionais categorias estruturantes da narrativa, desenha uma arquitetura sombria, com personagens sempre envolvidos em alguma disputa ou vingança, que ocorre em tempos e lugares concretos, embora indeterminados num eterno presente sem futuro, ratificando a ideia de escombros do mundo. Por isso, estão ausentes as descrições minuciosas [que] aqui não são mais necessárias, pois a realidade de que partiam é de todos sobejamente conhecida e parece aspirada diretamente para dentro da narrativa. Tudo bastante cinematográfico e reconhecível por qualquer leitor (PELLEGRINI, 2018, p. 43).

O que Pellegrini chama de cinematográfico é justamente a ausência de descrições detalhadas. Não seriam, porém, as descrições que estão ausentes, mas a análise do narrador sobre a sua realidade circundante. O narrador, ainda que narre em primeira pessoa, não analisa aquilo que narra; os comentários dele são, quase sempre, desimportantes – a narração acontece pelos recuos temporais. Com isso, se por um lado a crítica tem considerado essa absorção dos *mass media* pela literatura, isto é, a incorporação de uma linguagem análoga aos meios audiovisuais, como um traço indicador de uma literatura de consumo alienante, é possível pensar, por outro lado, que os escritores estão atentos ao contexto histórico do qual fazem parte. Além disso, é possível que, ainda que o conteúdo esteja entregue em uma forma de fácil absorção, de leitura ágil e de consumo voraz, questões sociais e estéticas importantes podem ser mobilizadas. Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, temas como violência sexual, a exploração de terras ou a omissão do Estado, embora pareçam subjacentes à temática central da obra, vão se revelando fundamentais para uma compreensão crítica dessa temática e do contexto em que ela se manifesta.

O signo da fotografia mobilizado pelo romance certamente pode ser lido como uma reflexão sobre a época contemporânea e sua permeação pela imagem, além de uma tentativa de a literatura contemporânea dialogar com o seu contexto de produção. Com isso, percebe-se que há, na literatura produzida na contemporaneidade – exemplificada, aqui, pelo romance de Marçal Aquino –, uma persistente incorporação de procedimentos característicos da linguagem do cinema, a partir da própria vinculação de seus autores à profissão de roteirista ou, mesmo, de escritores munidos do desejo de aproximar-se do cinema como, simultaneamente, experimentação estética e possibilidade de diálogo com o mercado. Parece-nos evidente que esse romance ocupa esse entrelugar característico da produção literária contemporânea, que só se faz possível numa aproximação entre a literatura, a mídia e o mercado: ora como desejo de experimentação estética e renovação, ora como produção de uma literatura de consumo voraz, que dialoga com o cinema e com a forma do roteiro como possibilidade de que o texto literário obtenha uma projeção maior e, por isso, o aceno ao mercado não está ausente nesse horizonte. No entanto, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* utiliza recursos próprios do cinema sem abrir mão de sua constituição enquanto literatura, para afirmar-se enquanto uma narrativa híbrida que dialoga com o complexo horizonte contemporâneo marcado pela indústria cultural.

Com isso, a escrita roteirizada de Marçal Aquino demonstra como a literatura, por meio de uma série de procedimentos, procura criar a ilusão do simultâneo e do cinematográfico, o que não deixa de ser uma convenção, uma simulação, ou seja, um trabalho de criação. Isso explica, por exemplo, que o traço cinematográfico presente no texto literário nem sempre corresponde a uma tradução no cinema – como ocorre com a ausência da narrativa intercalada na adaptação fílmica do romance dirigida por Beto Brant. Embora repleto de elementos próprios da linguagem do cinema, o livro não funciona inteiramente como um roteiro cinematográfico, mas vale-se de uma *escrita roteirizada*, constituindo-se como um texto que nasce em uma sociedade saturada pelo audiovisual em seu cotidiano, a partir da qual ele ainda ambiciona ser lido como romance.

#### **4. CAPÍTULO 3: O CINEMA NA LITERATURA: DA VANGUARDA MODERNISTA AO CONTEMPORÂNEO**

Conforme procuramos demonstrar nos capítulos anteriores, desde o alvorecer do século XX, em uma sociedade progressivamente reconhecida como a civilização da imagem, assiste-se ao estreitamento dos laços entre a palavra escrita e a imagem oriunda dos novos meios de comunicação disponíveis, como a fotografia, o cinema e a televisão, com uma tendência, inclusive, do predomínio da segunda sobre a primeira. Assim, uma reflexão sobre as relações entre o romance e o cinema, desenvolvidas a partir da década de 1920 pela crítica literária, passa inevitavelmente por uma reflexão sobre a própria modernidade.

Se o texto literário vem sofrendo sensíveis transformações, expressas no diálogo com as novas mídias, cujas marcas estão claras na sua própria tecedura, tais transformações poderiam, por um lado, sinalizar um aviltamento da arte de narrar – questão benjaminiana –, enquanto, por outro, indicam novos modos de ver, experimentar o mundo e de representá-lo.

Textos como os que foram produzidos por Mário de Andrade, Erico Verissimo, Clarice Lispector, Renato Tapajós, João Gilberto Noll e Marçal Aquino concorrem para a formação de um novo modelo de romance brasileiro, já que o apelo às imagens icônicas, sobretudo as do cinema, e à sua técnica, colaboraram para a construção de novos paradigmas de criação e recepção do texto literário. Em comum, os textos dos autores aqui analisados compartilham – de modo consciente ou não – do interesse pela linguagem cinematográfica e pelo que ela pode oferecer à técnica narrativa.

Conforme argumentamos ao longo de nossas reflexões, é acertado dizer que há muito da linguagem cinematográfica na literatura de vanguarda modernista – sintetizada, aqui, pela obra de Mário de Andrade –, de modo, inclusive, proposital. A literatura de vanguarda interessou-se pela cinematografia, entendendo-a como uma espécie de elogio à modernidade. A partir da década de 1930, diferentemente do que parcela da crítica literária brasileira enfatizou, a literatura não seguiu apenas rumos mais comprometidos com o fator social, abrindo mão, por exemplo, de experimentalismos estéticos.

Ao contrário, como verificamos na produção de Erico Verissimo, um modo de escrever que se vale de procedimentos cinematográficos também está presente na produção literária desse período.

É por isso que, nas décadas seguintes, a presença do cinema na literatura brasileira continuou a se manifestar. Em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, por exemplo, a montagem se revela procedimento fundamental para se compreender os deslocamentos espaçotemporais no romance. O mesmo podemos dizer do romance de João Gilberto Noll, na década de 1980 e, mais contemporaneamente, de Marçal Aquino, nos anos 2000.

Com isso, podemos dizer que há, entre os seis romances eleitos como *corpus* de nossa pesquisa, pelo menos cinco procedimentos que evidenciam uma presença de traços da linguagem do cinema na literatura brasileira. São eles:

a) O uso de verbos no presente do indicativo, para criar o efeito de uma presentificação da narração.

Conforme já tratamos anteriormente, o tempo pretérito é o tempo canônico da narração: "O pretérito perfeito, o imperfeito e o mais-que-perfeito indicam, pelo distanciamento e pelo curso livre que imprimem à linguagem, que estamos *contando* ou *narrando*" (NUNES, 2013, p. 38). Isso porque toda narração é, em essência, uma narração sobre um evento já acontecido, portanto passado. O cinema, por sua vez, assim como o gênero dramático, que "é o método de apresentação direta e visa dar ao leitor a sensação de estar presente, aqui e agora, na cena da ação" (BEACH, 1932, p. 148 *apud* MENDILOW, 1972, p. 124), dá-nos a sensação de presente que é criada pela correspondência entre o tempo da narração e o tempo da história narrada. Com isso, a estratégia da literatura para *simular* a correspondência entre a história narrada e a narração se dá por meio do uso dos verbos no presente do indicativo. Feito isso, o texto literário aproxima-se da linguagem cinematográfica.

Em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, há um narrador em terceira pessoa, que se comporta como um “narrador onisciente intruso”. O presente do indicativo não predomina em toda a extensão da narrativa, mas aparece, sobretudo, nos momentos em que o narrador porta-se como um “autor”, valendo-se da metalinguagem, como em “Vejo esta cena” (ANDRADE, 2016, p. 48). Esse narrador “coloca em cena” não apenas a história de Carlos e Fräulein, mas também suas inquietações poéticas e críticas. Além disso, notamos um uso recorrente do presente nas descrições da paisagem feitas por esse narrador – que se assemelham, portanto, às rubricas cinematográficas –, como em: “A aurora entrecortada *lança* um primeiro suspiro nos céus” (p. 67, grifo nosso) ou “Entraram mecânicos, sem vontade. Porta *fecha*” (p. 69, grifos nossos). ; ou mesmo, como dissemos, para criar um efeito de *presentificação* da ação, como em: “Fräulein *para e volta* para a costura” (p. 35, grifos nossos).

Em *Caminhos Cruzados*, de Erico Verissimo, temos uma narração em terceira pessoa que é feita quase integralmente no presente do indicativo, como em: “O professor *olha* a rua” (VERISSIMO, 2016, p. 209). Em poucos momentos, o narrador vale-se do “pretérito imperfeito” e do “pretérito perfeito” (que se diferencia, como sabemos, para indicar uma ação pontual, no caso do pretérito perfeito, ou uma sumarização dos acontecimentos, no caso do pretérito imperfeito). Com isso, fica claro que o uso do presente do indicativo, em quase toda a extensão narrativa, valoriza a *cena* em detrimento do *sumário* narrativo; logo, cria um efeito cinematográfico no texto literário.

Em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, temos, também, um narrador em terceira pessoa, além de uma oscilação de foco narrativo: predomina a *onisciência seletiva*, isto é, o narrador coloca em primeiro plano a atividade mental da protagonista Joana em diferentes momentos de sua vida, valendo-se, para isso, do fluxo de consciência. Quando a atividade mental de Joana é colocada em primeiro plano, ela é *mostrada* diretamente ao leitor, o que cria um efeito de presentificação. O tempo predominante é o pretérito, mas há momentos em que também encontramos no texto o uso do presente do indicativo, como em: “A moça *ri* mansamente de alegria de corpo” (LISPECTOR, 1998, p. 64). Nesses momentos, o que se tem sugerido é uma presentificação da ação – isto é, uma correspondência entre a narração e a

história narrada –, o que também proporciona ao texto um efeito cinematográfico.

No romance *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, há uma alternância de focos narrativos: a) um narrador em primeira pessoa, que ora trata de um conflito no presente da enunciação, ora desloca a narrativa para o passado, alternando-se a primeira pessoa do discurso com a terceira pessoa; b) uma narração em terceira pessoa sobre a guerrilheira “ela”; c) uma narração, também em terceira pessoa, sobre as atividades de guerrilha; e, por fim, os trechos compostos pelo sintagma “em câmera lenta”, que servirão para mostrar o desfecho funesto da personagem torturada. No caso deste romance, o tempo verbal presente aparece apenas na narração em primeira pessoa, como em: “É muito tarde. A imagem já se perdeu no tempo, mas *está* bem viva” (TAPAJÓS, 1979, p. 13). O uso do presente como tempo verbal é uma forma de presentificação da situação narrada – e, ainda, uma forma de demonstrar a fixação do narrador protagonista no episódio traumático: a tortura e o assassinato da guerrilheira/companheira do narrador. Com isso, constata-se que, neste romance, não é tanto o uso do tempo verbal no presente do indicativo que garante o efeito cinematográfico, mas outras estratégias compositivas, conforme se verificará adiante.

Em *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll, há um narrador em primeira pessoa. O tempo verbal predominante, assim como em *Caminhos Cruzados*, é o presente. Notamos isso desde a primeira frase do romance, “João *está* na minha frente” (NOLL, 2008, p. 7, grifo nosso), o que, mais uma vez, revela a ênfase na presentificação da história narrada e a sua relação com uma linguagem própria do gênero dramático – como é o caso do teatro e do cinema. O romance também se vale, em trechos pontuais, do uso do pretérito – sobretudo para indicar um deslocamento temporal, isto é, uma analepse. Contudo, a narrativa se constrói, majoritariamente, no presente, em que coincidem o tempo da narração ao da história narrada.

Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, também há um narrador em primeira pessoa, e o tempo verbal predominante também é o presente do indicativo, como em: “Dona Jane *aparece* com a garrafa térmica numa bandeja” (AQUINO, 2005, p. 12, grifo

nosso). Há apenas, ao longo do romance, algumas ocorrências do pretérito (perfeito e imperfeito), para marcar as analepses, e até do futuro. No entanto, o romance é quase integralmente composto pelos verbos no presente, que serve para diferenciar as narrativas intercaladas. Ou seja, a história de amor entre Cauby e Lavínia, que é narrada no pretérito; e a narração de Cauby sobre essa história, na qual ele se vale do presente.

Logo, em três dos romances estudados (*Caminhos Cruzados*, *Bandoleiros* e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*) a narração no presente do indicativo predomina, enquanto nos outros três (*Amar, verbo intransitivo*; *Perto coração selvagem*; e *Em câmera lenta*) há trechos em que os narradores se valem do tempo presente, mas isso não ocorre em toda a extensão do texto. Com isso, constatamos que o primeiro processo que marca, nos romances, uma correspondência entre a linguagem literária e a cinematográfica denota-se por uma questão temporal: a escolha do presente como tempo verbal para estabelecer um efeito de coincidência entre o tempo da narração e o tempo da história narrada – como no teatro e no cinema.

b) O predomínio do *showing* sobre o *telling* nos romances, isto é, de um narrador que se propõe a *mostrar* mais do que a *contar*.

Em cada um dos seis romances estudados, há trechos que comprovam que os narradores, em vez de *contarem* sobre os pensamentos ou sobre os sentimentos das personagens envolvidas na situação dramática, ou até de elaborarem uma análise mental dessas personagens – o que faziam, com frequência, os narradores da tradição realista naturalista do século XIX –, escolhem apenas *mostrar* os desdobramentos de certas ações.

Em *Amar, verbo intransitivo*, por exemplo, logo no início do romance, o narrador, em vez de *contar* sobre Elza, isto é, de descrever a sua personalidade, escolhe *mostrar* alguns elementos que funcionam como índices dela: a “penca de livros sobre a escrivaninha” e o piano sugerem que possa ser uma professora; “o retrato de Wagner” e o “retrato de Bismarck” nos indicam a sua nacionalidade alemã. Assim, esse narrador mostra a personagem em vez de debruçar-se, com a sua voz, sobre a psicologia dela.

Em *Caminhos Cruzados*, no trecho em que Teotônio Leitão Leiria, casado com a personagem Dodó, ambos pertencentes ao núcleo abastado do romance, está prestes a encontrar-se com a prostitua Cacilda, o narrador *mostra* como o personagem é assaltado por uma espécie de culpa moral. Assim, o narrador não *conta* como se sentiu o personagem, mas afirma que as imagens de sua esposa, juntamente com a do religioso Mosenhor Gross e a da prostituta, fundem-se em sua mente em “*close-ups* assustadores” (VERISSIMO, 2016, p. 95). Não há, pois, um adentramento do narrador na mente da personagem pelo *telling*, mas a mobilização de um procedimento análogo à linguagem do cinema, a partir do *showing*, com o intuito de dar visibilidade às sensações experimentadas pelo personagem naquele momento.

Em *Perto do coração selvagem*, no trecho em que Joana janta com os tios, após ter ouvido por detrás da porta que seria enviada a um internato, ela perturba a quietude daquela refeição com a pergunta de quando eles a enviariam para o internato. Após essa pergunta, o narrador, em vez de *contar* quais foram os pensamentos e sentimentos experimentados pelos tios naquele momento, *mostra* a reação expressa por eles: a terrina de sopa a escorregar pela mesa e os talheres do tio abandonados com pressa sobre o prato, sinalizando, de modo bastante imagético, as emoções que ali estavam transbordando.

Já no romance *Em câmera lenta*, isso ocorre quando o narrador, durante toda a longa descrição do episódio de tortura sofrido pela companheira/guerrilheira “ela”, não produz uma narração do sofrimento da personagem, mas concentra-se em *mostrar*, detalhadamente, todas as etapas de sua tortura, evidenciando uma coisificação da personagem que se encontra sob os efeitos da violência, uma vez que descrever/mostrar é recusar uma proximidade com o objeto – o que poderia ser feito a partir do narrar/contar –, e, com isso, denunciando a sua condição de objeto de tortura como evidência de um Estado violento.

Em *Bandoleiros*, por sua vez, conforme já demonstramos, num fragmento em que algumas crianças encontram o corpo ferido de Steve e atiram-no de um penhasco, para depois queimá-lo ainda vivo, temos o seguinte: “As crianças ficaram debruçadas, observando a queda seca. A

criança maior, não. Esta permaneceu de pé. Observava no horizonte um urubu planando cada vez mais baixo” (NOLL, 2008, p. 98). Com isso, o narrador não *conta* acerca da violência que seria praticada por essas crianças, ele apenas *mostra* as ações, comportando-se de maneira não interferente, o que confere um maior grau de brutalidade à cena. Nota-se, por exemplo, que não há um comentário sobre a morte de Steve, mas a menção a um urubu “planando cada vez mais baixo”. Isso significa que é a imagem, a visualidade, garantida pelo recurso do *showing*, que mostra a violência como banal e cotidiana naquele contexto.

Por fim, em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, o procedimento do *showing* ocorre de modo significativo quando o narrador, Cauby, descreve o corpo da personagem Chang, seu antigo patrão, encontrado morto. Ele fornece uma série de detalhes cruéis sobre o estado do corpo – das moscas no quarto à barriga estripada até a informação de que Chang tinha defecado e urinado. Com isso, vê-se que o narrador nada *conta* sobre si ou de si – suas impressões ou os sentimentos que experienciou nesse encontro terrível. Em vez disso, limita-se a descrever, de detalhado e imageticamente impactante, a violência cometida com aquele corpo.

Nesse sentido, vê-se que a segunda característica que produz um efeito cinematográfico nestes textos, com o uso do *showing* em detrimento do *telling*, ocorre a partir de uma escolha do ponto de vista.

c) A presença da montagem nos romances, ou seja, o deslocamento espaciotemporal feito pelo procedimento do “corte”.

Todos os romances estudados apresentam em comum o mesmo procedimento compositivo: para indicar um deslocamento espaciotemporal, há precárias marcações feitas pela palavra escrita – como o uso de advérbios de tempo e espaço. A progressão temporal, em todos os romances, em maior ou menor grau, é feita de maneira análoga à montagem no cinema: é o espaço em branco, isto é, a lacuna entre partes de texto, que funciona como um “corte” na ação dramática. Assim, quando há um fragmento de texto, um espaço em

branco e um segundo fragmento de texto, o leitor consegue compreender que ali, no segundo fragmento, o espaço e o tempo se modificaram.

No caso de *Amar, verbo intransitivo*, *Caminhos cruzados* e *Em câmera lenta*, o procedimento da montagem, além de indicar uma progressão temporal, também serve para produzir a crítica veiculada pela obra. A montagem, nesses textos, funcionará num sentido análogo ao da *montagem intelectual* eisensteiniana.

Em *Amar, verbo intransitivo*, temos claramente esse procedimento na cena em que o narrador contrapõe o beijo das personagens Carlos e Elza às lombadas de livros – não lidos – na estante da família Sousa Costa: “Ergueu a cara. E, pois que era de novo o mais forte, beijou Fräulein na boca. Das lombadas de couro, os grandes amorosos espiavam. [...] Nem cortados alguns. Não adiantavam nada, pois (ANDRADE, 2016, p. 56). Desse modo, os livros estão ali apenas como uma encenação de uma distinção intelectual que a família não possui, do mesmo modo que o beijo entre as personagens também é uma encenação, afinal, foi comprado pelo patriarca Sousa Costa. Com isso, o efeito de sentido provocado depende dessa justaposição de imagens, tal como na montagem cinematográfica.

Em *Caminhos cruzados*, há esse mesmo recurso do processo de corte – isto é, a lacuna deixada em branco entre duas partes de texto – para evidenciar a crítica social da obra. Isso ocorre, por exemplo, na passagem do capítulo 50 ao 51, quando o narrador estabelece um contraste entre a vida luxuosa de Zé Maria e a pobreza do tuberculoso Maximiliano. O narrador encerra um capítulo dizendo que um criado chega com taças de champanha e Zé Maria “estende a mão para a bandeja” (VERISSIMO, 2016, p. 232). Em seguida, inicia o novo capítulo dizendo que “Maximiliano estende a mão ossuda para apanhar o copo de leite que a mulher lhe dá” (p. 232). Assim, o detalhe da mão opera como elemento de transição, produzindo uma discussão sobre a incomunicabilidade entre as classes sociais. Essa discussão, no entanto, não é formulada de modo explícito pelo narrador, mas é o procedimento composicional, ou seja, a montagem, que se encarrega de suscitar a crítica social.

O romance *Em câmera lenta* também se vale do procedimento da montagem, de maneira muito semelhante à montagem eisensteiniana. Como

exemplo, temos um trecho em que o narrador contrapõe duas personagens em dois espaços diferentes – o venezuelano, na floresta amazônica, acompanhado de seus combatentes; e o protagonista “ele”, em um apartamento, junto a seus companheiros. Conforme já discutimos anteriormente, esses fragmentos, colocados em paralelo, funcionam como uma analogia à montagem eisensteiniana, pois abordam duas perspectivas diferentes para o mesmo dilema: a adesão ou não à luta armada como forma de enfrentamento da ditadura civil-militar no Brasil.

Nos outros três romances (*Perto do coração selvagem*, *Bandoleiros* e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*), não identificamos trechos em que a montagem poderia funcionar no sentido proposto por Eisenstein, como contraposição e conflito. No entanto, nesses romances também há, como demonstramos ao longo das análises, diversos momentos em que o “corte” – lacuna entre partes de texto – demarca uma nova situação espaciotemporal. Com isso, a organização textual divide os acontecimentos por “cortes”, que fixam momentos do presente textual ou atualizam o passado por *flashes* que recuperam informações importantes para o desenvolvimento da história narrada. Tal procedimento intensifica a impressão de que esses textos se estruturam pela montagem de sequências fragmentadas da ação dramática de maneira análoga ao que ocorre na montagem cinematográfica.

Isso vai de acordo com aquilo que Metz (1972) afirma acerca do uso da montagem no cinema moderno, que não funciona mais no sentido proposto por Eisenstein, que proporcionava uma reflexão à margem da diegese. Na verdade, o que prevalece da montagem no cinema moderno, segundo Metz, é a sua função na progressão da narrativa cinematográfica. Logo, se a montagem do cinema soviético de vanguarda aparece cada vez menos no cinema moderno, parece-nos que ela também tende a ter uma presença cada vez menos significativa na literatura contemporânea. O que fica da montagem do cinema nesses romances é, portanto, o seu uso para a indicação de uma mudança espaciotemporal.

d) A estrutura fraseológica curta e simples, aliada a uma quase ausência de articuladores e à repetição como estratégia coesiva.

A justaposição de frases e períodos, com uma quase ausência de elementos articuladores – tais como conjunções e operadores discursivos –, é um procedimento recorrente em todos os romances de nosso *corpus* de pesquisa. As frases, aparentemente soltas, sem a presença de informações do narrador que possibilitem a articulação linear do conteúdo tratado, funcionam como segmentos – “cenas” –, delegando ao leitor a tarefa de reconstruí-las. Esse procedimento é o mesmo, como pudemos averiguar anteriormente, ao da montagem dos fotogramas no cinema.

Se a montagem pressupõe, em sua natureza, o fragmento e o descontínuo, durante um filme, em sua projeção, a sensação de descontinuidade desaparece pela sucessão rápida das imagens. Do mesmo modo, em literatura, a separação entre as unidades – frases, períodos e parágrafos –, também pela ausência de articuladores, imprime agilidade aos textos. Essa característica, de frases curtas justapostas faz com que esses “segmentos” literários estejam em correlação com o que, em cinema, reconhece-se como “sequência”, o que coloca a montagem desses textos literários em consonância com a montagem cinematográfica

Além disso, em todos os romances estudados, a repetição – no cinema, conhecida como alegoria de conteúdo material – é utilizada como estratégia coesiva. Isso ocorre desde a repetição de estruturas frásicas até a repetição de nomes de personagens, que ora soam como rubricas de cinema, ora como estratégia coesiva. Como se pôde constatar, os autores pouco se valem de estratégias para evitar a repetição de nomes próprios – como sinônimos ou pronomes. Ao contrário: iteram propositalmente os nomes das personagens. Essa repetição de nomes próprios ocorre, sobretudo, em *Amar, verbo intransitivo*, *Caminhos cruzados*, *Perto do coração selvagem* e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*.

Há dois romances do *corpus* em que os protagonistas não são nomeados: *Em câmera lenta* e *Bandoleiros*. No primeiro, contudo, embora o protagonista não seja nomeado, o narrador insiste na repetição dos sintagmas que caracterizam as personagens, como “o venezuelano” e “o policial”; e se vale da repetição de estruturas frásicas para garantir a coesão, como a

repetição de “em câmera lenta”, reiterada ao longo do romance. No caso de *Bandoleiros*, embora o protagonista também não seja nomeado, as demais personagens o são, e o narrador insiste na iteração dos nomes próprios, como podemos observar, sobretudo, nas cenas de duelo entre ele e Steve. Nesse sentido, a repetição de nomes próprios como estratégia articulatória cumpre função semelhante à das rubricas cinematográficas.

#### e) A coexistência de vários planos narrativos

Sabe-se que a coexistência de planos narrativos não é algo exclusivo do cinema, e nem da literatura moderna. É possível pensar, por exemplo, no romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1890, romance basilar para os estudos do naturalismo na literatura brasileira do século XIX. Nessa obra, há diversos núcleos dramáticos que são acompanhados por um narrador onisciente que os alterna em sua narração. No entanto, é necessário pontuar que o tempo cronológico do romance de Aluísio é linear, ou seja, embora haja uma coexistência de vários planos narrativos, a narração desses planos não sugere um caráter de simultaneidade dos eventos.

Nesse sentido, o que demarca, nos romances que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, a coexistência dos planos narrativos como uma aproximação à linguagem cinematográfica é o fato de que tal dado é narrado com uma sugestão de simultaneidade. Isso significa que, em todos os romances, se há mais de um plano narrativo ou núcleo dramático, o narrador sugere que essas histórias estão ocorrendo *ao mesmo tempo*.

Essa coexistência está presente, por exemplo, em *Amar, verbo intransitivo*, quando o narrador acompanha a história de Carlos e Fräulein ao mesmo tempo em que vai narrando os acontecimentos cotidianos da família Sousa Costa. Em *Caminhos Cruzados*, o narrador acompanha diversos núcleos de personagens, e narra a ação desses núcleos com uma sugestão de simultaneidade – isso se evidencia, conforme demonstramos anteriormente, pelo uso do presente como tempo verbal e pela justaposição de períodos.

Já em *Perto do coração selvagem* há a narração de diversos episódios da vida de Joana em dois planos principais: sua infância e o início de sua vida

adulta. A elipse e a fragmentação, narrando esses eventos de maneira não linear, sugerem a coexistência desses planos narrativos.

No romance *Em câmera lenta*, temos a sugestão, também, da coexistência de vários planos narrativos: a narração da guerrilha urbana, a narração do episódio que levou à tortura da personagem guerrilheira “ela”, e uma narração em primeira pessoa do personagem protagonista. Tais núcleos são constantemente entremeados ao longo da narrativa.

Em *Bandoleiros*, há diversos núcleos de personagens em que há coexistência de planos – a narração sobre João, amigo escritor do protagonista; a narração da vida do protagonista com a personagem Ada; e as cenas de duelo entre o narrador e Steve. Ainda, a narração desses encontros/duelos do narrador protagonista com Steve pode ser compreendida como uma *mise em abyme*, isto é, uma narrativa encaixada, à história principal. Esses núcleos narrativos vão sendo, conforme demonstramos, constantemente entretecidos.

O recurso do “encaixe” também aparece em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, em que o narrador constrói uma história a partir do presente da situação dramática, na qual seu Altino, senhor que reside em uma pensão junto a Cauby, em uma tarde, relata a um jovem a sua história de amor com uma ex-colega de profissão, chamada Marinês, conforme já demonstramos; e a segunda narrativa, em que Cauby reconstituirá, em paralelo, a sua história de amor com Lavínia. Assim, essas duas linhas narrativas vão sendo constantemente interrompidas e intercaladas, em procedimento análogo aos cortes cinematográficos.

Em todos esses procedimentos, o que constatamos é que a presença do cinema – embora também apareça no plano temático dos romances – é observada, sobretudo, enquanto *forma*. Isto é, esses recursos são observáveis no próprio tecido narrativo, na forma como esses romances constroem a sua trama. Contudo, ao identificarmos essas “correspondências técnicas” entre o procedimento cinematográfico e a narrativa literária não queremos, com isso, sobrepor o fato fílmico ao literário. O que se desejou foi comparar causas e

efeitos que, pela intersecção dos dois modos narrativos, atuam em um mesmo plano de representação estética.

Como afirma Benjamin, se a reprodutibilidade técnica da obra de arte, com invenção da fotografia, alterou profundamente a própria natureza da arte,<sup>72</sup> é evidente que a literatura não permaneceu incólume às sucessivas e profundas transformações que se realizaram como resultados nas novas técnicas disponíveis do século XX para cá, baseadas, fundamentalmente, na reprodução de imagens. Os romances aqui analisados revelam-se, pois, como obras sintomáticas dessa *interinfluência* entre literatura e cinema, que se observa no sistema literário brasileira desde a vanguarda modernista até as obras produzidas em nossa contemporaneidade.

---

<sup>72</sup> “Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber 'se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte' (BENJAMIN, 1987, p. 176)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessas reflexões, procuramos demonstrar os aspectos temáticos e formais que caracterizam as relações entre literatura e cinema nos romances eleitos como *corpus* desta pesquisa – num arco histórico que compreendeu o modernismo até a contemporaneidade. Nesse sentido, os romances de Mário de Andrade, Erico Verissimo, Clarice Lispector, Renato Tapajós, João Gilberto Noll e Marçal Aquino ilustraram a presença do cinema na literatura brasileira, a partir do interesse, de maneira consciente ou não, pela linguagem do cinema e pela sua técnica, construindo novos paradigmas de criação e recepção do texto literário.

Conforme discutimos, está na literatura, antes mesmo da invenção real do cinema, a capacidade de projetar imagens em nossa tela mental.<sup>73</sup> Por isso, não poderíamos dizer, de modo simplista, que o cinema *influenciou* a literatura moderna; na realidade, o que constatamos a partir do século XX é uma convergência de duas formas de expressão em busca de um processo análogo de modificação da percepção, desencadeado pelo avanço da técnica – como o dispositivo cinematográfico – mas também por uma paisagem que afeta a experiência subjetiva do sujeito e produz, por sua vez, modificações nos processos de representação ficcional.

Logo, se a presença da visualidade – fornecida pelos procedimentos aqui elencados – não é específica do cinema, o que a sétima arte talvez fez tenha sido apenas materializar esse desejo tão antigo de reprodução da *simultaneidade* e mostrar à literatura possibilidades de renovação de sua forma. Com isso, constatamos que as mais diversas mudanças na forma de percepção e da experiência que surgiram a partir da invenção da fotografia e do cinema estão impressas na tecedura textual de obras literárias modernas e contemporâneas, pela incorporação das técnicas da montagem e decupagem das narrativas fílmicas.

Nesse sentido, a literatura aproxima-se do cinema, em princípio, com um caráter de experimentação estética. Posteriormente, quando nos situamos no

---

<sup>73</sup> Conforme propõe Calvino (1990, p.99) em *Seis propostas da literatura para o próximo milênio*.

contexto pós-modernista, constatamos que tal aproximação já não visa à experimentação estética das vanguardas modernistas, mas, sim, incorpora à produção literária estruturas linguísticas e/ou semióticas permeadas pela indústria cultural, como acontece com a publicação de textos que incorporam de modo evidente os procedimentos da linguagem cinematográfica – ora como estratégia de diálogo com o mercado, ora como absorção dos procedimentos cinematográficos para produzir uma literatura crítica a esse respeito.

Se o surgimento do cinema, aliado aos novos meios de comunicação disponíveis a partir do século XX, alterou consideravelmente nossa maneira de ver e, conseqüentemente, representar o mundo, o que poderemos dizer, futuramente, de novos dispositivos e mídias que ainda surgirão e como poderão modificar, quiçá de modo ainda mais significativo, nossa percepção e representação da realidade? Os vídeos curtíssimos, de poucos segundos, que se disseminam em escala ascendente nas redes sociais, certamente têm afetado sensivelmente nossa capacidade de visão e atenção. Em um cenário análogo, os textos literários também fragmentam-se de maneira escalonada: minicontos, livros publicados nas limitações de caracteres de novas plataformas digitais etc. O futuro do romance permanece incerto.

Assim, mesmo sendo inegável que a moderna cultura de massa – na qual se inclui o cinema, como “arte das massas” – e a apropriação dos bens culturais pelo capitalismo tenha modificado irrevogavelmente o romance brasileiro, em que se observa a presença do cinema da vanguarda até a contemporaneidade, como procuramos demonstrar, é possível que a literatura mobilize, a partir do diálogo com a linguagem do cinema, o seu projeto estético e a sua ambição crítica.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Noten zur Literatur I* (Rückblickend auf den Surrealismus). Frankfurt: Suhrkamp, 1965.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, L. C. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.169-214.
- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p. 55-63.
- ALCÂNTARA MACHADO, A. *Pathé-Baby*. Edição fac-similada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002.
- ANDRADE, M. *Amar: verbo intransitivo*. São Paulo: Via Leitura, 2016.
- ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- ANDRADE, O. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 8. ed. São Paulo: Globo, 1996.
- AQUINO, M. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARBEX, M. (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARRIGUCCI JR., D. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise do Instituto de Psicanálise - SBPSP*, São Paulo, vol. 31, n. 57. p. 9-43, 1998.
- ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Livraria Garnier: Rio de Janeiro – Belo Horizonte, s/d.
- ASSIS, M. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v.2.
- AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 1-20.
- AUERBACH, E. A meia marrom. In: AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 471-498.

- AUMONT, J. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- AVELLAR, J. C. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.
- AZEVEDO, A. *O cortiço*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, R. *A câmera clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BARTHES, R. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BAZIN, A. *O que é cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, W. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015a. p. 147-178.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza [1933]. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015b. p. 83-90.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica [1937]. In: BENJAMIN, W. *A modernidade*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015c. p. 207-241.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. I. 3ª. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENEDETTI, R. *Entre pássaros e cavalos: Marey, Muybridge e o pré-cinema*. São Paulo: Editora SESI-SP, 2018.
- BORDINI, M. G. Caminhos cruzados e a crítica. *Travessia*, n. 11, jul/dez, p. 22-35.1985.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: Wisconsin UP, 1985.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film history: an introduction*. 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 2003.

- BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BROWER, J. Written with the movies in mind: Twentieth-century American literature and transmedial possibility. *Modern Language Quarterly*. v. 78, n. 2, p. 243-273, jun, 2017.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, B. B. *Caminhos cruzados de Erico Verissimo: literatura e música em contraponto*. *Revista de Literatura, História e Memória*. Dossiê: Literatura e Artes em contato. vol. 10, n. 16, p. 25-36, 2014.
- CAMPOS, H. Miramar na mira. In: ANDRADE, O. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 8. ed. São Paulo: Globo, 1996.
- CANDIDO, A. Erico Verissimo de Trinta a Setenta. In: CHAVES, F. L. *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Org. Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre, Globo, 1972. p. 40-51.
- CANDIDO A. *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CANDIDO A. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO A. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 123-131.
- CANDIDO A. A nova narrativa. In: CANDIDO A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.
- CANDIDO A. *Brigada ligeira: e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CANDIDO, A. Apresentação. In: VERÍSSIMO, E. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 7-12.
- CARONE, M. *Metáfora e montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CARVALHO, L. R. *Entre a vida e o sonho: contribuições para uma análise crítica do romance Amar, verbo intransitivo*. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 162 f.

CAVALCANTE, J. A. N. *Graciliano Ramos e o cinema em duas vias*. 2014. 207f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – área de Literatura e História). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

CHARNEY, L; SCHWARTZ, V. R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. rev. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHRISTIN, A. M. *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001.

CHRISTIN, A. M. A imagem enformada pela escrita. Trad. Márcia Arbex. In: ARBEX, M (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

CLERC, J. M. A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia e televisão. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.). *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 283-323.

CLÜVER, C. Intermedialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2012.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, L. A. A ilusão da imagem: a éfrase, da Antiguidade ao século XX. *REVISTA USP*, São Paulo, n.71, p. 82-84, set/nov, 2006.

CUNHA, C. "Duplo". *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Coord. Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 03-01-2021.

CUNHA, J. M. S. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CUNHA, J. M. S. Afinidades poéticas: a vontade de cinema na literatura, o desejo de literatura no cinema. *Revista da ANPOLL – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística*, Brasília, DF, v. 1, n. 30, p. 105-125, jan/jul, 2011.

CURADO, M. E. *Literatura, Artes plásticas e Cinema: correspondências e transformações em Clarice Lispector*. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, 2006. 186 f.

CURY, M. Z. F.; PEREIRA, R. S.. Em câmara lenta, de Renato Tapajós, 40 anos: autocrítica pública e sobrevivência. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 54, p. 435-454, maio/ago, 2018.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, H. (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 149-166.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

ELSAESSER, T. *Cinema como arqueologia das mídias*. Org. Adilson Mendes. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

EPSTEIN, J. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, I (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 269-275.

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?: contribuição à teoria do romance*. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Abril, 2010.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1969.

FRANCO JR., A. Clarice Lispector e o Kitsch. *Stylos*, UNESP, São José do Rio Preto, vol. 1, 2000, p. 9-33, 2000.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-56.

FRIAS, J. M. Écfrase: 10 aporias. *eLyra: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*. Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, n. 8, p. 33-40, dez. 2016

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p.166-182, março-maio, 2002.

GABLER, N. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GUIMARÃES, G. C. João-Alguém, João-Ninguém: o duplo em João Gilberto Noll, *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 59-75, jan.-abr. 2013.

GUIMARÃES, C. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: FALE: Ed. UFMG, 1997. p. 143-92.

HATTNER, A. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 35-44, jan./jun., 2013.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 2. ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HUXLEY, A. *Contraponto*. Trad. Erico Verissimo. 7. ed. São Paulo: Globo, 2014.

IANNI, O. *Enigmas da modernidade-mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ISHERWOOD, C. *Adeus a Berlim*. Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KAFKA, F. *O veredicto e Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios).

LEONE, E; MOURÃO, M. D. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1993.

LESSÍNG, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LINHARES, T. *Introdução ao mundo do romance*. São Paulo: Quíron, 1976.

LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- LISPECTOR, C. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LOGGER, G. *Elementos de cinestética*. Rio de Janeiro: Agir, 1957
- LOPEZ, T. L. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992. p.9-44
- LUBBOCK, P. *The craft of fiction*. Londres: Jonathan Cape Thirty Bedford Square, 1921.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MARQUES, A. M. Cinema. In: PEDROSA, C. et. al. *Uma espécie de cinema: antologia de poemas portugueses e brasileiros*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.
- MARQUES, B. *Fotogramas e fragmentos: literatura e cinema em O fotógrafo, de Cristóvão Tezza, e Short Cuts: Cenas da Vida, de Robert Altman*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012. 176 f.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARTINS, Mercedes Bertoli. *Em Câmara lenta: um jogo de armar*. (Dissertação de Mestrado defendida na UFSC/SC), 1985.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- METZ, C. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MIRANDA, A. C. Abscesso na cidade: desencontro, violência e esquecimento em Bandoleiros, de João Gilberto Noll. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, nº 14, p. 3-22, julho/agosto, 2001.
- MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2009. V. III.
- NOLASCO, E. C. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

- NOLL, J. B. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- NUNES, A. M. A mulher do pós-guerra nas colunas femininas escritas por Clarice Lispector na imprensa carioca. *Revista Recorte*, v. 3, n. 2, p.1-11.
- OLIVEIRA, Marília Corrêa Parecis de. *O cruzamento de fronteiras entre literatura, cinema e roteiro cinematográfico em 'O céu e o fundo do mar', de Fernando Bonassi, e 'Miguel e os demônios', de Lourenço Mutarelli*. Dissertação (mestrado). Orientador: Arnaldo Franco Junior. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, 2019. 162 f.
- OLIVEIRA, V. S. *Literatura, esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte Ciência, 1998.
- PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, C. *et al. Uma espécie de cinema: antologia de poemas portugueses e brasileiros*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.
- PELLEGRINI, T. *A imagem e a Letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.
- PELLEGRINI, T. *et al.. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PELLEGRINI, T. A violência de todos os dias: realismo no tempo presente. In: PELLEGRINI, T. *Realismo e realidade na literatura brasileira: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.
- PEREIRA, L. M. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Helloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1974.
- PRICE, S. *A history of the screenplay*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- PUDOVKIN, V. *Film Technique and Film Acting*, 1926. Nova York: Grove Press, 1970.
- RAMOS, R. *Circuito fechado*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *In*: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 51-73.

RIO, J. do. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

ROBBE-GRILLET, A. *O ano passado em Marienbad*. Trad. Vera Adami. Trad. intro. Elisabeth Veiga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 75-97.

SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no modernismo. *In*: SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94-123.

SANTIAGO, S. Literatura e cultura de massa. *In*: SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2004. p. 106-124.

SANTOS, D. A técnica narrativa do contraponto no romance Caminhos Cruzados, de Erico Verissimo. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 11, n. 17, p. 27-42, 2015.

SANTOS, E. O roteiro cinematográfico: seu status linguístico e literário. *Anais do IV Congresso Abralic*. São Paulo, 31 julho, 1, 2 e 3 agosto, p. 279-283, 1994.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCORSI, R. A. Cinema na literatura. *Pró-Posições*. v. 16, n. 2 (47), p. 37-54, maio/ago., 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SHAIL, A. *The cinema and the origins of literary modernism*. New York: Routledge, 2014.

SIJLL, J. V. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento*. Trad. Fernanda Santos. Rev. Phillipe Barcinski. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

SILVA, A. M. S. Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira. São Paulo: Arte Ciência, 2006.

SILVA, M. A. M. *Prelúdios & noturnos: ficções, revisões e trajetórias de um projeto político*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SOUZA, G. R. *Os filmes de papel de André Leones*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014. 201 f.

SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TAPAJÓS, R. *Em câmera lenta*. 2. ed. São Paulo, Alfa-Omega, 1979.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. *et al. Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

VERÍSSIMO, E. *Caminhos cruzados*. Apresentação Antonio Candido; Prefácio Moacyr Scliar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VERÍSSIMO, E. *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*. Nº 16. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Nov, 2003.

VERÍSSIMO, E. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: EDIPUCRS: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1997.

VIEIRA, A. M. T. A literatura brasileira e o Cinema Novo (algumas breves considerações). In: VIEIRA, A. M. T. *Adultérios, biombos e demônios: ensaios sobre literatura, teatro e cinema*. Recife: Bagaço, 2009.

WHITMAN, W. *Folhas de relva*. Trad. Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2006.

WOLFE, B. D. Seen from a Brazilian window. *New York Herald Tribune Books*. New York, 31 jan. 1943. p. 2 VIII.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

XAVIER, I. Modernismo e cinema. In: XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

## FILMES E VÍDEOS

A BELA da tarde. Direção: Luis Buñel. França/Itália, 1967. 1 filme (101 min). Título original: Belle de Jour.

A CHEGADA de um trem à estação. Direção: Irmãos Lumière. França, 1885. 1 filme (1 min), p&b. Título original: L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-e1u7Fgoocc>. Acesso em: 25 mar. 2022.

A SAÍDA dos operários da fábrica Lumière. Direção: Irmãos Lumière. França, 1885. 1 filme (45 seg), p&b. Título original: La Sortie de l'usine Lumière à Lyon.

EU RECEBERIA as piores notícias dos seus lindos lábios. Direção: Beto Brant. Brasil, 2011. 1 filme (100 min).

INTOLERÂNCIA. Direção: D. W. Griffith. EUA, 1916. 1 filme (210 min), p&b. Título original: Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-zzXYPJAGkg>. Acesso em: 25 mar. 2022.

LIÇÃO de amor. Direção: Eduardo Escorel. Brasil, 1975. 1 filme (85 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HBX0T7Pze9w>. Acesso em: 25 mar. 2022.

O ALMOÇO do bebê. Direção: Irmãos Lumière. França, 1885. 1 filme. (40 seg). Título original: Le Repas de bébé. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uPmG8ppUhSw>. Acesso em: 25 mar. 2022.

O AMOR segundo B. Schianberg. Direção: Beto Brant. Brasil, 2010. 1 filme (80 min). Argumento inspirado no personagem Benjamin Schianberg do livro Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino. Empresa produtora: Drama filmes, TV Cultra e Sesc-TV.

O ENCORAJADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia, 1925. 1 filme (74 min). Título original: Bronenosets Potyomkin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TrEmh2UGzwl>. Acesso em: 25 mar. 2022.

O HOMEM orquestra. Direção: Georges Méliès. França, 1900. 1 filme (90 seg). Título original: L'Homme orchestre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOLw8V0AIHY>. Acesso em: 25 mar. 2022.

O MAR. Irmãos Lumière. França, 1885. 1 filme. (60 seg). Título original: La Mer. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vAP2\\_Wq7CZk](https://www.youtube.com/watch?v=vAP2_Wq7CZk). Acesso em: 25 mar. 2022.

THE MUSKETEERS of Pig Alley. Direção: D. W. Griffith. EUA, 1912. 1 filme (17 min), p&b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=G8Y7nRq\\_JnY](https://www.youtube.com/watch?v=G8Y7nRq_JnY). Acesso em: 25 mar. 2022.

VIAGEM à lua. Direção: Georges Méliès. França, 1902. 1 filme (16 min), p&b. Título original: Le Voyage dans la Lune. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZNAHcMMOHE8>. Acesso em: 25 mar. 2022.

VISITA submarina ao naufrágio do Maine. Direção: Georges Méliès. França, 1898. 1 filme (60 seg). Título original: Visite sous-marine du Maine. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kRnF2csht2c>. Acesso em: 25 mar. 2022.