



Narrativas ficcionais modernas em entremeios a partir de Julio Cortázar¹

Roberta Giannini²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

Resumo

Trataremos aqui da literatura e do cinema modernos em sua essência narrativa e o modo de construção do espaço-tempo, em seu âmbito de linguagem, abrangendo neste conceito também Cortázar enquanto tal. O aspecto moderno nos sugere o caótico e o fragmentário, mas deixando conexões seguras entre a parte e o todo, mantendo a tensão interna da obra, e, assim, garantindo sua eficácia estética. Com o moderno dá-se uma procura constante por novas formas de expressão, novos códigos e novas mensagens, numa espécie de “dissolução” dos gêneros clássicos, numa inventividade que rompe as fronteiras tradicionais. Veremos como tanto Cortázar quanto os diretores modernos aqui estudados criaram universos ficcionais *porosos* e *abertos* a novas expansões, mas ao mesmo tempo coesos em seu interior.

Palavras-chave

Literatura; Cinema ; Narrativa; Linguagem; Moderno

Introdução

Trataremos aqui da literatura e do cinema modernos em sua essência narrativa e o modo de construção do espaço-tempo, em seu âmbito de linguagem, abrangendo neste conceito também Cortázar enquanto tal. O aspecto moderno nos sugere o caótico e o fragmentário, zombando da coerência do próprio conjunto, mas deixando conexões seguras entre a parte e o todo, travando relações entre seus elementos estruturais, mantendo a tensão interna da obra, e ainda assim, garantindo uma eficácia estética. Com o moderno dá-se uma procura constante por novas formas de expressão, novos códigos e novas mensagens, numa espécie de “dissolução” dos gêneros clássicos, numa inventividade que rompe as fronteiras tradicionais. Tanto Cortázar quanto os diretores modernos aqui estudados criaram universos ficcionais *porosos* e *abertos* a novas

¹ Trabalho apresentado ao Intercom, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio, pós-graduada em Marketing pela FGV-Rio, graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela PUC-Rio. E-mail: robertagiannini@rjnet.com.br



expansões, mas ao mesmo tempo coesos em seu interior, mesmo que uns se utilizem do moderno de maneira mais radical que outros.

A função do narrador nos contos de Julio Cortázar será fundamental na construção da narrativa para quem o adapta, pois é um narrador que propõe uma poética mágico-mítica de busca de participação do seu leitor, num processo que os roteirista/cineastas tentam reproduzir no meio cinematográfico, por caminhos diversos. Apresentaremos aqui alguns pontos fundamentais para uma maior compreensão da narrativa, narração e a figura do narrador moderno tanto no meio literário quanto cinematográfico. De acordo com Tania Pellegrini (2003) tratando-se do texto ficcional, seria a observação das modificações das noções de tempo e de espaço e a análise das questões sobre o espectador e o narrador, os elementos estruturantes básicos da forma narrativa. No que se refere à produção contemporânea há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diversos autores, que provavelmente se devem, entre outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo:

Essa multiplicidade [...] engloba desde a construção prolixa de personagens infinitamente díspares e planas, até a presença tradicionalmente marcante de heróis problemáticos em conflito com um mundo hostil; desde a perspectiva da pintura homogênea e realista de ambientes e atmosferas, até a refração de espaços múltiplos e simultâneos, *zonas* ou *territórios* antigeograficamente ilimitados, traduzindo a sensação do caos globalizado; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera pela memória, pelo sonho ou pelo desejo, até a experiência de um eterno presente, pontual e descontínuo, ‘esquizofrenicamente’ mensurado pelos tempos das novas mídias; desde a propalada *morte do sujeito* e o desaparecimento do narrador, até sua presença ainda soberana (PELLEGRINI: 2003, p. 16-17).

Podemos perceber então que, ao conviver no interior de um universo cultural colorido e cambiante, a narrativa vem sofrendo sensíveis mudanças. As profundas modificações realizadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema, alteraram as maneiras pelas olhamos e percebemos o mundo. E tratando-se do texto ficcional, a observação das transformações nas noções de tempo, espaço e do narrador, estes como estruturantes básicos da forma narrativa, nos ajudará a entender um pouco melhor como se dariam essas variações.

Os entremeios da linguagem - da literatura ao cinema

Os meios artísticos não apenas tomaram de empréstimo elementos inerentes a outros campos, mas logo estabeleceram um rico intercâmbio com as diversas formas de



expressão artística emprestando-lhes, inclusive, muitas de suas nuances técnicas. Por meio de recursos como o enquadramento, o *close-up* e a câmara lenta, tornou-se possível lançar um novo olhar sobre os objetos, vistos, em geral, até então, conforme sua utilidade e significados culturalmente adquiridos. Ao descobrir sua dinâmica capacidade de contar histórias, o cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajetória humana, de maneira especial romances e novelas, cujos enredos têm sustentado o sucesso de muitas produções perante o grande público. Notadamente a partir de sua adesão à narratividade, o cinema estreitou de forma intensa seu diálogo com a literatura, e o que antes poderia ser considerado dois campos distintos, passaram a ter muitos pontos em comum, conforme destaca Xavier:

Na sua organização geral, o espaço-tempo constituído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas essas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. [...] em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese de seus elementos componentes. (XAVIER: 2005, p. 32-33).

Com estas colocações Xavier (2005) traz à tona questões ligadas aos caminhos entre a representação e a narração que se deram a partir das aproximações entre a literatura e o cinema. O cinema, nessa perspectiva do autor, é uma arte narrativa que faz uso das imagens, mas isso não significa que apresente a realidade de forma mais elucidativa do que a literatura. A realidade que o cinema exhibe é uma impressão da realidade, pois o objeto que este revela, nunca será o objeto real, mas, uma determinada interpretação fornecida por ele. Dessa maneira, do mesmo modo que a literatura faz uso da narrativa para mostrar uma determinada realidade através das palavras, o cinema também a realiza, mediante as imagens. Podemos dizer que o elenco das tensões presentes incluem, essencialmente, as relações entre as palavras e as imagens, num processo que o cinema clássico tratou de domesticar com seu princípio de “transparência”³ e que o cinema moderno deixou expandir com a formação de “corpos heterogêneos, discursos opacos em que as bandas flutuam uma sobre a outra” (XAVIER: 2005, p. 178), numa espécie de “montagem vertical”, que produziria novos efeitos de sentido.

³ Segundo Xavier (2005), não sem problemas.

Segundo o crítico, o movimento que acabou por consolidar o cinema clássico teria bastante a ver com uma possibilidade de manter a atenção concentrada no encadeamento dramático, nas ações e reações, de modo a prender o espectador neste nível de experiência, tornando interessada de maneira seletiva a percepção das imagens, de modo a eliminar seus “excessos”⁴. No cinema clássico, os procedimentos e os olhares se subordinariam ao drama, num cinema “orientado para a personagem”⁵ que procuraria prender o olhar a motivos que teriam o drama como elemento central e impediriam que o espectador percebesse que “as folhas se movem” (ibid.). No cinema moderno, haveria um movimento de reposição de uma dimensão pouco ou nada explorada pelo clássico: renova-se a atenção e pergunta-se “o que é o cinema?”. O central aqui é a ambigüidade do real, o lírico-poético e a imagem-tempo⁶.

Mas, clássicos ou modernos, cinema e literatura são construtores de enredo, e sem estabelecer a primazia de uma linguagem sobre a outra buscamos o ponto de convergência entre ambas: contar uma história. A narrativa, segundo David Bordwell (1996) pode ser abordada sob três aspectos: como uma *representação*, considerando o entorno da história, sua descrição da realidade e os seus significados mais amplos, como uma *estrutura*, numa forma específica de combinar as partes de um todo e como um *processo*, como a atividade de selecionar, organizar e apresentar o material da história de tal forma que se exerçam sobre o receptor efeitos específicos. Tal enfoque de aplicação é comum às narrativas fílmica e literária, no entanto será a partir dos diferentes procedimentos narrativos literários e fílmicos que a narratividade enquanto procedimento paradigmático é resgatada e ao mesmo tempo é traduzida em cada uma das narrativas.

A narratividade seria o elemento, que antes de estabelecer os limites entre o cinema e a literatura, é o que define a zona de liminaridade, isto é sob o regime de tudo o que vive sob fronteiras⁷ no espaço dialógico. A narratividade é caracterizada como fronteira entre os dois meios, a literatura e o cinema, a partir de seus elementos convencionais: personagens, espacialidade, sucessão dos eventos narrados e temporalidade. A narratividade, como ato de contar, cria a possibilidade de trânsito, daí

⁴Daí adviria a “afinidade do cinema clássico com o teatro de 1900 e o recalque, nele, daquela forma de relação da imagem cinematográfica com o espaço e o tempo que, segundo a tradição dos estetas, lhe seria mais própria” (XAVIER: 2005, p. 194).

⁵De acordo com Xavier, expressão de David Bordwell.

⁶Para um maior aprofundamento destas questões, ver XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*, 2005.

⁷Entendemos aqui *fronteira* como designação de um todo que pode estabelecer contato, e não apenas de uma borda liminar, uma superfície liminar de contato. A liminaridade diz respeito à dinâmica do sistema que permite trânsito entre o externo e o interno.



a sua caracterização de fronteira. A narratividade é o eixo criador do espaço midiático que permite estabelecer o elo entre contar e ouvir. No ato de contar da literatura, o mundo contado é o mundo da personagem, que por sua vez é contado por um narrador que se utiliza de recursos textuais lingüísticos criadores, na literatura a imagem é construída com palavras. Já no cinema, os recursos sonoros, imagéticos e fílmicos contribuem para a construção de uma imagem que revela a sua realidade física. A imagem cinematográfica é construída no plano onde ocorrem simultaneamente os diálogos e o espaço-tempo da ação. Assim, no cinema, o mundo contado da personagem é realizado com os meios do cinema, ou seja, esse contar, não reflete somente as leis gerais de qualquer narrativa, mas também os traços específicos, próprios da narração que se realiza com os meios do cinema: enquadramento, planos, movimentos de câmera, angulação, montagem e os elementos fílmicos não específicos, tais como a iluminação, os figurinos os cenários, etc.

A intenção de contar uma história a partir de uma outra já contada sempre proporcionará a criação de novas possibilidades de sentido, e esta questão será tratada mais aprofundadamente no próximo capítulo sobre adaptação. Assim, o que vai para a grande tela seria sempre um ponto de vista, ou outro olhar que transforma a narrativa escrita em narrativa audiovisual. Este novo ponto de vista desloca o sentido do original - da literatura - para outro, o da adaptação cinematográfica. A natureza do procedimento de adaptação não diz respeito apenas à relação que se estabelece entre a literatura e o cinema, mas do próprio procedimento do contar, isto é, a narratividade como eixo, uma vez que está presente tanto no modo literário de se contar uma história quanto no modo cinematográfico. O cinema e a literatura poderiam ser concebidos como um *dispositivo de representação*, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis. Um “mecanismo fílmico” que une narração e representação numa linguagem, e que se estrutura através de imagens, condicionando o olhar do espectador por meio da manipulação do tempo, jogando com seus desejos e seu imaginário.

A linguagem cinematográfica se desenvolve a partir do projeto, ainda que implícito, de contar histórias. Há a criação de estruturas narrativas que marcam uma relação com o tempo e o espaço. O fator básico para a evolução da linguagem foi o deslocamento da câmera, que deixa de ser fixa para explorar o espaço⁸. Além disso, a

⁸ Utilizando, quase que exclusivamente, dois tipos básicos de movimento: panorâmicas (a câmera não se desloca em relação ao chão) e *travellings* ou carrinhos (para frente/trás, laterais, acima/abaixo). Hoje em dia, a maioria dos movimentos de câmera é uma combinação desses dois tipos básicos de movimento, graças principalmente à leveza/mobilidade dos equipamentos modernos.



câmera não apenas se desloca pelo espaço como também o recorta: filma fragmentos amplos, pequenos ou detalhes. Desse modo, o ato de filmar pode ser visto como um ato de recortar o espaço em imagens, a partir de um determinado ângulo, com uma finalidade expressiva.

O cinema, com pouco mais de cem anos de existência, é uma forma artística relativamente recente que surge como uma nova possibilidade de representação e construção do “real”, e, diferentemente da literatura, sua linguagem é marcada pelas imagens em movimento como forma de materializar a construção de um universo. De acordo com Jacques Aumont (2007), no texto literário distinguem-se três instâncias diferentes: a narrativa, a narração e a história. De grande utilidade para a análise do cinema narrativo, essas distinções exigiriam, contudo, algumas definições para esse determinado campo. A *narrativa* seria o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Mas, esse enunciado que, no romance, seria formado apenas pela língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música.

A narrativa fílmica, ainda segundo Aumont (2007), seria um enunciado que se apresenta como um discurso, pois implicaria, ao mesmo tempo, um enunciador - ou pelo menos um foco de enunciação - e um leitor-espectador. Seus elementos estariam, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências. A primeira delas seria a “simples legibilidade” do filme, que exigiria que uma gramática⁹ seja mais ou menos respeitada, a fim de que o leitor-espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. Em seguida deve ser estabelecida uma coerência interna do conjunto da narrativa, ela mesma função de fatores muito diversos como o estilo adotado pelo diretor, tais como as leis do gênero no qual a narrativa vem inserir-se e a época histórica na qual ela é produzida. Finalmente, a ordem da narrativa e seu ritmo seriam estabelecidos em função de um encaminhamento de leitura imposto ao espectador-leitor, concebido também tendo em vista efeitos narrativos tais como o suspense, a surpresa, o apaziguamento temporário. Isso diz respeito tanto à organização das partes do filme (como o encadeamento de seqüências, a relação entre a trilha sonora e a trilha de imagem) quanto à direção.

⁹ De acordo com Aumont (2007), tratando-se aí de uma metáfora, pois ela não teria nada a ver com a gramática da língua.



Assim, não apenas o texto narrativo é um discurso, mas, além disso, é um *discurso fechado*, porque comportaria inevitavelmente um início e um fim. Esse fechamento da narrativa seria importante na medida em que, por um lado, desempenharia o papel de elemento organizador do texto, que é concebido em função de sua finitude, e, por outro, permitiria elaborar os sistemas textuais que a narrativa compreende. Podemos observar também que bastaria que um enunciado relatasse um acontecimento, um ato real ou fictício, para que entre na categoria da narrativa. Segundo Aumont a *narração* é o “ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia no qual ela toma lugar” (2007, p. 109). Refere-se às relações que existem entre o enunciado e a enunciação, tal como se revelam a leitura na narrativa: somente seriam analisáveis, portanto, em função dos traços deixados no texto narrativo.

A narração agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve. Como coloca o autor, essa definição implicaria pelo menos duas coisas: a narração colocaria em jogo funcionamentos (dos atos) e o quadro no qual eles acontecem (a situação). Nessa freqüente comparação entre as palavras da literatura e as imagens do cinema, entendemos que seria muito simplista a afirmativa categórica de que na linguagem literária há somente abstração e na cinematográfica há apenas o palpável. Esse raciocínio parte do princípio de que as palavras escritas têm maior poder de sugestão do que as imagens concretas, pois estas já estariam prontas em sua construção e síntese, não dando ao espectador o mesmo grau de imaginação que o texto escrito proporciona. Por outro lado, as imagens não se limitam apenas ao que está exposto na tela. Diante da imagem, o espectador pode apresentar uma visão particular e diferente daquilo que está modelado e estabilizado fisicamente no suporte.

Como captar e adaptar a linguagem moderna de Cortázar?

O nosso entendimento é reforçado com o exemplo do conto de Julio Cortázar *As babas do diabo*. Por trás de um crime do qual nada se sabe nem saberá, a busca efetuada pelo fotógrafo levanta e problematiza as relações entre as imagens e as coisas, sejam elas fotografias ou filmes, propondo significados para seus fundamentos e perspectivas que muito os afastam das interpretações que as colocam como reproduções ou representações de um real pressuposto como íntegro e preexistente. A suposta verdade não é verdadeiramente visível, quando vemos uma imagem, ela nos fala diretamente, mas existe interpretação, nós sempre construímos aquilo que vemos. A visão nasce em



nossos olhos e em nossas mentes, mesmo que dependente de referências externas. Como coloca o crítico David Arrigucci Jr. (2003), Cortázar tem como tema recorrente em suas fábulas a *busca incessante*, e seus personagens perseguem, sem descanso, um objeto inalcançável, e por isso mesmo, *perseguidores*, assim como o é o próprio autor. Caracteriza os perseguidores uma oposição fundamental com relação ao mundo no qual lhes é dado viver, um mundo fragmentado e sem sentido. São rebeldes em face do que tomamos habitualmente por *realidade*. A narrativa do escritor argentino “se propõe a desmascarar essa aparência, transformando-se numa indagação metafísica, numa busca do ser, na ânsia do real absoluto [...]” (ARRIGUCCI, 2003, p. 23). Cortázar, em seu conto, parece expor esta complexa temática sobre o “real” numa busca constante por uma realidade. A narrativa de *As babas do diabo* começa questionando-se se a maneira de se contar uma história. Seu narrador, um aficionado que conta objetivamente a história que o comoveu, inicia seu relato questionando o próprio contar e questionando também o seu ponto de vista, através da confusão dos pronomes:

Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo (CORTÁZAR: 2006, p. 60).

A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou ainda, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca de sua própria essência, centrando-se sobre si mesma, a narrativa de uma busca se fazendo uma busca da narrativa. E ao tematizar esta busca essencial, tematiza-se a si própria. A partir desta questão sobre o “real” colocada por Cortázar, o filme *Blow-up* (1966), inspirado no conto e realizado por Michelangelo Antonioni, levanta a seguinte questão: o que de fato se vê quando se recorta uma fração da realidade, e se esta suposta limitação pode, ao mesmo, tempo, proporcionar uma expansão para uma realidade muito mais ampla. No filme, um fotógrafo, ao revelar algumas fotografias que ele havia feito em um parque e constatando a existência de um corpo por trás de uns arbustos, volta ao local, tentando confirmar o que ele descobrira nas fotos. Mais tarde, quando novamente retorna ao local do crime, ele descobre que o cadáver desaparecera. Tal fato leva inevitavelmente o espectador a *imaginar* diversas possibilidades para explicar o ocorrido, numa espécie de “ausência de realidade” para além da imagem, representado pelo desaparecimento do



cadáver e pela conseqüente impossibilidade de evidenciar sua existência efetiva, a não ser por uma fotografia na qual a presença do morto de confunde com uma mancha de luz.

Por ora, o que nos interessa ao problematizar este tema é evidenciar que a arte cinematográfica dispõe fundamentalmente da câmera como elemento de mediação entre a realidade e o universo criado no filme. Mas dentro desse universo ficcional, surgem outros elementos importantes para a representação, como a montagem, que além de organizar a narrativa, determina a duração dos planos; a fotografia, que utiliza como recurso a representação através da luminosidade e procura dar maior expressividade plástica a uma cena; a cenografia, ou seja, os cenários que compõem um determinado espaço; e as personagens, que têm a função de representar as pessoas. Diante da imagem, o espectador pode apresentar uma visão particular e diferente daquilo que está modelado e estabilizado fisicamente. A narrativa ficcional vale-se da capacidade imaginativa, ou seja, da habilidade humana de construir representações de objetos que não existem no mundo “real” ou que não se fazem presentes materialmente. Neste sentido, os hábitos de ação consistem na continuidade entre os signos ficcionais e os signos da realidade, oportunizando ao espectador – inserido num contexto propício - o seu envolvimento na narrativa, a absorção de experiências não-familiares ao seu contexto. Trata-se de um simples acordo tácito entre o espectador e o contador de histórias e pode-se encarar a narrativa ficcional como uma “re-apresentação da realidade”.

Esse deslocamento da percepção possibilita ao ser humano a aquisição de novas idéias, novos valores, novos conceitos, portanto, novos signos; e favorece a projeção de um modo diferente de “estar-no-mundo”. Na tentativa de desvelar um mundo no qual a realidade não mostra, que a palavra não descreve, nasce a necessidade de se tratar do próprio ato de narrar. Linguagem de invenção e mistério da realidade são as duas dimensões do desafio que movem Cortázar, como coloca Davi Arrigucci Jr.:

O autor é um construtor hábil e caviloso, extremamente lúcido e lúdico com relação à própria obra. Joga com todas as possibilidades da linguagem, ao mesmo tempo que a ironiza, levando a crítica das suas insuficiências e falsidades até a beira do impasse. [...] Parodia ou incorpora modelos estrangeiros, muitas vezes integrando nos seus, textos alheios. Joga o tempo todo. Ilude nossa atenção com saídas humorísticas e ataca a própria literatura com carga demolidora e irracionalista, enraizada em certas poéticas de vanguarda (ARRIGUCCI: 2003, p.19-20).



Arrigucci (2003) explica que, desde uma primeira abordagem, ainda que se dê em um corte superficial, seria possível perceber a atitude característica do autor diante da estruturação do texto literário, seu modo peculiar de procurar constantemente por novas formas de expressão, de novos códigos e novas mensagens, que acaba por romper as fronteiras tradicionais, fundando um universo *poroso* e *aberto* a novas expansões, ao mesmo tempo em que uno e coeso internamente. Uma “literatura de invenção”, marcada em sua essência pela busca e experimentação contínua de novos rumos, numa motivação interna na busca retesa de sua linguagem em função de uma espécie de foco *transcendente*. Uma busca que vai além, que se apresenta nas várias camadas estruturais da obra e na organização destas camadas. A escrita de Cortázar nos parece como uma *aventura* no reino da imaginação, como um desejo constante de passagem para uma realidade inefável, a invenção como alvo permanente de sua construção literária.

Analisamos aqui como a obra de Cortázar desafia leitores e críticos, com cenas aparentemente banais que são rasgadas por um episódio insólito que altera a ordem estabelecida e expõe uma dimensão estranha do “real”. A fascinação perturbadora da obra de arte dentro da própria obra é um de seus temas e, para sua descrição, são utilizadas figuras geométricas e combinações de quadros, evidenciando seu caráter plástico e visual, numa combinação *hipertextual*. Através da construção da narrativa dentro da narrativa, é possível conhecer o próprio jogo ficcional. Esta busca de novos procedimentos e temas leva a obra e o leitor a uma nova experiência estética e a um constante questionamento de seus papéis e funções. Cortázar discute as questões de forma metaficcional quando constrói um texto que possui como tema a imbricação dos dois planos (ficcional e “real”) através da sobreposição de dois universos temporais e espaciais diferentes:

Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer. A perfeição sim, porque o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Contáx 1.1.2) e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela – a mulher loura – e as nuvens. Mas de bobo tenho apenas a sorte, e sei que se eu for embora, esta Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem. Então tenho que escrever. Algum de nós tem que escrever, se é isto que vai ser contado. Melhor que seja eu que estou morto, que estou menos comprometido do que o resto [...] (CORTÁZAR: 2006, p. 60).

Importante salientar, no tocante à narrativa, o narrador, pois uma de suas principais funções é gerar identificação com o leitor/espectador para que ele se interesse



pela narrativa apresentada. O narrador sempre sabe de alguma coisa, pois ele só narra “aquilo que conhece” e a sua versão é dada pelo ponto de vista, pela maneira como nos conta e pelo conhecimento que ele possui da história. Ele conhece alguma história que se dispõe a nos contar, seja por tê-la vivido, estar vivendo ou por ter escutado de outra fonte. Ele tem informações e as repassa, mesmo que estas não sejam completas, como o narrador supostamente “morto” de Cortázar, ilustrado no trecho acima, que não revela nada mais além sobre sua suposta condição. E a maneira como ele decide contar a sua história, revelando ou escondendo suas informações, seja na literatura ou no cinema, é o que diferencia dos diversos narradores. Estas informações também podem ser diferentes ou não das que possuem público/leitor e os personagens. A literatura destaca dois tipos de narradores clássicos: o narrador em primeira (observador ou participante) e em terceira pessoa (parcialmente onisciente e dramático). À medida que o estudo da narrativa se desenvolve, a classificação da figura do narrador ganha importância e ele passa a ser definidos em maiores detalhes.

Robert Stam (2005) acrescenta que o narrador pode ser singular ou coletivo (um grupo narrador). Narradores *off-screen* podem ser anônimos ou conhecidos, vivos ou mortos¹⁰. Na vasta classificação dos narradores, eles também poderiam ser honestos ou mentirosos (em relação à história que contam), confiáveis ou não, e mesmo mudar seu ponto de vista durante a narrativa. Captar as nuances do narrador seria uma das dificuldades de uma adaptação, pelo menos, das que pretendem se manter mais próximas ao romance. Teóricos do cinema como Robert Stam consideram que a utilização de categorias literárias como primeira e terceira pessoa criam mais confusão do que esclarecimentos para se entender o narrador fílmico, pelas peculiaridades próprias do meio. Diferente da narração literária, no filme a narração poderia ser feita de forma oral (através do *voice-over* ou da fala dos personagens), escrita¹¹ ou apenas na apresentação das imagens. Independentemente das diversas classificações, esta ainda é uma questão polêmica e em aberto nos estudos da narrativa cinematográfica. Neste estudo, preferimos nos referir aqui à terminologia da análise tradicional para literatura e cinema, entre primeira e terceira pessoa. O narrador do escritor Julio Cortázar é aquele que, em primeira pessoa, instiga o leitor, provoca curiosidade, é problemático e expressa a modernidade. E mais intrigante ele se torna quando além de narrador é também

¹⁰ Como no caso de, por exemplo, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

¹¹ Neste ensaio específico, Robert Stam (2005) desconsiderou a narração escrita no filme, embora ele mesmo tenha destacado em outros diferentes escritos a importância da escrita na obra de Godard, por exemplo.



personagem, que revisitando o passado irá contar a sua história. Como coloca Arrigucci, a transformação do ponto de vista ou foco narrativo se faz no sentido da eliminação do autor ou do narrador-intermediário, suprimindo-se, assim, a distância entre o leitor/espectador e o mundo dos personagens:

Substitui-se o autor onisciente (muitas vezes intruso), posição genérica do narrador tradicional, por uma perspectiva interna, por um ângulo situado no próprio interior do mundo ficcional. Assim, a realidade passa a ser vista através do prisma dos próprios personagens (graças aos recursos do estilo indireto livre e do monólogo interior) ou do narrador que participa do mundo da ficção diretamente, transformando-se também em personagem (ARRIGUCCI: 2003, p. 118).

Esta modalidade de narrativa, dramática e imediata, coloca-nos, de certa maneira, já não diante de uma realidade refletida, mas de uma realidade *refratada*, filtrada por uma visão subjetiva e, desta maneira, fluida, oscilante, sem o respaldo do pacto de objetividade, de veracidade, que geralmente se estabelece entre o autor onisciente e o leitor/espectador. Este tipo de narrador irá desenvolver a narrativa, sobretudo, de acordo com o seu ponto de vista, o que raramente o torna um narrador “objetivo”, uma vez que sua versão dos fatos está sempre imbuída de um certo sentimentalismo com relação ao que é narrado. Na primeira pessoa, o narrador faz sempre um “recorte” da realidade e apresenta a sua visão de mundo. Ele não pode reviver o passado, mas apenas apresentá-lo de acordo com suas memórias. Torna-se então um duplo personagem, do momento que passou e do momento em que conta suas reminiscências. De qualquer forma, será sempre um personagem, no momento em que se nomeia como narrador da história:

[...] se começar a caminhar a esmo pela cidade parece um escândalo quando se tem família e trabalho, há momentos em que torno a perguntar-me se já não seria época de voltar ao meu bairro preferido, de esquecer-me de meus afazeres (sou corretor da Bolsa) e, com um pouco de sorte, encontrar Josiane e ficar com ela até a manhã seguinte. [...] Ainda hoje me custa atravessar o Pasaje Güemes sem me enternecer ironicamente com a lembrança da adolescência à beira da queda; o antigo fascínio perdura, e por isso eu gostava de caminhar sem rumo determinado [...] (CORTÁZAR: 2007, p. 177-179).

A interiorização ou subjetivação do foco narrativo, como coloca Arrigucci (2003), além de introduzir uma “poderosa carga de ambigüidade”, minando a base da objetividade épica, permite também que se dê uma convivência muito mais vasta entre os elementos imaginários e os dados documentais, já que o mundo se apresenta como “um fluxo contínuo, em que se torna impossível precisar as fronteiras do dualismo



sujeito-objeto” (2003, p. 119). Cortázar escreve seus contos para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo. Poderíamos dizer que, tecnicamente, seus escritos seguem de perto uma espécie de doutrina poética, uma intenção de obter certo efeito, para o qual o autor inventará os acontecimentos, combinando-os de maneira que melhor o ajude a conseguir este efeito pré-concebido. Compreendeu que a eficácia de um conto, como coloca o próprio, depende da sua “*intensidade como acontecimento puro*”, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si “e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance ou de um conto ruim” (CORTÁZAR: 2004, p. 122), deveria ser radicalmente suprimido. E que cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para “a coisa que ocorre” e esta coisa que ocorre deveria ser só acontecimento e não algum tipo de pretexto para quaisquer generalizações, psicológicas, éticas ou didáticas.

Deixando de lado as narrativas secundárias e atentando-se aos relatos principais, podemos perceber que os relatos cortazarianos nascem de tendências peculiares, nas quais a imaginação e a fantasia criadoras trabalham sobre uma matéria primordial, o seu inconsciente. O narrador Cortázar se apresentará sob a forma de sonhos, alucinações e idéias obsessivas, como a do narrador-morto, uma tendência *necrofilica*, como já citado anteriormente, por parte do narrador-personagem. As obsessões fundamentais que aparecem nos contos de Cortázar refletem-se umas nas outras, aparentemente contradizendo-se e dando a impressão de fantástico e imaginário. Cortázar cria – além dos conflitos de identidade que aparecem nos desdobramentos dos personagens, através dos sonhos, do espelho e das fantasias – narradores-personagens duplos, dúbios, que desenvolvem o seu dia-a-dia dos cotidianos das histórias assumindo papéis nos mais variados contextos sociais, mas ocultam a “realidade” da narrativa para si. O leitor nunca tem certeza de que se o que está sendo contado é o “acontecido” ou se é ponto de vista deste narrador-personagem em primeira pessoa.

Para a adaptação cinematográfica, na narrativa, a figura do narrador, que já é uma definição problemática, torna-se mais ainda difícil com o narrador em primeira pessoa. Existiria uma tendência a associar este tipo de narrador com a sua forma mais clara de aparição que se dá através da chamada *voice-over*. Neste tipo de situação, o narrador se apresenta e claramente manifesta a sua intenção de contar a história. Mas pensamos que a questão não é tão simples assim. O narrador em primeira pessoa no



cinema não é análogo ao da expressão literária. O filme, mesmo quando narrado por uma *voice-over*, parece ter diversos narradores que se alternam na função de narrar.

Outro tipo de narrador também se impõe, embora de mais rara aparição. É o narrador em primeira pessoa, que sem utilizar o recurso da *voice-over*, dirige-se diretamente à câmera e ao espectador para narrar sua história, como no exemplo de *Os moradores da rua Humboldt* (1992), que veremos adiante. Ele, porém, é, sobretudo, um “narrador-personagem”, não muito distante de outros congêneres que narram histórias para outros personagens. A figura do narrador é muitas vezes confundida com a pessoa do autor. Nos estudos literários esta questão já foi diversas vezes abordada, mas no cinema tal problemática ainda não foi totalmente esclarecida.

Conclusão

Como mencionado, a literatura e o cinema sempre desenvolveram uma relação permeada por uma porosidade que, ao longo dos anos, fez com que essas duas linguagens se permutassem cada vez mais. Em função disso julgamos necessário levantar algumas questões sobre a linguagem cinematográfica, tais como, de que pontos de vista são apresentados os diferentes eventos e personagens? De que ângulo e com que grau de detalhamento (tais como proximidade e distância) somos levados a observar determinada situação ou experiência? Em cada modalidade de arte, os recursos são diferentes, mas cineastas, diretores de teatro e romancistas teriam em comum o exercício de uma escolha que poderia ser descrita, em parte, nos mesmos termos.

No que diz respeito à adaptação, nos deparamos com pontos factuais no que haveria de comum e no que poderia ser motivo de identidade ou de diferença entre romance e filme. Os exemplos anteriores já mostram que o problema do *ponto de vista* não se reduz ao ângulo a partir do qual se conta a história. Haveria muita coisa implicada aí: afinal, o narrador faz sua voz audível de modo escancarado ou se esconde? Intervém, explicita suas opiniões, ou deixa que o leitor/espectador faça as suas inferências a partir do modo como apresenta os fatos?

Essas são perguntas que estariam presentes, ao menos de modo implícito, no trabalho dos artistas que inventam as histórias, mas devem, antes de tudo, inventar uma forma de contá-las. A variedade dos métodos é enorme, como se pode ver pela variedade das questões, mas podemos destacar aqui uma delas, a que trata da distinção entre narradores que se escondem atrás do seu ofício de narrar e querem dar a impressão



de que a história evolui por si mesma como se fosse autônomos, e narradores que são “intrusos” (para tomar uma expressão da crítica literária do início do século XX), que avançam suas opiniões, interpelam seu leitor/espectador, como fazem os narradores modernos como Julio Cortázar.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ANTONIONI, Michelangelo. **O fio perigoso das coisas e outras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2007.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.

CORTÁZAR, Julio. **Alguém que anda por aí**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **As armas secretas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. **História de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Octaedro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Todos os fogos o fogo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2003.

GODARD, Jean-Luc. **Deux ou trois choses que je sais d'elle**. *Jean-Luc Godard: Documents*. Catálogo para a retrospectiva e exposição no Centre Pompidou. Paris: Editions Centre Pompidou, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual**: possíveis aproximações. In: _____ et alli. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultura, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.