



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GUSTAVO RAMOS DE SOUZA

**OS FILMES DE PAPEL DE ANDRÉ DE LEONES:
QUANDO LITERATURA E CINEMA SE ENCONTRAM**

Londrina
2014

GUSTAVO RAMOS DE SOUZA

**OS FILMES DE PAPEL DE ANDRÉ DE LEONES:
QUANDO LITERATURA E CINEMA SE ENCONTRAM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves.

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S729f Souza, Gustavo Ramos de.

Os filmes de papel de André de Leones : quando literatura e cinema se encontram / Gustavo Ramos de Souza. – Londrina, 2014.
201 f.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2014.

Inclui bibliografia.

1. Leones, André de – 1980 – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Cinema e literatura – Teses. 4. Cinema – Teses. I. Alves, Regina Célia dos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

GUSTAVO RAMOS DE SOUZA

**OS FILMES DE PAPEL DE ANDRÉ DE LEONES: QUANDO
LITERATURA E CINEMA SE ENCONTRAM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Clelia Maria L. de M. e Campigotto
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Profa. Dra. Claudia Camardella Rio Doce
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 28 de agosto de 2014.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Regina Célia dos Santos Alves, pelo respeito e confiança em mim depositados ao longo desta pesquisa.

Aos meus pais, Antônio e Sueli, pelo carinho, compreensão e incentivo de todas as formas.

À minha irmã Fernanda e ao meu irmão Alisson, quase sempre o meu primeiro leitor.

À Ângela Kreuzberg, pelo apoio e carinho em todas as horas.

Às professoras Claudia Rio Doce e Barbara Marques, pelos comentários preciosos durante o exame de qualificação; em especial, à professora Barbara, pelas sugestões também em conversas informais.

À professora Adelaide Caramuru Cezar, que me apontou o caminho da pesquisa ainda na Graduação.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UEL.

Aos amigos que me acompanharam durante o Mestrado, Laysa Beretta, Layse Moraes e Carolina Montagnini, tornando as aulas mais leves.

Aos colegas da Revista Estação Literária, especialmente ao Willian André.

A CAPES, pelo auxílio financeiro que me permitiu dedicação exclusiva a esta pesquisa.

"Écrire c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative" (Jean-Luc Godard. *Cahiers du Cinéma*, n° 138, décembre 1962).

SOUZA, Gustavo Ramos de. *Os filmes de papel de André de Leones: quando literatura e cinema se encontram*. 2014. 201 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

Esta dissertação nasceu da seguinte inquietação: compreender como a ficção brasileira contemporânea tem absorvido e reelaborado a contaminação que sofre do cinema. Afinal, tendo em vista o lugar-comum segundo o qual vivemos atualmente na “sociedade da imagem”, nossa preocupação é examinar de que modo a literatura mimetiza a linguagem cinematográfica, joga com suas propriedades, tenta se fazer cinema. Para tanto, optamos por dividir o texto em três partes. Primeiramente, visamos demonstrar como o cinema surgiu na incipiente sociedade do espetáculo do século XIX e tornou-se uma autêntica forma de arte ao criar uma linguagem própria, a qual foi sedimentada no cinema clássico, entrou em crise no cinema moderno e se emancipou no “pós-cinema”. Em seguida, por meio da intermedialidade, investigamos como se dá o fenômeno da hibridização entre cinema e literatura, além de buscarmos o instrumento metodológico para a análise ulterior das obras que compõem o nosso corpus. Por fim, com base nas discussões anteriores, a nossa intenção é analisar os romances *Hoje está um dia morto* (2005) e *Como desaparecer completamente* (2010), ambos de autoria do escritor goiano André de Leones. É importante ressaltar que, embora busquemos verificar a presença da linguagem cinematográfica em obras literárias, não é de nosso interesse analisar obras filmicas comparativamente, ou seja, o cinema é visto apenas de uma perspectiva teórica; afinal, o que nos interessa é o objeto literário.

Palavras-chave: André de Leones. Literatura contemporânea. Cinema. Intermedialidade.

SOUZA, Gustavo Ramos de. *The paper films of André de Leones: when literature meets cinema*. 2014. 201 p. Dissertation (Master's Degree in Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina.

ABSTRACT

This dissertation is the result of the following concern: understanding how the contemporary Brazilian fiction has been absorbing and reworking the contamination that it suffers from film language. After all, owing to the cliché according to which we currently live in the “society of images”, our concern is to examine how the literature imitates the film language, plays with its properties and tries to become cinema. To this end, we chose to divide the text into three parts. Firstly, we aim to demonstrate how cinema emerged into the incipient society of spectacle of the nineteenth century and became a genuine art form after creating its own language, which was sedimented in the classical cinema and got into crisis in modern cinema, and was emancipated in the “post-cinema”. Then, through intermediality, we investigate how the phenomenon of hybridization between film and literature happens, besides seeking the methodological tool for the ulterior analysis of the works that compose our corpus. Finally, based on the previous discussions, our intention is to analyze the novels *Hoje está um dia morto* (2005), and *Como desaparecer completamente* (2010), both written by writer André de Leones, born in Goiás. It's important to note that, although we seek to verify the presence of film language in literary works, it's not our interest to comparatively analyze film works, i.e., cinema is seen only from a theoretical perspective; after all, we are interested in the literary object.

Key-words: André de Leones. Contemporary literature. Cinema. Intermediality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 CINEMA: A LINGUAGEM DA MODERNIDADE	15
1.1 AS ORIGENS DO CINEMA E O CINEMA DAS ORIGENS	15
1.2 O NASCIMENTO DE UMA LINGUAGEM: DO CINEMA CLÁSSICO AO PÓS-CINEMA.....	35
2 CINEMA E LITERATURA: CONVERGÊNCIAS	67
2.1 HIBRIDISMO E INTERMIDIALIDADE	67
2.2 O CINEMA NA LITERATURA	84
3 A LITERATURA FÍLMICA DE ANDRÉ DE LEONES	114
3.1 HOJE ESTÁ UM DIA MORTO: “UM FILME DE AÇÃO INFILMÁVEL”	114
3.2 COMO DESAPARECER COMPLETAMENTE: UM FILME CORAL	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
REFERÊNCIAS	192

INTRODUÇÃO

Lendo o prólogo do livro *A cara do vilão*, que reúne dois roteiros escritos por Manuel Puig – “A cara do vilão” e “Lembrança de Tijuana” –, identifiquei-me enormemente com o depoimento do escritor sobre como o cinema lhe serviu para compensar a falta de perspectivas da vida numa cidade do interior. Eis o que ele diz:

Morar numa cidadezinha do Pampa seco não era a condição ideal para quem se sentia oprimido pela realidade do lugar que lhe coubera por sorte. Outros pontos de referência estavam muito longe; quatorze horas de trem até chegar a Buenos Aires, um dia inteiro de viagem até o mar, quase dois dias de viagem até as montanhas de Córdoba ou Mendoza. Meu instinto de sobrevivência levou-me a inventar que existia, sim, outro ponto de referência, e muito próximo: na tela do cinema da cidade pequena se projetava uma realidade paralela. Realidade? Durante muitos anos assim pensei (PUIG, 1985, p. 9).

Apesar de Puig estar se referindo à sua juventude na década de 1940 e aos dias que passava nas salas de cinema, confesso que, na minha adolescência, alimentei essa mesma sensação – guardadas as devidas diferenças históricas, geográficas e de mídia. Isso porque, embora iniciada apenas no percurso do Mestrado, esta pesquisa existe potencialmente desde a minha adolescência, quando eu gastava boa parte do meu tempo livre dividido entre os filmes em DVD que pegava numa videolocadora e os livros emprestados da Biblioteca Municipal. É que, criado numa cidade interiorana sem grandes ofertas de distração ou expectativas que ultrapassassem o cotidiano enfadonho, a única forma de evasão satisfatória encontrava-se nesses pequenos vícios lícitos.

Quando optei pelo curso de Letras, na Universidade Estadual de Londrina, iniciando a graduação em 2008, senti que havia, de certa forma, “traído” o cinema, ao preterilo pela literatura. Mas, apesar desse pensamento ter me acompanhado durante toda a Graduação, preciso admitir que, enquanto a literatura tornou-se uma espécie de obrigação – por causa de trabalhos, avaliações, projetos, apresentações em congresso etc. –, os filmes a que assistia nos momentos de lazer proporcionavam-me um prazer redobrado. Mais do que isso: é como se o contato com o meio acadêmico me fornecesse os instrumentos necessários para a compreensão de certos filmes a que assistia e gostava sem, porém, entender completamente, como, por exemplo, *Morangos Silvestres* (1957), de Ingmar Bergman, *Oito e meio* (1963), de Federico Fellini, *A bela da tarde* (1967), de Luís Buñuel, entre tantos outros. No livro *Cinefilia*, Antoine de Baecque faz uma afirmação que, a despeito de tratar do

contexto específico da cinefilia na França do pós-guerra, dialoga de certo modo com o que eu disse: “a cinefilia, entretanto, não faz senão transferir as práticas e critérios da cultura clássica (a escola, a acumulação do saber, a mediação da escrita) para o espetáculo do cinema” (BAECQUE, 2010, p. 42). É claro que, para mim, não se tratava de dignificar a “sétima arte”, porquanto nunca subestimei o cinema; para mim, sempre foi uma das melhores ferramentas para compreender o mundo à minha volta. De fato, poderia dizer que foram o cinema e a literatura os pilares da minha *educação sentimental*, como se, conjuntamente, essas duas mídias fossem responsáveis pelo meu desenvolvimento: mesmo porque ver um filme de Luchino Visconti possuía o mesmo valor do que a leitura de Thomas Mann; ao passo que um filme de Bergman dava forma às inquietações surgidas da leitura dos textos de Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou Sören Kierkegaard.

Assim, quando tomei conhecimento da literatura de André de Leones no final de 2010, percebi que era possível conciliar cinema e literatura não apenas nas minhas práticas cotidianas, mas também enquanto pesquisador. Com ele, poderia finalmente fugir da mesmice que conduziu minha vida acadêmica até então e estudar simultaneamente um e outro, visto que os seus primeiros romances são imbuídos de cinema. E o que mais me chamava a atenção na obra de André de Leones é o fato de que não se tratava apenas de referências a cineastas a que eu assistia e venerava; a sua prosa aproximava-se de fato do cinema, mimetizava a sua linguagem, por isso, quando eu lia *Hoje está um dia morto* (2005) ou *Dentes negros* (2011), era como se estivesse assistindo a um filme, como se o autor fosse o lanterninha de uma sala de projeção em que eu era o único espectador, enfim, como se a experiência coletiva da sala de cinema se convertesse na experiência solitária da leitura. Além disso, o escritor goiano, nascido em 1980, compartilha das mesmas referências que a minha geração, haja vista as citações que faz em seus romances de bandas de rock que ouvi crescendo, como Nirvana, Pearl Jam, Radiohead; de livros como *O estrangeiro*, de Albert Camus, e *O castelo*, de Franz Kafka; além dos filmes de Federico Fellini, Bernardo Bertolucci, Francis Ford Coppola e Woody Allen. Em entrevista ao programa Entrelinhas da TV Cultura, ele diz:

O cinema ajuda, vamos dizer assim, a esclarecer certas coisas para mim. Eu lembro de ver *Amarcord*, com 12, 13 anos, assim, de madrugada na tevê. E para mim aquela vidinha lá em Rimini que o Fellini mostra, de certa forma, tinha a ver com a vidinha que eu levava lá em Silvânia¹.

¹ Entrevista a Daniel Antônio. *Entrelinhas*. 28 nov. 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5_avcjntGTA

Leones, assim como eu, cresceu numa cidade interiorana e tinha no cinema um consolo àquela “vidinha” sem perspectivas; assim como eu, assistia a filmes que a grande maioria das pessoas ignorava existir. Antoine de Baecque, comentando sobre a clandestinidade da cultura cinefílica, traz o relato de um cinéfilo chamado Christian Bourgeois, no qual diz: “nós também, como vocês, espectadores apaixonados, vivemos nos porões. [...] nós, que encontramos nos cineclubes nosso curso noturno, nossos sonhos, nossas referências e nossos livros” (*apud* BAECQUE, 2010, p. 42). A cinefilia em Paris, do pós-guerra, encontra nos cineclubes alocados em prédios decadentes a forma de expressar “o amor subterrâneo pelas sombras luminosas” (BAECQUE, 2010); já nas cidades interioranas do Brasil, em que as salas de cinema – quando há – são ocupadas quase sempre por *blockbusters* rentáveis, a cultura cinefílica se restringe aos filmes baixados da *internet* ou transmitidos na tevê de madrugada. De uma forma ou de outra, não deixa de existir um caráter clandestino, solitário e ritualístico.

Nesse sentido, apesar de não ser uma pesquisa de cunho biografista, a escolha de André de Leones como corpus desta dissertação, além de coadunar o meu desejo de estudar cinema e literatura, permite-me compreender de que maneira essas duas mídias afetam a obra de um escritor que, tal como eu, cresceu numa cidade interiorana assistindo aos mesmos filmes a que eu assistia, ouvindo as mesmas músicas que eu ouvia, lendo os mesmos livros que eu também lia. Contudo, as semelhanças detêm-se aí, até porque nos situamos em lados opostos: de um lado, o escritor, a literatura; de outro, o pesquisador, a crítica. Ademais, em entrevista concedida a Rafael Gallo para o *blog Labirinto invisível*, em 24/07/2013, Leones diz:

no que diz respeito à forma como escrevo, o cinema, enquanto linguagem, não tem nada a ver com ela. Há quem aprecie lançar mão do lugar-comum segundo o qual uma narrativa seca e ágil (como a de meus primeiros livros, sobretudo) é “cinematográfica”, o que é ridículo. Quem diz isso externa uma incompreensão fundamental do que sejam tanto o cinema quanto a literatura, como se a gramática de uma coisa correspondesse diretamente à da outra (LEONES, 2013).

É precisamente essa posição que pretendo refutar neste trabalho. Não é porque o autor nega a interação intermediária entre cinema e literatura em sua obra, que devemos aceitá-lo como verdade última. A sua autoridade é tão somente a dos textos. Basta lembrar o que Theodor Adorno diz a propósito de Franz Kafka: “o artista não é obrigado a entender a própria obra, e há razões suficientes para se duvidar que Kafka tenha entendido a

sua” (ADORNO, 1998, p. 242). Com efeito, quando me proponho a verificar a presença da linguagem cinematográfica nos dois primeiros romances de André de Leones, não estou considerando como prosa cinematográfica aquela que lança mão de uma linguagem seca e ágil, tampouco que as gramáticas cinematográfica e literária se equivalem *ipsis litteris*. No célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado pela primeira vez em 1936, Walter Benjamin afirma o seguinte: “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, 1996, p. 176). *Mutatis mutandis*, o cinema também veio a modificar a natureza da arte. Tendo isso em vista, o principal objetivo desta dissertação é compreender de que maneira a literatura – mais especificamente a obra de Leones – é contaminada pelo advento da nova mídia.

A fim de se verificar isso, esta dissertação foi organizada em três etapas complementares: primeiramente, faz-se um breve levantamento da história do cinema, buscando apontar as suas evoluções e indicar as principais características de sua linguagem; em um segundo momento, o intuito é fazer um resgate teórico acerca da intermedialidade e demonstrar como se estabelece a interação entre o romance e o cinema; por fim, para comprovar empiricamente como isso se dá, são analisados os dois primeiros romances de André de Leones: *Hoje está um dia morto* (2006) e *Como desaparecer completamente* (2010). Assim, o primeiro capítulo, intitulado “Cinema: a linguagem da modernidade”, divide-se em duas partes: “1.1 As origens do cinema e o cinema das origens” e “1.2 O nascimento de uma linguagem: do cinema clássico ao pós-cinema”.

Em “As origens do cinema e o cinema das origens”, o ponto de partida é desmistificar a visão predominante segundo a qual o cinema teria nascido após a exibição pública de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, de Louis e Auguste Lumière, em 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café Paris*. Para tanto, os aportes teóricos são buscados, principalmente, em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), de Arlindo Machado, e na coletânea *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004), organizada por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. A intenção é demonstrar que a mídia cinematográfica estava virtualmente contida nas formas de espetáculo a partir de meados do século XIX, dando-se destaque para o gosto do público pelo realismo, pelo sensacionalismo e pela apreensão do cotidiano. O capítulo também traz considerações sobre como o primeiro cinema (CESARINO, 2005) veio a ser o coroamento inevitável do casamento entre técnica e espetáculo que caracterizava o período.

Já em “O nascimento de uma linguagem: do cinema clássico ao pós-cinema”, faz-se um salto temporal de 1894 para 1907, haja vista que o interesse desta pesquisa reside, sobretudo, no cinema narrativo-dramático que se desenvolveu a partir dos anos 1910. Primeiramente, recorrendo a Ismail Xavier em *Sétima arte: um culto moderno* (1978), a intenção é verificar como o cinema de vanguarda europeu apresentou resistência à narração e repúdio ao teatro, uma vez que visava ao específico cinematográfico. Por outro lado, tendo como aportes teóricos Anatol Rosenfeld em *Cinema: arte & indústria* (2002) e Ismail Xavier em *Griffith: o nascimento de um cinema* (1984), bem como em seu ensaio sobre David Wark Griffith em *O olhar e a cena* (2003), o propósito é mostrar como Griffith foi responsável pela consolidação do cinema narrativo e de que modo afetou a teoria da montagem de Sergei Eisenstein. Em seguida, a partir das leituras de André Bazin, em *O cinema: ensaios* (1991), Christian Metz, em *A significação no cinema* (2012) e Gilles Deleuze, em *A imagem-tempo* (2005), o foco se volta para a passagem do cinema clássico para o cinema moderno, dando-se ênfase a Orson Welles, Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni. Por fim, ancorando-se em Jacques Aumont (2008) e Philippe Dubois (2004; 2009), o que se põe em evidência é a crise do cinema moderno, a qual desemboca no pós-cinema: *grosso modo*, a existência da linguagem cinematográfica em novas mídias, para além da sua forma canônica.

No tocante ao capítulo 2, denominado “Cinema e literatura: convergências”, que se compõe por “2.1 Hibridismo e intermedialidade” e “2.2 O cinema na literatura”, a intenção é demonstrar como se dá a interação entre cinema e literatura. Por isso, em “Hibridismo e intermedialidade”, faz-se um breve percurso teórico de Aristóteles aos estudos intermediários, a fim de se demonstrar como a literatura, a despeito da teoria dos gêneros, mostrou-se favorável ao hibridismo. Aqui, os aportes teóricos são buscados em Walter Benjamin, em *A origem do drama barroco alemão* (1984), e em Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1972). O papel transgressor da literatura romântica – quer seja no drama, com Victor Hugo, quer seja no romance, com Friedrich Schlegel –, que recusa a hierarquização e a fixidez dos gêneros, é de suma importância; assim como a discussão sobre as fronteiras das artes aventadas por G.E. Lessing, que remonta ao *ut pictura poesis* horaciano e ao paragono pintura-poesia do renascimento. Por fim, a partir dos estudos interartes e da intertextualidade, apresentam-se algumas considerações teóricas sobre a intermedialidade por meio de autores como Claus Clüver (2006), Irina Rajewsky (2012) e Jürgen Müller (2012).

Em “O cinema na literatura”, a intenção é demonstrar como o romance é um terreno privilegiado para se compreender as interações intermediárias que são trazidas

anteriormente; logo, com o intuito de verificar como se dá a interface literatura/cinema – em especial com o romance –, busca-se perceber a importância da montagem cinematográfica nas obras literárias de vanguarda a partir de Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda* (1993), Walter Benjamin, em “A crise do romance” (1996) e Arnold Hauser (1982), no capítulo dedicado ao cinema em *História social da literatura e da arte – II*. Discute-se também, por meio daquilo que se denomina “civilização da imagem”, a onipresença do cinema nas mídias do século XX, além de se tentar observar como a literatura sofre contaminação do cinema. Nesse sentido, com base no ensaio “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações” (2003), de Tânia Pellegrini, realiza-se uma articulação entre linguagem cinematográfica e teoria literária, para que se compreenda como as categorias narrativas – tempo, focalização, descrição, enredo e personagem – são postas em crise. Afora isso, mesmo que *en passant*, aponta-se como o modernismo literário brasileiro – com Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Alcântara Machado – e o *Nouveau Roman* – Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet – assimilaram e mimetizaram a linguagem cinematográfica. Com isso, pretende-se mostrar que, longe de ser uma novidade, a relação intermediária entre cinema e literatura existe há quase um século; isso sem levar em conta que o próprio cinema já fora afetado pela literatura no início do cinema narrativo-dramático. Finalmente, ao se discutir também algumas obras paradigmáticas de autores da literatura brasileira contemporânea, tais como João Gilberto Noll, Rubem Fonseca e Marçal Aquino, é possível situar André de Leones no rol de escritores brasileiros que permitem que sua literatura assuma uma estrita relação com o cinema, como, por exemplo, Fernando Bonassi, Ana Paula Maia, Sérgio Sant’Anna, Lourenço Mutarelli, Caio Fernando Abreu, entre outros.

Por fim, o capítulo 3 propõe-se a analisar dois romances de André de Leones: *Hoje está um dia morto* e *Como desaparecer completamente*. Vale dizer que, por se tratar de um autor ainda em atividade, esta dissertação não intenciona mapear tendências, tampouco profetizar sobre a literatura de Leones; até porque as obras que compõem o corpus desta pesquisa não dão conta de todo o material que o autor já publicou, visto que, além dos romances em questão, há ainda *Paz na terra entre os monstros* (2008), *Dentes negros* (2011) e *Terra de casas vazias* (2013). E, mesmo que fosse possível demonstrar a presença da linguagem cinematográfica nessas outras obras, a hipótese que sustenta esta pesquisa já pode ser verificada em seus primeiros romances: André de Leones mimetiza a linguagem cinematográfica em sua literatura, estabelece um jogo intermediário, cria “filmes de papel”.

Assim, em “3.1 Hoje está um dia morto: um filme de ação infilmável”, primeiramente, faz-se um levantamento das resenhas publicadas na imprensa a respeito de

Hoje está um dia morto, visando destacar quais são as principais características apontadas pela crítica. Em seguida, há uma apresentação sobre o assunto do romance, bem como apontamentos acerca do uso da intertextualidade e sua função diegética. Por fim, analisa-se, capítulo a capítulo, a maneira como a linguagem cinematográfica está presente, das mais diversas formas, em sua estrutura. Ressalta-se que, por meio dessa abordagem mais descritiva, vislumbra-se o imbricamento entre forma e conteúdo, bem como a razão de ser um “filme infilmável”.

Já em “3.2 Como desaparecer completamente: um filme coral”, diferentemente da primeira análise, a proposta é verificar como o romance se apresenta como um filme coral. Contudo, realiza-se igualmente um levantamento das resenhas concernentes ao romance, o que tanto demonstra a sua recepção crítica, como também lança luz para a hipótese de análise. Em seguida, faz-se um breve percurso teórico a respeito do filme coral – também chamado de filme mosaico, filme *hyperlink* ou filme multiplot –, indo da literatura de Balzac aos filmes de Alejandro González Iñárritu. Depois, a partir Maxime Labrecque (2010; 2011), Patricia Pisters (2011), Sabina Anzuategui (2003), Rossana Foglia (2003) e Suzanne Duchiron (2006), busca-se traçar as principais características do gênero, a fim de observar de que maneira esta forma filmica pode se converter em literatura. Intenciona-se observar como *Como desaparecer completamente* mimetiza esse gênero cinematográfico, dando destaque tanto para o papel da montagem quanto para o diálogo intermediático.

1 CINEMA: A LINGUAGEM DA MODERNIDADE

1.1 AS ORIGENS DO CINEMA E O CINEMA DAS ORIGENS

Le cinématographe est une invention sans avenir.

Louis Lumière

Arlindo Machado, em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), investiga traços de cinema tanto enquanto mídia, como enquanto linguagem, em períodos anteriores àquele em que se convencionou tratar como o de sua consolidação, isto é, a partir da exibição de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, produzido pelos Irmãos Lumière em 1895. Segundo ele, a primeira sessão de cinema de que se tem notícia aconteceu há mais de dois mil anos, com aquilo que veio a ser conhecido como a “alegoria da caverna” – inaugurando também a metafísica no pensamento ocidental. Em suas palavras,

Para usar uma imagem moderna e propositalmente vulgar, Platão desempenha em relação à caverna o papel de *lanterninha*, no duplo sentido da palavra. De um lado, ele é o portador da luz – essa luz que emerge no Ocidente como a metáfora do conhecimento e da razão. [...] Ao mesmo tempo, Platão aparece também como o lanterninha num outro sentido: a ele cabe vigiar a sala escura, surpreendendo com sua luz a alucinação que toma conta dos prisioneiros, um pouco como o lanterninha moderno, que flagra os amantes se tocando ou o solitário se masturbando (MACHADO, 1997, p. 30).

É possível considerar ainda que a mídia cinema existe antes de Platão, se levarmos em conta que as pinturas que datam da pré-história encontradas nas cavernas de Altamira e Lascaux, por exemplo, tornavam-se imagens em movimento à medida que o observador se deslocava dentro da caverna, e a sua tocha de luz criava a sensação de que os desenhos se formavam conforme os seus passos². Contudo, por mais interessantes que sejam essas hipóteses que visam propor uma arqueologia do cinema, a sua invenção só foi possível graças ao avanço da técnica, conforme postula Walter Benjamin (1996). Evidentemente, isso não significa estabelecer, como pretende a maioria as historiografias cinematográficas, que o cinema nasceu em 1895, com as exibições de curtas pelos Irmãos Lumière, no *Grand Café*

² “O que estou tentando demonstrar é que os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem se mover, imagens que ‘cortavam’ para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda que podiam desaparecer e reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema *underground*” (WACHTEL *apud* MACHADO, 1997, p. 14).

Paris. Para Charles Musser (1990) seria um equívoco fixar o nascimento do cinema em 1895, haja vista que imagens projetadas numa sala escura remontam aos meados do século XVII, com os espetáculos de lanterna mágica; logo, poder-se-ia dizer que o cinematógrafo inventado por Thomas Edison foi tão somente o aperfeiçoamento da lanterna mágica (MACHADO, 1997). De acordo com Tom Gunning,

A genealogia do cinema (das lanternas mágicas do século XVII até os “brinquedos filosóficos” – *philosophical toys* –, experimentos com a visão e a fotografia, do século XIX) assume uma aparência ordeira quando essas diversas linhas são entrelaçadas teleologicamente para culminar na invenção do cinema (1996, p. 26).

Na verdade, o cinema advém de diversas tendências científicas e técnicas desenvolvidas ao longo da modernidade. Mais do que isso: corresponde à necessidade de entretenimento das massas e ao desejo de lucro de industriais, comerciantes e charlatões. Trata-se, de certa forma, de uma fusão entre ciência e magia. Segundo Gunning, “apesar de o Iluminismo ter contribuído com um propósito científico e um método para estes experimentos, é muitas vezes difícil separar um senso de maravilha ingênuo de uma admiração culta pelas demonstrações das leis da natureza” (1996, p. 27). Os estudos sobre os fenômenos óticos desenvolvidos por Athaneus Kircher em *Ars magna lucis et umbrae*, de 1644, a invenção da lanterna mágica por Christian Huygens em 1659, a invenção de aparelhos como o cronofotógrafo e o fuzil fotográfico por Etienne-Jules Marey já no século XIX, os espetáculos de Philidor e Robertson usando a lanterna mágica, a *Fantasmagoria*, enfim, tudo que hoje é considerado como um primórdio do cinema era muito mais fruto de curiosidade científica do que propriamente um gesto pioneiro. Não se trata, portanto, de buscar em invenções tecnológicas da modernidade as origens do cinema, embora estas sejam fundamentais; antes, é preciso observar o seu impacto sobre os indivíduos, isto é, em que medida correspondem aos anseios de evasão e entretenimento das massas.

Em *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004), organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, os autores propõem que o cinema, mais do que o telégrafo, a estrada de ferro, o automóvel e a fotografia, personificou e transcendeu a época moderna, ou melhor, o cinema e a modernidade convergem para o mesmo ponto, é a “expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade” (p. 17). A ideia que defendem é a de que a cultura moderna foi cinematográfica antes mesmo da invenção do próprio cinema, haja vista que ao longo do século XIX – período delimitado pelos autores – houve um verdadeiro fascínio por elementos como: “tecnologia, representação, espetáculo, distração,

consumismo, efemeridade, mobilidade e entretenimento” (2004, p. 18). Com efeito, dado o cenário efervescente do período, o cinema foi uma criação inevitável, o corolário óbvio das conquistas e costumes da vida moderna.

É preciso ter em mente que o cinema só foi possível em virtude da crescente modernização da vida urbana nas grandes metrópoles. Georg Simmel, em seu célebre ensaio “A metrópole e a vida mental”, publicado pela primeira vez em 1902, descreve como a subjetividade foi afetada pelos constantes estímulos da cidade grande. Para ele, “a base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na intensificação dos estímulos nervosos, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores” (SIMMEL, 1973, p. 12). Por causa disso, o indivíduo metropolitano perde a capacidade de diferenciar o velho do novo, o belo do grotesco, o que o torna, por conseguinte, *blasé*. Na metrópole, as experiências são consumidas num ritmo muito mais rápido do que na província ou no campo, no entanto, todas as “impressões gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas” (1973, p. 12). Essa afirmação sobre a percepção do indivíduo que vive na metrópole corresponde, em certa medida, à própria experiência cinematográfica, haja vista que o cinema lida com um paradoxo: ao mesmo tempo que possui a habilidade de congelar o tempo num fotograma, cada fotograma é disposto de tal forma que, durante a projeção, cria-se a ilusão de as imagens estarem em movimento³. Em outras palavras, enquanto a experiência subjetiva metropolitana produz a sensação de que nada aconteceu porque tudo muda muito rápido, o cinema proporciona-nos a ilusão de que as imagens estão se desenrolando no tempo, quando, na verdade, estão fixas. O cinema cria uma dialética entre estase e movimento, portanto.

Diante disso, cabe questionar: por que a vida moderna afeta nossa experiência subjetiva? De acordo com Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, alguns fatores que contribuíram para isso foram:

³ "Todo o problema da restituição do movimento no cinema está na busca da diferença entre um fotograma e outro. A película cinematográfica é composta de milhares de fotogramas fixos diferentes uns dos outros, que por sua vez são projetados individualmente numa tela branca, separados todavia por intervalos negros que correspondem ao tempo de arraste da película para a posição de projeção de cada novo fotograma. Que poderia haver de mais descontínuo do que uma sequência de imagens fixas diferentes, separadas por intervalos vazios que ocupam justamente os deslocamentos suprimidos? Ora, o objetivo principal do dispositivo cinematográfico é produzir um efeito de continuidade sobre uma sequência de imagens descontínuas" (MACHADO, 1997, p. 21).

O surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; a centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão (2004, p. 19).

Como se vê, são inúmeros os fatores que perpassam a cultura da modernidade e confluem para a invenção do cinema, no entanto, não devem ser tomados separadamente, haja vista que representam apenas as faces prismáticas de um mesmo objeto: a sociedade do espetáculo. Evidentemente, o conceito emprestado de Guy Debord diz respeito, sobretudo, ao século XX, mas não podemos negar que as características enumeradas fazem parte do *modus vivendi* oitocentista. Assim, se juntássemos o entretenimento, a subordinação da individualidade às massas e a fixação do efêmero, poderíamos tanto falar do cinema, como também da imprensa sensacionalista, da literatura panorâmica, das exposições universais, da fotografia, além de diversas outras formas de distração e lazer que faziam parte do cotidiano do período e que estão diretamente ligadas ao avanço da técnica. O uso da imagem pela publicidade é igualmente indissociável da cultura de massas, bem como a fetichização da mercadoria. Guy Debord afirma que “a sociedade do espetáculo é o lugar onde a mercadoria se contempla a si mesma num mundo que ela criou” (1997, p. 35).

Walter Benjamin, ao comentar as exposições universais, em *Passagens*, fala sobre as delegações de operários que se deslocavam para ver as Exposições de Londres e Paris, em 1862 e 1867, sendo que havia distribuições de ingressos gratuitos, apesar da exigência de cumprimento de uma jornada de trabalho de dez horas. Isso não deve ser interpretado unicamente como a incipiente formação de uma sociedade de consumo voltada à classe operária, pois se trata, acima de tudo, da apoteose da fetichização da mercadoria descrita por Karl Marx em *O Capital*. A propósito da Exposição de 1855, Benjamin cita uma frase de Ernest Renan: “A Europa se deslocou para ver mercadorias” (2006, p. 216). A exposição era o espaço dedicado à contemplação da mercadoria, porquanto os visitantes caminhavam pelas instalações, detendo-se diante da variedade de produtos, à maneira de um museu. Era, sem dúvida, um grande acontecimento público, semelhante às festas gregas, aos jogos olímpicos e às panateias, como bem notou Renan (*apud* BENJAMIN, 2006, p. 231). Além do parentesco com esses espetáculos de massa, na Exposição universal de 1855, houve também encenações teatrais cujo assunto era justamente a exposição: *Paris trop petit, Les*

modes de l'exposition, La visitation de Faustus, ou L'exposition universelle de 1855, entre outras. Ou seja, ao mesmo tempo em que se consumia objetos, consumia-se também a espetacularização desses objetos, ou melhor, a sua fetichização. Como grande parte do público não possuía poder aquisitivo para dispor desses produtos, podia ao menos consumir a sua representação. Observam-se, portanto, as afinidades entre o espetáculo e a mercadoria, o que foi analisado por Guy Debord na década de 1960 e que também antecipou o primeiro cinema.

No quarto ensaio de *O cinema e a invenção da vida moderna*, Marcus Verhagen, em “O cartaz na Paris fim-de-século: ‘Aquela arte volúvel degenerada’”, assinala a maneira como a propaganda do século XIX está diretamente enraizada nos primórdios do cinema, sobretudo, no tocante ao uso de imagens nos cartazes publicitários. Analisando o trabalho de Jules Chéret, o principal cartunista do fim-de-século, Verhagen observa como a *intelligentsia* francesa do período recepcionou a nova forma de arte, marcada pela exuberância, alegria e sensualidade de suas *chérettes*, que “anteciparam os prazeres do consumo e os temperaram com fantasias de sedução” (VERHAGEN, 2004, p. 131). De acordo com Verhagen,

O riso da *chérette* era tanto um convite aos prazeres que pretendia mimetizar quanto uma garantia de sua satisfação presente; com ousadia habilidosa, os cartazes do artista persuadiam por darem como certa a realização de seus objetivos comerciais e por elegerem o espectador como ponto de partida para as ondas de alegria que os inundavam (2004, p. 131).

Além de Chéret, os irmãos Léon e Alfred Choubrac introduziram aperfeiçoamentos técnicos que permitiram reduzir os custos da litografia colorida, fazendo os cartazes ainda mais atrativos. A partir de 1874, os cartazes tornaram-se onipresentes; estavam tanto nas colunas dos bulevares, como também nos bondes, nos cafés, circos, *music-halls*, salões etc. Com efeito, o cartaz acompanhou a evolução da incipiente indústria do entretenimento. Tanto grandes estabelecimentos quanto os pequenos dispunham desse poderoso instrumento publicitário. Verhagen comenta que os cartazes foram cruciais para o sucesso desses lugares, “informando o público da variedade de programas e criando uma impressão de luxo, quase sempre revestida de uma insinuação de permissividade sexual” (2004, p. 132).

Não obstante o autor procure semelhanças entre a *chérette* e o conceito de carnavalização desenvolvido por Bakhtin, vez que há uma inversão do alto para o baixo, do sublime para o grotesco e o desencadeamento do riso e do erotismo reprimidos, interessam-

nos, sobretudo, três aspectos apontados: o uso da imagem; a dicotomia arte vs. comércio; a retórica dos intelectuais que contrapunha a alta cultura à arte popular. Vale notar que, à medida que os métodos se sofisticavam, as imagens tornavam-se cada vez mais simples e repetitivas. Mais importante, porém, é que a imagem possui grande apelo às massas, visto que a parcela da população que era iletrada também poderia ter acesso a ela – algo semelhante ao que aconteceu posteriormente com o cinema. Nesse sentido, havia o anseio de uma democratização, dirigindo-se tanto à classe média quanto aos trabalhadores. Não é de se admirar, portanto, que as classes mais elevadas não hesitassem em considerar o cartaz uma arte menor, uma arte “volúvel e degenerada”; contudo, alguns escritores de esquerda, como Félix Fénéon e Arsène Alexandre, festejaram-no. O seu defensor mais ferrenho foi Ernest Maindron, que escreveu dois livros sobre o cartaz, exaltando-o como uma autêntica forma de arte. Segundo Verhagen, “em seus esforços para assimilar o cartaz às belas-artes, diversos críticos o compararam à tradição decorativa mais recente da pintura rococó, assemelhando Chéret, Willette e outros a pintores do século XVIII novamente em voga, como Watteau, Boucher e Fragonard” (2004, p. 135). Quando o argumento parecia não convencer, o seu apelo era outro: o cartaz possuía uma influência edificante sobre o público, instilando o gosto pela arte e ensinando os iletrados a ler (2004, p. 136). Foi com Henri-Gabriel Ibels, pintor e anarquista, que o cartaz recebeu uma análise mais sóbria, pois, ao evocar as figuras de Pierrô, Arlequim, Cassandra e Colombina, “estava, na realidade, sugerindo que o cartaz havia seguido uma trajetória similar, da cultura popular para a alta cultura, e que era uma forma de arte que exercia a vanguarda de modo específico” (VERHAGEN, 2004, p. 138-139).

Quanto aos seus detratores, Maurice Talmeyr foi, sem dúvida, quem o atacou mais incisivamente. Em artigo publicado em *La Revue des Deux Mondes*, em 1896, o autor aponta que o cartaz é o símbolo mais insolente da modernidade, dos tempos presentes. Segundo ele, “na brevidade de sua presença, ele [o cartaz] refletia o ritmo frenético da vida urbana, à qual dera um arremate de loucura ao assaltar os moradores da cidade com um bombardeio de mensagens não solicitadas” (VERHAGEN, 2004, p. 140). Ainda que sua apreciação seja negativa, reflete a visão dos mais conservadores em relação à indústria do entretenimento, o que encontraremos mais adiante no tocante ao cinema. Ademais, quando cinicamente admite ser o cartaz uma forma de arte, mas uma arte que revela a tendência moral daqueles tempos, está, mesmo sem o querer, apresentando a relação intrínseca entre arte e comércio, cultura e entretenimento – é justamente o berço em que o cinema nasceu. Em suas palavras, “o cartaz é de fato a arte, e praticamente a única arte, dessa era de agitação e riso, de violência, decadência, eletricidade e esquecimento” (*apud* VERHAGEN, 2004, p. 140). Pois

bem, apesar de sua posição conservadora, Talmeyr conseguiu apreender no calor da hora o quanto o cartaz reflete a vida moderna, quando, por exemplo, o compara à Torre Eiffel, ao gramofone, à luz elétrica e à indústria do entretenimento moderno. Não à toa, ele o compara ao cinema: “o resultado inescapável daquela arte volúvel e degenerada é... uma forma particular e mecânica de desmoralização, como se [fosse realizada] por imagens seriadas do cinematógrafo” (*apud* VERHAGEN, 2004, p. 141). Além das comparações com os diversos elementos da modernidade, Talmeyr faz paralelos constantes entre o cartaz e a prostituta, na tentativa de desmoralizar a nova forma de arte. De qualquer forma, isso não contribui diretamente para as aproximações entre o cartaz e o cinema, senão como a retórica conservadora a respeito de ambas. Mais do que irmãos bastardos da indústria do espetáculo, o cinema e o cartaz expressam o *modus vivendi* da sociedade moderna.

Em “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo”, que também integra o volume *O cinema e a invenção da vida moderna*, Ben Singer aponta que, a partir da segunda metade do século XIX, a vida nas grandes cidades era mais veloz, caótica, desorientadora e fragmentada do que qualquer fase anterior da história humana; por isso, o indivíduo era submetido a impressões e choques repentinos. Vivia-se em meio a um bombardeio de informações, imagens, tráfego, barulho, painéis, sinalizações, multidões acotovelando-se, vitrines, anúncios etc. (SINGER, 2004, p. 96). Dentro desse contexto, as revistas cômicas e os jornais sensacionalistas desempenharam um papel fundamental por serem um registro da indústria cultural *in statu nascendi*. Os cartuns da época, ao mesmo tempo que apostavam em um assédio comercial agressivo, faziam também uma análise alarmista sobre os perigos do ambiente moderno, apresentando aos leitores cenas de atropelamento, acidentes, pedestres feridos, mutilações em acidentes de trabalho. Isso servia para realçar os contrastes entre a vida pré-moderna (segura) e a vida moderna (violenta), mostrando os riscos do progresso desenfreado. Pintava-se, nos jornais da época, um cenário distópico aterrorizante em que o espaço moderno oprimia o corpo e a vida da população. A morte podia surgir a qualquer momento e de qualquer lugar; a cidade não era um ambiente seguro. Singer afirma que “as imagens da imprensa ilustrada eram, paradoxalmente, uma forma de crítica social e, ao mesmo tempo, uma forma de sensacionalismo comercializado, uma parte do fenômeno do hiperestímulo moderno que as imagens criticavam” (2004, p. 110). Com efeito, por mais que a população vivesse em constante alerta e medo, estava ávida por consumir notícias chocantes, emoções fortes e imagens perturbadoras; logo, a preocupação da imprensa nada mais era do que o reflexo das

ansiedades de uma sociedade em processo de adaptação em meio a esse ritmo frenético da modernidade. A propósito disso, Singer assinala que

A modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária fortuita, mas também da experiência programada, orquestrada. À medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais. Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa (2004, p. 112).

O *vaudeville*, que surgiu como uma forma de divertimento popular na década de 1880, sintetizava diversos elementos que estavam presentes na imprensa sensacionalista, porquanto trazia “atrações curtas, fortes e saturadas de emoção, com uma série aleatória de atos prodigiosos, comédias-pastelão, músicas, danças, cachorros adestrados, lutadoras e coisas do gênero” (2004, p. 112). Não à toa, o “cinema de atrações” (termo usado por Tom Gunning), que durou de 1895 a 1907 aproximadamente, condensou inúmeras dessas fórmulas para oferecê-las aos espectadores em uma nova mídia. Essa “estética do espanto”, sensacionalista, pode ser encontrada em muitos filmes do período, como, por exemplo, *Explosion of a motor car* (1900), de Cecil Hepworth, ou *The story the Biograph told* (1904), de A. E. Weed e Wallace McCutcheon, que tratam de uma explosão de um carro e da descoberta de um adultério, respectivamente. Para Singer, “o sensacionalismo popular compensou e ao mesmo tempo imitou a estrutura frenética, desarticulada da vida moderna” (2004, p. 117), sendo, portanto, um precursor direto do cinema, haja vista que a nova invenção é tanto fruto da industrialização, como também o que propicia distração e lazer às classes populares, ou seja, é o descanso depois de um dia exaustivo de trabalho.

O cotidiano moderno nas grandes cidades define-se, portanto, como a oscilação entre trabalho e descanso, movimento e estase, efêmero e eterno. Em outro ensaio do volume organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, Margaret Cohen, em “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”, traça a importância da literatura panorâmica no contexto da Monarquia de Julho (1830-1848), pois foi justamente nesse período que a burguesia passou a exercer o domínio cultural, político e econômico. É também nessa época que passa a haver um maior reconhecimento do impacto das práticas cotidianas sobre a própria história, ou melhor, o cotidiano começou a receber a dignidade de objeto científico, como podemos observar na obra de Karl Marx e de sociólogos subsequentes. Contudo, o cotidiano assume maior importância, sobretudo, na invenção da literatura panorâmica – tal como denominou Walter Benjamin o gênero cotidiano da Monarquia de

Julho. Títulos como *Paris, ou Le livre des cent-ans* (1831), *Paris au XIX siècle* (1841), *Recueil de scènes de la ville de Paris* (1838), *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-42), entre outros, procuravam interpretar o presente de maneira divertida, justapondo descrições detalhadas da vida cotidiana e ilustrando-as com litografias. Mas Cohen adverte: “a literatura panorâmica nada mais é do que um gênero de curta duração, voltado para o cotidiano e produzido no período compreendido pela Monarquia de Julho” (2004, p. 263). Logo, ainda que esse gênero contribua para compreendermos a cultura de massa do século XIX, está circunscrito àquele período específico.

Acresce-se que cada livro era produzido não por um único autor, mas por muitos colaboradores, ou seja, são autores diversos tratando de assuntos diversos. Além disso, os textos panorâmicos compõem-se de micronarrativas descontínuas, não havendo relação entre um enredo e outro. A literatura panorâmica difere, também, do romance realista – que pintava igualmente os costumes sociais da época – porque, além de seu caráter fragmentado, é composta de diferentes gêneros para representar os tipos sociais, ao passo que o romance submete as peculiaridades a um mesmo modo de exposição, a um mesmo gênero. Por fim, é indissociável dela o uso da imagem – por meio da litografia –, embora sirva meramente de ilustração. De acordo com Cohen,

Certamente existe uma linhagem direta que segue uma trajetória desde os gêneros cotidianos do século XIX até as primeiras projeções cinematográficas, tal como nos sugere o fato de Méliès ter iniciado sua carreira montando espetáculos populares. Ao mesmo tempo, os gêneros do cotidiano e o cinema do século XIX são consequência das práticas que estruturam o cotidiano moderno (2004, p. 280).

Isso se comprova quando nos debruçamos sobre alguns dos filmes daquele período, porquanto os primeiros curtas-metragens demonstram certo fascínio pela vida cotidiana. É como se o cinema servisse ao propósito de registrar como era a vida naquela época, isto é, os hábitos, costumes, hobbies, prazeres etc. – *com o intuito de mostrar aos netos o que se fazia naqueles dias*, parafraseando Janin. Cohen enumera alguns dos títulos que apresentam os costumes cotidianos: *La brouille du bébé*, de Lumière, “como nos vestíamos”; *La démolition d’un mur*, Lumière, “como eram nossas casas; *The Kiss*, Edison, “nossos prazeres”; *Le match de coqs*, Lumière, “nossos hábitos; *Le déjeuner du bébé*, Lumière, “como jantávamos”; *Une femme gentile*, Gaumont, “o que entendíamos por beleza” etc. (COHEN, 2004). Enfim, assim como a literatura panorâmica, os primeiros filmes lançavam mão da justaposição de unidades distintivas mínimas, exploravam situações que lidavam diretamente

com a atenção do público: um evento singular, um tipo social único – ainda que fossem práticas cotidianas compartilhadas. Em vez de contar uma história, à maneira do teatro ou da literatura, o cinema de atrações buscava mostrar alguma coisa da realidade social daquele período, isto é, uma espécie de crônica visual dos costumes. É como se o cinema fosse mais longe do que a literatura panorâmica na sua tentativa de apreender o instante, de representar o cotidiano – graças evidentemente aos avanços tecnológicos que lhe permitiram isso. Afinal, conforme assinala Walter Benjamin, com a litografia “as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana”, mas a fotografia veio a cumprir o seu papel posteriormente; da mesma forma, “se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia” (BENJAMIN, 1996, p. 167).

Além da imprensa sensacionalista e da literatura panorâmica, outro precursor menos óbvio do cinema pode ser encontrado na estrada de ferro – uma das grandes invenções modernas. Afinal, se cinema nada mais é do que imagens em movimento, as viagens de trem pela estrada de ferro proporcionam ao passageiro uma eliminação das barreiras espaciais, forjando uma intimidade física com o tempo e o espaço. De acordo com Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, “a viagem feita na estrada de ferro antecipou mais explicitamente do que qualquer outra tecnologia uma faceta importante da experiência do cinema: uma pessoa em uma poltrona observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição” (2004, p. 23). Contudo, são os grandes eventos coletivos, pertencentes à cultura de massa, os principais pioneiros do espetáculo cinematográfico.

Vanessa R. Schwartz, em “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século” (2004), afirma que as visitas a necrotérios, a museus de cera e panoramas contribuíram para estabelecer um público com gosto pela realidade e pelo sensacionalismo – o mesmo público que aos poucos migrou para as salas de cinema para assistir a espetáculos em que despontava o assombroso da realidade. Segundo a autora, “o necrotério atraía tanto visitantes regulares quanto grandes multidões de até 40 mil pessoas em seus dias movimentados, quando a história de um crime circulava na imprensa popular e os visitantes curiosos faziam fila [...] para ver a vítima” (SCHWARTZ, 2004, p. 338). O necrotério que mais recebia visitação era localizado atrás da Catedral de Notre Dame, sendo aberto ao público sete dias por semana. Havia, inclusive, uma *salle d'exposition*, em que duas filas de cadáveres eram exibidas atrás de uma grande janela de vidro. De fato, embora não haja registros precisos sobre o fascínio despertado por tal *show* mórbido, uma hipótese provável seria que, mais do que pelo fato de ser um entretenimento aberto e gratuito, o necrotério atra ia um público tão grande e heterogêneo devido ao “desejo

de olhar que tanto permeou a cultura parisiense do fim do século XIX” (2004, p. 340). Esse desejo de olhar está aliado evidentemente à imprensa sensacionalista do período, haja vista que a vida política cedeu espaço a inaugurações teatrais, corridas de cavalo, eventos de caridade e, sobretudo, aos *fait divers* – reportagens sobre acidentes e crimes horríveis (2004, p. 340). Mal era anunciado um crime nos jornais, os curiosos corriam para o necrotério para ver as vítimas; mas não iam para identificar os cadáveres, como o governo pretendia, era apenas o gosto pela realidade, pelo sensacional, enfim, uma atração mórbida. Para se ter ideia de como se explorava esse espetáculo, depois de anunciar o crime que levava a multidão ao necrotério, a imprensa fazia em seguida com que isso se tornasse notícia, isto é, o fato de haver uma turba se acotovelando, em meio ao caos, para ver os corpos. Essa atração perdurou até 1907, quando foi anunciado o fechamento do necrotério para visitas públicas – curiosamente, esse ano é considerado por muitos historiadores de cinema como um divisor de águas em direção à consolidação de uma linguagem cinematográfica, além do aumento de instituições voltadas exclusivamente ao cinema: “o público, ao que parece, havia mudado da *salle d'exposition* para a *salle du cinéma*” (2004, p. 343).

O museu de cera era, também, uma das principais formas de espetáculo da Paris finissecular, tanto que, quando o Musée Grévin foi inaugurado em 1882, foi rapidamente associado ao popularíssimo necrotério. Em um cartum da época, um personagem dizia: “Isso é quase tão divertido quanto o necrotério” (*apud* SCHWARTZ, 2004, p. 345). O que mais chamava a atenção era o realismo das peças de sua coleção, pois usava acessórios autênticos das pessoas retratadas, em sua maioria, celebridades da época: líderes políticos, atores, artistas, entre outros. Segundo Schwartz, “além de representar celebridades, os quadros também ofereciam aos frequentadores do museu algo especial: uma visão próxima e pessoal de dignatários que, do contrário, talvez só fossem vistos em funções sociais, se tanto” (2004, p. 347). Os quadros tridimensionais recriavam atividades e cenas que o espectador não pudera vivenciar, como a construção da Torre Eiffel, por exemplo. Ou seja, tratava-se de propiciar ao público um resgate tanto de suas experiências quanto de seus desejos. Alguns quadros, aliás, compunham um evento inteiro, o qual se desenrolava diante do público conforme o seu movimento. Nas palavras de Schwartz,

Os projetistas do quadro pretendiam que as pessoas caminhassem por ele e assim produzissem o movimento ao longo dos pontos de vista sequenciais. Isso não apenas conferia aos espectadores o poder de fazer a cena acontecer por meio do seu próprio movimento, mas também oferecia um modo primitivo de introduzir movimento na exposição – um efeito que o museu buscou ativamente de outro modo (2004, p. 351).

Ademais, muitas vezes eram apresentadas ao público situações que lhes eram familiares por meio da imprensa escrita, como é o caso de *L'histoire d'un crime*, que dispunha o acontecimento em sete quadros, narrando o crime com começo, meio e fim. Com efeito, o museu de cera, além do realismo de suas peças, proporcionava vistas e perspectivas que seriam inacessíveis de outra maneira: “a tecnologia dos quadros ofereceu aos visitantes do museu um mundo de maestria visual e acesso ao privilégio, dando a eles campos visuais panópticos, olhos mágicos” (SCHWARTZ, 2004, p. 352). Enfim, o museu de cera antecipa o cinema na medida em que condensa apego à representação realista, ao sensacionalismo, aos fatos cotidianos, ao espetáculo e à narrativa.

Apesar da importância de todas as atrações apresentadas anteriormente, foi o panorama o precursor mais direto do cinema, pois tanto o panorama quanto o diorama manipulam a visão dos espectadores a fim de transportá-los no tempo e no espaço por meio da ilusão de realidade. Não se tratava, porém, de mera experiência visual, mas também corporal – só assim seria possível captar concretamente a realidade. No capítulo dedicado ao panorama, em *Passagens*, Walter Benjamin explica como se dava o seu funcionamento:

Todos [os panoramas] eram concebidos da mesma maneira. Seus espectadores, situados como no alto de um edifício central, sobre uma plataforma rodeada por uma balaustrada, dominavam o horizonte por todos os lados. Cada tela, aderente à parede interna de uma sala cilíndrica, tinha uma circunferência de 97 metros, 45 centímetros e 2 milímetros (300 pés) e uma altura de 19 metros e 42 centímetros (60 pés) (2006, p. 573).

Mais importante do que o espaço físico, porém, são as imagens projetadas – é nisso que o panorama se caracteriza como antecessor direto do cinema. Benjamin encontra em uma citação de Marcel Poëte outra relação direta entre os panoramas e o cinema: “A voga dos panoramas, entre os quais assinalamos o de Boulogne, correspondia então a dos cinematógrafos de hoje” (*apud* BENJAMIN, 2006, p. 572). Isso significa que, para além das imagens, a importância dos panoramas deve-se em grande medida ao fato de representarem um dos principais espetáculos da época, além, é claro, de estarem diretamente vinculados ao tal “gosto pela realidade” do público de então. Afinal, buscava-se com os panoramas exibir uma imagem exata do mundo, tanto em sua extensão geográfica quanto histórica, valendo-se dos meios da pintura e de gigantescos painéis circulares. Segundo Vanessa R. Schwartz,

Os panoramas do início do século XIX talvez tenham fornecido notícias em um mundo anterior à imprensa de massa, ao passo que nos anos de 1880 eles funcionaram como corolários visuais da imprensa popular de modo muito similar ao museu de cera. Os panoramas começaram a representar eventos diários registrados nos jornais, como a coroação de um czar ou a visita de um presidente francês à esquadra russa (2004, p. 353).

Vale ressaltar que os panoramas do fim do século XIX rompem também com os tradicionais panoramas da época renascentista, porque, mais do que buscar representar uma paisagem, tinham como objetivo registrar por meio da imagem o cotidiano da época, preenchendo as lacunas de que não dava conta a imprensa popular. Para Schwartz:

Embora a pintura não retratasse um momento real, ela descrevia um momento possível na vida parisiense que a maioria dos leitores da imprensa diária poderia ter imaginado com base na familiaridade com o local e com as pessoas que o habitavam. Em outras palavras, a pintura era similar à vida porque materializava visualmente um mundo que formava uma narrativa popular familiar: o mundo real que se encontrava representado na imprensa parisiense. Como o museu de cera, o sucesso do panorama estava no olho e na mente do espectador; o realismo não era meramente uma evocação tecnológica (2004, p. 355).

Na busca desenfreada por um realismo que apreendesse todas as dimensões do real, foi criado o panorama com movimento, o “Panorama da frota da Compagnie Générale Transatlantique”, o qual simulava o efeito de embarque no navio a vapor *La Touraine*. Sob direção artística do pintor Poilpot, esse panorama, inaugurado em maio de 1889, tendo recebido 1,3 milhão de visitantes, exibia a vista inteira do porto *Le Havre*, além da vista dos outros oitenta navios ancorados. Não bastasse tal grandiosidade, eram exibidas também outras onze telas e uma paisagem litorânea que parecia se mover à medida que o navio passava. No panorama seguinte, inaugurado em maio de 1892, Poilpot retratava o naufrágio de um navio francês de 1794, durante a batalha contra os ingleses. Em julho do mesmo ano, acrescentou o recurso do som ao espetáculo, tornando-o ainda mais realista. De acordo com Schwartz, “o advento do cinema não substituiu os panoramas mecânicos: o filme não foi, pelo menos em seus primeiros anos, percebido como a resposta ao gosto do público pela realidade” (2004, p. 357). Isso significa que o cinematógrafo foi apenas uma invenção entre outras dentro daquele contexto da fluorescente cultura de massa do fim do século XIX. Desse modo, seria equivocado imaginar que o cinema teria sido o estágio final em que convergiam o avanço da técnica, o gosto pela realidade e a cultura do espetáculo; trata-se, na verdade, de uma forma de entretenimento que coexistiu ao lado daquelas já mencionadas. Miriam Bratu Hansen, no

último ensaio de *O cinema e a invenção da vida moderna*, “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”, afirma que

o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone [...] Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamento até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz – e, por consequência, também marcada pela efemeridade e obsolescências aceleradas – de sensações, tendências e estilos (2004, p. 406).

Nesse sentido, não seria equivocado considerar o cinema como a arte que melhor expressou as contradições da vida moderna, ou dito de outro modo: a linguagem cinematográfica é a linguagem pela qual se expressou a modernidade, sobretudo, se levarmos em consideração a afirmação do poeta Charles Baudelaire em “O pintor da vida moderna”, quando diz, a propósito da modernidade, que “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (1996, p. 25). Uma vez que lida com a memória e o esquecimento, com a fixação e a dissolução do tempo, poderíamos ousar dizer que o cinema é a modernidade enquanto linguagem. Além disso, posto que surgiu concomitantemente a outras invenções marcadas pela efemeridade e pelo entretenimento, pelo sensacionalismo e pelo realismo, pelo consumo e pela obsolescência, o cinema é talvez o ápice da sociedade do espetáculo, da diversão, da distração. Quando Sigfried Kracauer comenta a respeito dos cineteatros de Berlim dos anos 1920, no ensaio “O culto da distração”, parece estar se referindo também à sociedade parisiense do fim de século XIX:

Reprova-se os berlinenses por *serem viciados em distração*; mas esta é uma reprovação pequeno-burguesa. É certo que em Berlim o desejo de distração é maior do que na província, porém maior e mais perceptível é também o esforço das massas trabalhadoras, um esforço essencialmente formal, que ocupa a jornada sem preenchê-la de sentido. [...] Os aparatos dos grandes cineteatros têm um único fim: manter o público amarrado ao que é periférico para que não se precipite no vazio. Nestes espetáculos a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão. Como os *salva-vidas*, as luzes difundidas pelos refletores e os acompanhamentos musicais servem para se manter à superfície. A tendência à distração, que exige uma resposta, encontra-se na exibição da pura exterioridade. Daí, precisamente em Berlim, a incontestável intenção de transformar em revista todos os espetáculos; daí, como fenômeno paralelo, o acúmulo de material ilustrativo na imprensa diária e nas publicações periódicas (2009, p. 345-346).

A explanação de Kracauer acerca do culto da distração em Berlim vai ao encontro das nossas considerações anteriores sobre a cultura de massa em Paris, no fim do século XIX. Cabe aqui mencionar o que diz Kracauer sobre o ornamento da massa, em ensaio homônimo de 1927; em suas palavras, “o processo de produção capitalista é um fim em si mesmo tal como o ornamento da massa” (2009, p. 94), ou seja, “o ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante” (2009, p. 95). Isso significa que, quer seja em Berlim, quer seja em Paris, o modo de produção capitalista reflete-se nos lugares em que supostamente se ausenta. Dito de outra forma: quando no fim de uma longa jornada de trabalho o operário busca distrair-se e se esquecer das horas sem sentido que passa em uma linha de montagem indo a uma sala de cinema, ele está, na verdade, completando o ciclo iniciado dentro da fábrica. Na sua análise marxista, Kracauer diz que, para manter o *status quo*, à classe dominante interessa que os dominados não reflitam sobre a própria condição, que não se pensem, por isso, existe uma oferta tão vasta de entretenimento. Com o mesmo parco dinheiro ganho arduamente em seu emprego, o operário compra uma distração que o faça esquecer de sua existência miserável. Ou seja, as salas de cinema, as exposições, os panoramas, a imprensa sensacionalista são apenas extensões do sistema econômico que os engendrou. O ornamento da massa oferece ilusões e distração àqueles que estão cansados demais para saírem de seu domínio. Kracauer, em “As pequenas balconistas vão ao cinema”, aponta ironicamente a forma como alguns filmes produzidos na década de 1920 serviam ao propósito de entorpecer as massas, oferecendo ilusões fáceis. Apesar de iniciar o ensaio dizendo que os filmes são o espelho de nossa sociedade, o autor pretende dizer que

Não se pode negar, contudo, que na maioria dos filmes contemporâneos as coisas são bastante irrealistas. Eles pintam de rosa as instituições mais negras e borram de graxa as vermelhas. Mas com isto os filmes não deixam de refletir a sociedade. Ao contrário: quanto mais incorretamente apresentam a superfície das coisas, tanto mais corretos eles se tornam e tanto mais claramente refletem o mecanismo secreto da sociedade (2009, p. 313).

Vale ressaltar que um dos principais ornamentos a recobrir o mecanismo secreto da sociedade no final do século XIX e início do século XX foi o “cinema de atrações”, o qual lançava mão de recursos presentes em outras formas de espetáculo do período. Para compreender o “cinema de atrações”, recorreremos a *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, de Flávia Cesarino Costa, a fim de observar como o primeiro cinema (ou “cinema de atrações”) superava os espetáculos que o antecederam e lançava as sementes

daquilo que foi definido como a linguagem cinematográfica. Segundo Emmanuelle Toulet, “em 1900 o cinema, ainda longe de obter uma forma definitiva, moldava-se a formas mais antigas de espetáculo” (*apud* CESARINO, 2005, p. 23). Assim, uma vez que se misturava a formas de diversão como feiras de atrações, circo, espetáculos de magia, era natural que os primeiros filmes reproduzissem números de magia, *gags* burlescas, encenações de contos de fada etc. Além desses filmes, havia também aqueles de caráter documental, que apresentavam “gente tomando banho de rio, o mar batendo nas pedras, desfiles de autoridades, cenas urbanas, multidões” (CESARINO, 2005, p. 29). De forte apelo popular, o primeiro cinema era considerado então como uma forma de entretenimento inferior, se comparado, por exemplo, aos sofisticadíssimos panoramas.

É importante destacar que, se os filmes – apresentados pelos Irmãos Lumière na Exposição Universal de 1900 – possuíam um traço documental, buscando apreender a realidade, os filmes exibidos no Hale’s Tour de New York, em 1906, trilhavam o caminho da ficção, visto que traziam uma estrutura narrativa mínima, como *The Hold-up of the Rocky Mountain Express* (1906) e *The Great Train Robbery* (1903), ambos de Edwin S. Porter. Cesarino, porém, observa que

Para o nosso olhar contemporâneo, a narratividade deles é precária, fugidia. Precisa ser retomada a todo momento, pois se desfaz em cada erro na manutenção dos efeitos ilusórios da ficção. Ao contrário do cinema narrativo posterior, em que o espectador sabe-se protegido pelo muro da ficção, o primeiro cinema exhibe numerosas discontinuidades. Além disso, o observador é repetidamente chamado a participar da cena e responder aos acenos e piscadelas dos atores, que se dirigem ostensivamente à câmera e deixam claro que sabem da nossa presença. Há, enfim, inúmeros momentos em que se rompe a *diegese* (2005, p. 32).

De certa forma, poderíamos dizer que se trata de recursos do teatro épico brechtiano *avant la lettre*, uma vez que se rompe com o princípio da verossimilhança, afinal, quer seja no teatro, na literatura ou no cinema, tanto mais verdadeira se afigurará a fábula contada à medida que o espectador/leitor não se der conta de que está diante de uma história, mas da realidade. Para que a *diegese* se desenvolva de maneira eficiente, é preciso que haja aquilo que o poeta inglês Samuel Coleridge chamava de “suspensão da descrença” (*suspension of disbelief*) – o que não acontecia plenamente na época do primeiro cinema, em virtude da precariedade dos recursos.

Segundo Flávia Cesarino, quando se fala de primeiro cinema (*early cinema*), estamos nos referindo tanto ao período não-narrativo (1894-1908) quanto ao período

de formação da narratividade (1908-1915). Quanto ao período não-narrativo, também chamado de “cinema de atrações” por Tom Gunning, o nosso interesse é secundário, haja vista que será apenas a partir de 1908 que começará a se estabelecer aquilo que conhecemos como cinema – embora seja importante enfatizar que se trata apenas de uma das suas vertentes, a narrativo-dramática.

Em relação ao cinema não-narrativo, Cesarino aponta que os filmes se assemelhavam aos espetáculos de *vaudeville*: “os primeiros filmes, portanto, tinham herdado essa característica de serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações. Os filmes, em sua ampla maioria feitos em uma única tomada, eram pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa” (2005, p. 43). Como ainda não havia uma divisão bem definida dos gêneros, os filmes eram classificados basicamente em atualidades e filmes livremente encenados. De acordo com Cesarino,

Nas atualidades apareciam não apenas cenas reais da vida cotidiana, cenários naturais, paisagens de terras distantes, desfiles e multidões nas ruas, mas também encenações de acontecimentos recentes – as “atualidades reconstituídas” – como guerras, incêndios, terremotos e assassinatos famosos, não havendo uma clara diferenciação no tratamento daquilo que tinha sido captado no calor da hora e o que tinha sido representado diante das câmeras por atores de teatro ou até parentes dos realizadores. Estas encenações de acontecimentos reais “eram mostradas como uma novidade dentro do programa do *vaudeville*, onde a livre mistura entre artifício e realidade aparentemente não incomodava a audiência”, talvez porque ninguém duvidasse de que se tratava realmente de uma série de truques (2005, p. 45-46).

Por mais que seja interessante o que a autora diz a respeito das atualidades, é preciso levar em conta que, mais do que certeza sobre ser trucagem, o público apreciava essa espécie de espetáculo por causa do já mencionado “gosto pela realidade”. De fato, apesar dos recursos precários, buscava-se apreender a realidade e dar-lhe forma, ainda que artificiosa. Mais importante, porém, é que as atualidades inscrevem-se naquilo que Margaret Cohen (2005) denominou gêneros cotidianos, sendo a literatura panorâmica do século XIX o seu melhor exemplo. Além das atualidades, havia também encenações dos números dos *vaudevilles* e os *tableaux*, os quais eram ligados entre si pelo tema. Quanto às ficções, eram compostas quase exclusivamente por comédias; havendo também os *trick films* (filmes com trucagens), as *gags* (histórias engraçadas curtas) e as encenações de momentos-chave de um drama.

Por causa de sua natureza essencialmente popular, o cinema foi visto, durante muito tempo, com desconfiança por grande parte dos intelectuais. Afinal, por buscar entreter as massas sem forçá-las à maior reflexão, não se colocava à mesma altura da literatura, do teatro ou da música. Segundo Arlindo Machado, “durante certo tempo, os filmes foram exibidos como curiosidades ou peças de entreto nos intervalos de apresentações ao vivo em circos, feiras ou carroças de mambembes” (1997, p. 78). Eram filmes de curta duração, não ultrapassando cinco minutos, sendo que o seu público era composto quase exclusivamente pela classe proletária, em sua maioria masculina. Ora, é desnecessário dizer que, para aqueles que consumiam a alta cultura, o cinema era considerado uma espécie de ópio para o povo.

No período que vai de 1895 (data das primeiras exibições públicas do cinematógrafo dos Lumière) até meados da primeira década do século seguinte, os filmes que se faziam compreendiam registros dos próprios números de *vaudeville*, ou então atualidades reconstituídas, *gags* de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação. Os catálogos dos produtores da época classificavam os filmes produzidos como “paisagens”, “notícias”, “tomadas de *vaudeville*”, “incidentes”, “quadros mágicos”, “*teasers*” (eufemismo para designar a pornografia) etc. O sistema de representação que podemos identificar como específico desse período deriva não tanto das formas artísticas eruditas (teatro, ópera, literatura) dos séculos XVII e XIX, mas principalmente das formas populares de cultura provenientes da Idade Média ou de épocas imediatamente posteriores (MACHADO, 1997, p. 80).

Foi apenas quando começou a trilhar o caminho da ficção, buscando no teatro e na literatura oitocentistas a sua matéria-prima para contar histórias, é que o cinema passou a ser levado a sério e a ganhar um público mais sofisticado. Em vez de seguir explorando situações corriqueiras, como um casal se beijando, a chegada de um trem ou proletários saindo de uma fábrica, era preciso narrar histórias com um enredo linear e personagens bem definidos. Por isso, o cinema possui grande dívida com a literatura, sobretudo com autores como William Shakespeare, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Robert Louis Stevenson, Guy de Maupassant, entre outros. Para Machado,

Era preciso dar legitimidade ao cinema, superar a reação e os preconceitos das classes mais ilustradas, aplacar a ira dos conservadores e moralistas e sobretudo inscrever o cinema no universo das belas-artes. Na verdade, isto que vai acontecer a partir de 1905, nos Estados Unidos e na Inglaterra principalmente, não é bem, como se lê nos livros na história do cinema, o nascimento da linguagem cinematográfica, mas, como notou Noël Burch [...] com maior perspicácia, “a gestação de um gênero literário no seio cinematográfico” (1997, p. 84).

Com efeito, essas primeiras tentativas de se narrar histórias nada mais eram do que um deslocamento de suporte, uma mudança de mídia, isto é, do livro para a tela. Com essas adaptações, o cinema ainda não havia logrado a sua emancipação, tampouco havia esboçado os rudimentos de uma gramática própria; foi preciso percorrer um longo período de experimentações. O primeiro passo foi romper com o simultaneísmo em favor da linearização da história, construindo uma sequência diegética composta por *planos* – o que equivale, em linguagem verbal, ao eixo sintagmático. Mas não se tratava apenas de organizar os planos; era preciso ordená-los de forma a contar uma história que obedecesse à lógica da causalidade. Machado afirma que “só quando as regras de continuidade estiverem estabelecidas e bem assimiladas, poderá o espectador ilustrado sentir-se ‘em casa’ e acompanhar um filme sem aquela sensação desagradável (para ele) produzida pelas sobreposições de tempo, elipses abruptas e *jump cuts*” (1997, p. 109). Para Flávia Cesarino, foi exatamente quando essa linguagem foi codificada é que terminou o período do primeiro cinema e teve início a fase de transição, no período dos chamados *nicklodeons*⁴, nos Estados Unidos. Em suas palavras,

A era dos *nicklodeons*, de 1906 até 1915, é um período em que ocorre um aumento do público do cinema, o surgimento de grandes empresas no controle dos distintos ramos da atividade cinematográfica e a gradual *domesticação* das formas de representação e exibição dos filmes. [...] Finalmente, um terceiro período se inicia entre 1913 e 1915, quando começam a aparecer os filmes de longa-metragem, ao mesmo tempo em que se dá o aperfeiçoamento dos dispositivos narrativos surgidos na fase anterior (2005, p. 59-60).

⁴ Carlos Augusto Calil, no ensaio “Cinema e Indústria”, que integra o volume de *O Cinema no Século* (1996), explica como funcionavam os *nicklodeons*: “O programa médio durava cerca de trinta minutos e era composto de vários curtas, cada um se estendendo por entre trinta e sessenta metros de filme. Antes de iniciar a sessão, o operador projetava um letreiro pedindo às senhoras que tirassem seus chapéus, para não impedir a visão do espectador de trás. Os *nicklodeons* ficavam abertos doze horas por dia e faziam sessenta dólares de renda diária. Como o aluguel dos filmes custava 15 dólares por semana, o lucro era apreciável. [...] Por volta de 1908 já existiam nos Estados Unidos entre oito e dez mil salas, que provocaram o aumento brutal da demanda por uma programação mais diversificada. Seus proprietários, geralmente imigrantes, que haviam-se tornado de um dia para o outro novos-ricos, decidiram então produzir filmes” (p. 47).

Essa nova fase, que põe fim ao cinema de atrações, é marcada pela paulatina narrativização da linguagem, buscando tornar o filme uma narrativa perfeitamente compreensível, sem necessitar de qualquer apoio que a explique. Com a mudança do que se via na tela, ampliou-se também o seu público, haja vista que a classe média tornou-se o público-alvo a partir de então. Evidentemente, isso causou a princípio certo desconforto no público: as tentativas de contar histórias frustraram-se, pois elas não eram entendidas – afinal, o espectador estava habituado aos antigos espetáculos, tais como o *vaudeville*, os *tableaux* etc. Contudo, como aponta Cesarino, “uma das formas de resolver este problema foi a tentativa de se aperfeiçoar o uso da montagem para representar, na linearidade dos filmes, a simultaneidade de duas situações afastadas. Os primeiros exemplos de montagem paralela aparecem por volta de 1907” (2005, p. 64). É aí que David Wark Griffith entra em cena, sendo que sua contribuição foi primordial para que o cinema superasse os impasses narrativos e se integrasse à cultura dominante. Isso só aconteceu quando Griffith começou a fazer uso da “alternância de tempos e espaços, da técnica do campo/contracampo, da aproximação da câmera para definir psicologicamente e do ponto de vista subjetivo os personagens” (CESARINO, 2005, p. 64-65), dando aos filmes uma nova legibilidade, forjando uma linguagem própria para o cinema. Foi preciso que o modelo narrativo-dramático sobrepujasse o não-narrativo para que o cinema se tornasse a arte do século XX, e foi David Wark Griffith um dos principais responsáveis para o processo de linearização narrativa. Segundo Carlos Augusto Calil,

D.W. Griffith forjava nos filmes semanais que fabricava a linguagem do cinema que acabou prevalecendo. [...] Atendendo às necessidades narrativas, ele aproxima a câmera do ator, elabora uma gramática por meio da decupagem e expande inclusive os gêneros disponíveis, chegando a lançar o primeiro filme de suspense e de gângster. Das inúmeras possibilidades de que dispunha o cinema para estabelecer-se como linguagem, ficou consagrada a vertente de Griffith, tributária do folhetim do século XIX, da fidelidade à narrativa, ao relato de um entretcho; o cinema como evasão, divertimento, e o cineasta como “contador de histórias” (1996, p. 47).

Isso não significa que Griffith elaborou sozinho a linguagem do cinema, mas sim que o cinema narrativo, tal como conhecemos, existe em grande medida graças às suas contribuições, além, é claro, da influência do melodrama e do folhetim. Mas a hipótese que sustentamos é que o cinema narrativo passa necessariamente por Griffith; é ele o principal responsável por aquilo que hoje conhecemos por cinema. Para se emancipar como arte

autônoma e estabelecer os códigos que criaram a sua linguagem, o cinema necessitou paradoxalmente da literatura e do teatro.

1.2 O NASCIMENTO DE UMA LINGUAGEM: DO CINEMA CLÁSSICO AO PÓS-CINEMA

Apprendre à voir, pas à lire.

Jean-Luc Godard (In: *Ici et ailleurs*)

Se na seção anterior observamos as afinidades do cinema com a cultura de massa, apontando de que maneira ele se inscrevia no conjunto de atrações do século XIX, como, por exemplo, a literatura panorâmica, a imprensa sensacionalista e os panoramas; importa-nos agora verificar o modo como essa nova forma de espetáculo se estabeleceu como a arte do século XX ao desenvolver uma linguagem própria. Como o nosso interesse se concentra na evolução da linguagem cinematográfica, faz-se necessário fazer um salto do primeiro cinema (1894-1907) para o cinema narrativo-dramático, levando em consideração a influência do melodrama e da literatura oitocentista sobre ele. Ressalta-se que, embora os filmes produzidos no intervalo entre 1908-1914 sejam fundamentais para lançar bases para o cinema narrativo, interessa-nos, sobretudo, as reflexões acerca dos filmes produzidos a partir de 1914, uma vez que somente em 1915 foi exibido o primeiro longa-metragem da história do cinema, *The Birth of Nation*, de David Wark Griffith. Conforme assinala Ismail Xavier, em *Sétima arte: um culto moderno*, “o período da guerra é o momento da consolidação de Griffith e da ascensão de Chaplin junto ao público e à crítica europeia; é o momento do início das transformações do cinema russo e o da tomada de consciência dos franceses em relação à sua situação no contexto internacional modificado pela guerra” (1978, p. 29). É também nesse período que o cinema passa a ser considerado a sétima arte. Para que isso acontecesse, pelo menos três contribuições são importantes: o Manifesto Futurista de 1916, o Manifesto das Sete Artes e o Cineclubismo.

No tocante ao Manifesto Futurista, o elogio ao cinema deve-se em grande medida ao fato de a nova arte estar diretamente vinculada ao progresso da técnica, afinal, como aponta Xavier (1978), “a positividade do cinema estaria depositada na sua ‘modernidade’, dentro de um pensamento que entendia esta modernidade como ‘esquecimento’ e oposição à tradição, como ruptura com o passado” (p. 33). Nenhuma outra arte correspondia tanto aos ideais estéticos do Futurismo quanto o cinema, por essa razão, não é de se espantar que em 1916 tenha sido publicado um manifesto futurista voltado

exclusivamente a ele. O manifesto, assinado por Marinetti, B. Corrà, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla e Remo Chiti, apareceu pela primeira vez no jornal *L'Italia Futurista*, n.º 9, em 11 de setembro de 1916, e dizia o seguinte:

Antecedentemente un altro Manifesto futurista aveva riabilitato, glorificato e perfezionato il 'Teatro di varietà'. E' logico dunque che oggi noi trasportiamo il nostro sforzo vivificatore in un'altra zona del teatro: il 'cinematografo'. A prima vista, il cinematografo, nato da pochi anni, può sembrare già futurista cioè privo di passato e libero da tradizioni: in realtà, esso, sorgendo come 'teatro senza parole', ha ereditate tutte le più tradizionali spazzature del teatro tradizionale.⁵

Observa-se, na proposta futurista, a intenção de tornar o cinema uma arte autêntica, uma arte do futuro, ao mesmo tempo em que se combate o apego à tradição, fruto da herança teatral. Pela lógica higienista do pensamento futurista, cumpre purificar o cinema das artes que o precederam e, para tanto, a nova arte deve trazer “um prodigioso senso de simultaneidade e onipresença”, ou seja, “os filmes deverão caminhar rumo à simultaneidade (sucessão rápida, fusão de imagens), à sugestividade musical (polifonia), à libertação em relação à lógica, aos ‘dramas geométricos’, à sensibilidade numérica’, ao drama dos objetos ‘dotados de vida’” (XAVIER, 1978, p. 35). Ao longo dos quatorze parágrafos que compõem o manifesto, reafirma-se a noção de total liberdade quanto às antigas convenções, visando-se, acima de tudo, criar significação a partir de analogias por meio das imagens. Além disso, é possível observar a ideia de síntese de todas as artes: “pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras em liberdade entoar ruídos + arquitetura + teatro sintético = cinema futurista” (1916, s/p). Evidentemente, para além dos ideais estéticos anunciados, havia também a nociva presença do nacionalismo em voga na época, o que podemos observar no último parágrafo do texto: “SCOMPONIAMO E RICOMPONIAMO COSI' L'UNIVERSO SECONDO I NOSTRI MERAUVIGLIOSI CAPRICCI, per centuplicare la potenza del genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo”⁶. Contudo, a despeito do pioneirismo da proposta, é difícil calcular se o manifesto de 1916 tenha exercido o mesmo impacto do manifesto de 1909 e se disseminado em escala internacional, até mesmo por causa

⁵ “Anteriormente, outro Manifesto Futurista havia reabilitado, glorificado e aperfeiçoado o “Teatro de Variedades”. É lógico, portanto, que hoje transportemos nosso esforço vivificante para outra zona do teatro: o cinematógrafo. À primeira vista, o cinematógrafo, nascido há poucos anos, pode parecer já futurista, isto é, privado de passado e liberto das tradições: na realidade, surgindo como teatro sem palavras, ele herdou todos os despojos mais tradicionais do teatro tradicional” (Tradução nossa).

⁶ “assim, decompomos e recompomos o universo segundo os nossos maravilhosos caprichos, para centuplicar a potência do gênio criador italiano e seu predomínio absoluto no mundo” (Tradução nossa).

do nacionalismo supracitado. Aliás, embora existam muitas afinidades entre as ideias futuristas e as dos teóricos franceses de 1917, não há referências diretas nos textos franceses.

Já na França, o italiano Riccioto Canudo é de importância fundamental no que tange a pensar o cinema enquanto arte, tanto que se deve a ele a inclusão do cinema no sistema das belas artes e o epíteto de sétima arte. Segundo Ismail Xavier, “em seu trabalho de promoção do cinema junto aos meio intelectuais franceses e como fundador do Club des Amis du Septième Art, Canudo ganhou logo destaque na França, vinculando a si os primórdios da crítica e de uma tradição teórica e cineclubista” (1978, p. 42). Em relação às suas preocupações teóricas, destaca-se o esforço em justificar como o cinema entraria no sistema das artes, sendo que, para este fim, cria um quadro evolutivo no qual aponta um processo teleológico que se orienta na direção do cinema, quer dizer: para ele, todos os caminhos levaram ao cinema. Uma vez que, segundo Canudo, todo o desenvolvimento das artes e da ciência nada mais fez do que preparar terreno para a sétima arte, trata-se, de acordo com Xavier (1978, p. 43), de “uma narração mítica” que descreve o “casamento do ‘ideal’ (eterno) com a ciência (moderna)”. Para Canudo,

Sétima Arte representa, para aqueles que assim a chamam, a poderosa síntese moderna de todas as Artes: artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Eis nossa definição de cinema; e, bem entendido, pelo cinema arte como o compreendemos e em direção ao qual nos batemos. Sétima arte, porque a Arquitetura e a Música, as duas artes supremas, com suas complementares – Pintura, Escultura, Poesia e Dança, formaram até aqui o coro hexa-rítmico do sonho estético de séculos (*apud* XAVIER, 1978, p. 44).

Na seção anterior, já demonstramos como o cinema apenas fazia parte de uma série de espetáculos do final do século XIX, logo, atribuir o estatuto de arte por excelência ou arte total corresponde ao entusiasmo ingênuo tão ao gosto dos teóricos do início do século XX. Não obstante, há no manifesto de Canudo algumas ideias que merecem nossa atenção, quando, por exemplo, diz-se que a sétima arte supera a realidade efêmera por meio da fixação do fugidio e da eternização do contingente (XAVIER, 1978). Pois não sendo a mera fixação do instante, tal como a pintura, o cinema fixa o movimento das coisas em todos os seus instantes, ou seja, “sendo uma imagem em movimento, ela é, ao mesmo tempo, a fixação deste movimento e, portanto, o perpetua” (XAVIER, 1978, p. 44). É interessante notar que, já em 1911, o autor traga ideias que só se notabilizaram a partir de teóricos da segunda metade do século XX, como André Bazin e Christian Metz. Metz, aliás, dirá no primeiro ensaio da coletânea *A Significação no Cinema* que, indo além da fotografia, “no cinema, a

impressão da realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento” (2012, p. 22). Enfim, a noção de fixação do movimento, se é permitido tal paradoxo, já figurava desde os primeiros textos sobre a nova arte.

Outra ideia presente no manifesto de Canudo, que de resto também estava presente no manifesto dos futuristas italianos, diz respeito ao abandono da tradição em favor de uma arte pura. E, assim como no texto dos futuristas, o nacionalismo está igualmente presente, ainda que aparentemente pareça louvar o cinema estadunidense. Canudo diz:

O fato é que os americanos, raça mesclada, raça sem raça – produto humano, por mais que a este se admire, mais do que raça humana, por mais que a esta se deteste – não tem tradições intelectuais, não se embaraçam em nenhum entrave cultural. Nasceram esteticamente com a Arte da Tela, como o velho mundo nasceu com a Arte dos Sons, ou das Cores, ou da Pedra. Eles não têm nada a esquecer. . . (*apud* XAVIER, 1978, p. 47-48).

Além de Canudo, outros grandes entusiastas da superioridade do cinema americano no período são Delluc, Moussinac e Jean Epstein. Louis Delluc, apesar da morte prematura em 1924, aos 34 anos, foi considerado um dos mais importantes críticos de cinema da França, além de ser favorável à importação de produtos culturais estrangeiros, quando a regra era rejeitar tudo que não fosse nacional. Em razão disso, elogia o *western*, admira Griffith, exalta Chaplin e homenageia Douglas Fairbanks. Para Delluc, foi o cinema americano que encontrou o caminho em direção à arte. Em suas palavras, “o verdadeiro filme dramático nasceu no dia em que se compreendeu que a transposição de atores de teatro e de sua telegrafia plástica para a tela deveria apagar se diante da natureza” (*apud* XAVIER, 1978, p. 50). E esse passo foi dado pelo cinema americano, de acordo com sua concepção. Com efeito, Xavier afirma que o elogio ao cinema americano e as censuras ao francês feitas por Delluc devem ser vistas como uma postura tático-política. De acordo com Xavier, “Delluc quer provocar os homens de cinema de seu país, quer evitar a teatralização ou imitação do estrangeiro. Procura contribuir para o erguimento de um cinema-arte realizador de sua especificidade, mas, fundamentalmente, um cinema francês, distinto dos outros” (1978, p. 51). Assim, a sua intenção é, acima de tudo, estética, uma vez que visa defender o caráter artístico do cinema do domínio industrial que o sufoca. Em suas palavras,

Quando, com todas as forças, criamos a necessidade de se respeitar o cinema como qualquer outra arte, isto foi em resposta a todos mercadores encarniçados sobre o filão desconhecido, que tremiam e tremem mais do que nunca de aí verem surgir gente de valor. Igualmente, se, mal inverso, o branco e preto houvesse sido presa dos estetas, teríamos gritado: mas é também uma indústria; mas é também um comércio. . . O cinema é o cinema, eis tudo (*apud* XAVIER, 1978, p. 52).

Para afirmar a identidade do cinema como uma arte autônoma, Delluc tece diversas críticas à teatralização, sendo que o seu principal alvo era a Film d'Art, que, pretendendo melhorar a qualidade da produção cinematográfica, adaptava textos clássicos e trazia atores consagrados do teatro. Fundado pelos irmãos Lafitte e sob direção de Henry Lavedan e Le Bargy, a Film d'Art trazia nomes importantes do período, como o compositor Camille Saint-Saëns, autores como Jules Lemaître e Edmont Haraucourt, além de atores como Sarah Bernhardt, Julie Bartot, Albert Lambert e outros. Segundo Anatol Rosenfeld, “a ideia fundamental dos homens da Film d'Art” era “usar o filme como meio de reprodução de peças concebidas em categorias teatrais, fazendo portanto um teatro enlatado” (2002, p. 97-98). Os argumentos dos filmes eram buscados também em autores já consagrados, por exemplo, Alphonse Daudet, Victor Hugo, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Walter Scott, Shakespeare, entre outros. Isso deveria contribuir para tornar o cinema mais intelectualizado e literário, atraindo a classe média mais culta. Contudo, apesar de servirem basicamente como registro das grandes interpretações teatrais, os filmes de arte também tiveram seus méritos, pois, além de conferir maior nobreza à nova forma de espetáculo – visto então como o “irmão bastardo” do teatro –, “não só criou um clima favorável ao cinema como também influenciou profundamente cineastas de dons mais especificamente cinematográficos, que sabiam aproveitar os méritos dessa empresa sem seguir-lhe os erros de grandiloquência e teatralidade” (ROSENFELD, 2002, p. 99). Os detratores dos filmes de arte foram, no entanto, impiedosos. Ferdinand Léger teria dito: “Não esperem coisa alguma desses homens e senhores da Comédie Française”; ao passo que, em *Histoire du cinéma* (1935), Maurice Bardèche e Robert Brasillach afirmam a propósito desses filmes: “Monumento imorredouro da grandiloquência e estupidez” (*apud* ROSENFELD, 2002, p. 98).

Com efeito, tal posição é semelhante àquela sustentada por Louis Delluc, que era refratário à ideia de que bastava representar um tema nobre diante da câmera para atestar o valor artístico de um filme; para ele, era necessário trabalhar nos procedimentos especificamente filmicos, tal como se fazia nos EUA com Griffith. Assim como Canudo, Delluc queria despertar na população francesa o amor pelo cinema, alfinetando a elite esnobe

e tentando educar a massa, que já era inclinada à nova forma de espetáculo. O fato é que os dois cineclubistas, para atestarem a superioridade que acreditavam possuir o cinema, combatiam tudo que contaminasse a sua “essência pura” – daí a antipatia pelo teatro. Essa aversão ao teatro não advinha apenas da representação “falsa” dos atores diante da câmera; de fato, o que causava maior descontentamento eram as adaptações de peças, melodramas e literatura folhetinesca, o que tornaria o cinema subordinado à divulgação de obras de outros gêneros.

Foi com este espírito que Canudo e Delluc reforçaram entre os cinéfilos o ódio ao teatro, o grande inimigo a ser combatido em todas as frentes. [...] Para Delluc, a verdade no teatro é impossível. No cinema, ela é indispensável. A base para a sua crítica ao teatro enquanto representação vem da identificação do teatro com os convencionalismos da cultura, num compromisso secular que o teria viciado e reduzido ao império da ilusão, da sofisticação e da falsidade. O cinema seria o império da vida, da simplicidade, da presença da natureza, dos gestos rápidos, acrobáticos e precisos, próprios à vida moderna (XAVIER, 1978, p. 53).

É interessante observar o repúdio de Delluc tanto em relação à mercantilização quanto à teatralização do cinema, pois, mais do que fruto da técnica, a nova arte é oriunda da indústria do espetáculo e, embora buscasse se purificar do teatro, precisou passar inevitavelmente por ele. Para que o cinema se tornasse o que é hoje, foi necessário purgar a sua natureza paradoxal e “ingrata” em relação aos seus “pais”. Vale ressaltar também que, enquanto na Europa pós-primeira guerra, teóricos e cineastas intencionavam purificá-lo a fim de conferir-lhe estatuto artístico, foi o cinema americano, atrelado fortemente à indústria e ao desejo de lucro, que mais contribuiu para desenvolver a sua linguagem. Afinal, enquanto Griffith assume a sua dívida para com o melodrama, no velho mundo os vanguardistas lutavam para livrar o cinema da influência “nociva” do teatro – vista, sobretudo, nos *films d’art*. De acordo com Xavier, “parte daí a violência com que se advoga a separação entre os dois e a independência do cinema diante do teatro, visto como usurpador, como uma espécie de parasita decadente, que insiste em se agarrar ao novo para superar sua própria crise e esterilidade” (1978, p. 56). Entre os franceses, além de Canudo e Delluc, é Léon Maussinac que se aprofunda na defesa da especificidade cinematográfica, que, para ele, residia na sua materialização e técnica⁷. É o progresso da ciência e da técnica que permitiu a realização do

⁷ “Compreende-se que o cinema esteja em uma etapa formativa. E se nele ainda existe a tendência de se utilizar uma técnica que se assemelha em demasiado à do teatro, isto se deve a que ainda não se percebeu que a matéria fotogênica exige um tratamento absolutamente diverso daquele próprio à matéria teatral. Cobrem-se as telas de literatura pelas mesmas razões” (MAUSSINAC *apud* XAVIER, 1978, p. 56-57).

aparato que compõe o cinema, isto é, a sua riqueza deve-se aos avanços da modernidade, à evolução das bases material e social. Pois, sendo a arte do futuro, cabe a ele assumir sua especificidade e abandonar os vícios que o prendem a outras formas de arte “ultrapassadas”. A antipatia dos “puristas” não se limitava ao teatro, estendendo-se à narração de um modo geral. Conforme assinala Xavier,

A crítica à literatice cinematográfica é igualmente violenta, embora a presença de uma frequente identificação entre literatura e narração crie uma série de dificuldades para a defesa do específico filmico e contribua para que teóricos tenham a tendência a transformar o cinema narrativo numa etapa necessária do ponto de vista pedagógico (para o público e para o próprio cinema), mas uma verdadeira “doença infantil” do cinema (1978, p. 59-60).

A narração era vista como uma necessidade econômica, na medida em que ajudava a atrair um maior público e fortalecer consequentemente a indústria; por corolário, haveria recursos para auxiliar no aprimoramento da linguagem cinematográfica. Ademais, algumas conquistas técnicas eram devedoras do cinema narrativo: primeiro plano, movimentos de câmera, durações etc. O fato é que enxergavam a narração como um “mal necessário” que preparava terreno para o cinema do futuro, “um cinema plástico-rítmico, puramente visual, autônomo em sua ‘linguagem’” (XAVIER, 1978, p. 60). Canudo e Delluc aceitavam a narração, ainda que de maneira renitente, pois a partir dela seria possível criar significações por meio da imagem e dos efeitos plásticos; ou seja, se o “teatro filmado” dos films d’art era inaceitável, “a presença de uma estória narrada era uma etapa aceitável, cuja superação nem sempre se postulava como necessariamente integral” (1978, p. 60). Diferente postura, porém, encontramos em Germaine Dulac, que vê a abolição da narração como uma questão imperativa. Ainda que enxergasse no cinema de Abel Gance “uma sinfonia de luzes compondo um movimento de formas abstratas ou ‘naturais’ dotadas de um sentido profundo” (XAVIER, 1978, p. 61-62), Dulac se opunha radicalmente aos letreiros explicativos ou indicadores de diálogo, bem como a toda sorte de história melodramática. Para a cineasta e para outros vanguardistas, o cinema não deveria ter a função de contador de histórias, mas buscar nas imagens um recurso legítimo de expressão. É interessante observar um comentário de Antonin Artaud – que inclusive roteirizou *La coquille et le clergyman* (1928), de Germaine Dulac – a propósito do “cinema do futuro”, liberto da narração:

1°. Gosto de cinema. Gosto de qualquer tipo de filme. Mas todos os tipos ainda estão por criar. Acredito que o cinema pode admitir apenas um certo tipo de filme: só aquele onde todos os meios de ação sensual do cinema tiverem sido utilizados. O cinema implica uma subversão total de valores, uma desorganização completa da visão, da perspectiva, da lógica. É mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor. Não podemos nos dedicar indefinidamente a destruir seu poder de galvanização pelo uso de assuntos que neutralizam seus efeitos e pertencem ao teatro. 2°. Exijo, portanto, filmes fantasmagóricos, filmes poéticos, no sentido denso, filosófico da palavra; filmes psíquicos. O que não exclui nem a psicologia, nem o amor, nem o desnudamento de nenhum dos sentimentos do homem. Mas filmes onde se opere uma trituração, um remanejamento das coisas do coração e do espírito, a fim de lhes conferir a virtude cinematográfica que se está buscando. O cinema exige temas excessivos e uma psicologia minuciosa. Exige a rapidez, mas sobretudo a repetição, a insistência, a reiteração. A alma humana em todos os aspectos (1995, 169-170).

Na mesma esteira de Artaud, o ensaísta e historiador Élie Fauré descreve o que viria a ser o cinema do futuro, explicando como a “cineplastia” nada mais é do que o ápice de um processo antecipado pelos grandes mestres da pintura. Em suas palavras,

A revelação do que poderá ser o cinema do futuro veio-me um dia; lembrome com exatidão da comoção que experimentei ao constatar, num lampejo, a magnificência que assumia a relação de um costume preto com o muro cinza de um albergue. A partir deste instante, não prestei mais atenção no martírio da pobre mulher – para salvar seu marido da desonra, condenada a se entregar ao banqueiro lúgubre que antes havia assassinado sua mãe e prostituído sua filha. Descobri com um deslumbramento crescente que, graças às relações de tons que transformavam o filme para mim num sistema de valores escalonados do branco ao preto, ininterruptamente mesclados e móveis na superfície e na profundidade da tela, eu assistia a uma brusca animação, a uma “descida às massas”, de personagens que já havia visto, imóveis, nas telas de El Greco, de Frans Hals, de Rembrandt, de Velázquez, de Vermeer, de Courbet, de Manet (FAURÉ *apud* XAVIER, 1978, p. 63).

O depoimento de Fauré confirma a visão dos teóricos puristas acerca do cinema, na medida em que coloca a ação num segundo plano e dá maior proeminência ao aspecto plástico da imagem, quer dizer, seu ritmo, suas tonalidades. De fato, tanto Fauré quanto Artaud reafirmam a noção do “poema cinematográfico” de Moussinac e de “sinfonia de luzes” de Canudo, haja vista que, para estes autores, o específico filmico reside na plastificação da imagem, não na história contada. Buscava-se o aspecto poético, artístico, em detrimento do prosaico, comercial. Na tentativa de encontrar um cinema puro, muitos cineastas aventuraram-se em experimentações que contribuíram, em maior ou menor medida, para o avanço da linguagem cinematográfica nos anos subsequentes. Após a experiência futurista na Itália e expressionista na Alemanha depois da Primeira Guerra, a França se

tornará o centro das experiências vanguardistas. Os principais representantes do cinema de *avant-garde* francês foram Germaine Dulac, com *La coquille et le clergyman* (1926), e Jean Epstein, com *La chute de la maison Usher* (1928). Igualmente importantes foram as experiências dadaístas e surrealistas, com René Clair e Francis Picabia, em *Entr'acte* (1924), e Luís Buñuel e Salvador Dalí, em *Un chien andalou* (1929), respectivamente. O cinema russo, com Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, fez também grandes contribuições, tanto nos textos teóricos quanto na realização de filmes – sobretudo, no que concerne à montagem, pilar da linguagem cinematográfica. Tanto que Eisenstein (2002), por exemplo, dizia que a composição de seu *Encouraçado Potemkin* (1925) devia-se aos cortes e reagrupamentos feitos na sala de montagem. Era na montagem que residia, portanto, o específico da linguagem cinematográfica.

Todavia, apesar da importância e contribuições das vanguardas pós-primeira guerra, foi a linguagem desenvolvida por David Wark Griffith que se sobressaiu. De fato, tais experiências foram uma reação à primazia que o cinema americano ganhou a partir de 1915, ou seja, uma tentativa de recuperar um lugar de destaque no cinema mundial após a perda de sua hegemonia logo depois da primeira guerra. Conforme assinala Rosenfeld, “a guerra é um golpe tremendo para o cinema europeu. De um salto, a América conquista a supremacia industrial, ao mesmo tempo em que galgou um lugar decisivo na evolução estética do filme, graças ao gênio do primeiro cineasta completo e consciente: David Wark Griffith” (2002, p. 101). Quanto à supremacia industrial, é um fator, acima de tudo, econômico. Por causa dos prejuízos causados pela guerra, os países europeus tiveram de se submeter à influência do capital estrangeiro, perdendo relevo também no âmbito da indústria cultural. Aos poucos, os filmes americanos infiltram-se nos mercados europeus, dominam a distribuição em suas salas de cinema, ameaçando com isso a sobrevivência das indústrias cinematográficas nacionais. Para Rosenfeld, isso se deve ao fato de que

os Estados Unidos são o único país capaz de manter a sua indústria filmica pela capacidade de aquisição do próprio mercado. Contando então com cerca de 20 mil cinemas, os produtores americanos iriam consumá-lo, amortizando-lhe o preço de custo no próprio mercado interno. Em consequência dessa situação privilegiada, podiam oferecer os seus filmes nos mercados externos a qualquer preço, pois toda renda vinda do exterior era lucro fácil e certo. Nenhum país europeu estava na situação privilegiada de poder competir com o filme americano, pois *dependia* da exportação para recuperar o capital empatado na produção, ao passo que os produtores americanos o recuperavam no próprio país (2002, p. 110).

Evidentemente, a primazia do cinema americano não se devia exclusivamente a fatores econômicos, mas também ao trabalho de cineastas como Edwin S. Porter, Mack Sennett, Charles Chaplin, Thomas Ince, Sidney Olcott, George D. Baker, David Wark Griffith, entre outros. E, apesar do conteúdo moralizante e edificante da maioria dos filmes então produzidos, havia uma vontade de se criar uma linguagem que melhor apresentasse questões sociais e cumprisse, assim, o propósito pedagógico a que esses filmes serviam. Por exemplo, os filmes de Griffith, de forte tendência moralista, combatiam o alcoolismo, a preguiça, a greve, buscando pregar a paz social. Esses cineastas, aproveitando-se do poder do novo veículo de ideias, tentavam educar o seu público-espectador; por isso, aos olhos de hoje, alguns soam como panfletos de uma ideologia ultrapassada, como prédica de sermões. No entanto, segundo Rosenfeld, “mas não se pode negar certa dignidade, certo senso de responsabilidade a essa produção múltipla, cujos fabricantes parecem ter consciência de sua elevada missão como educadores do povo, por mais ingênua que tenha sido a forma utilizada” (2002, p. 179). Esse mesmo tom moralista perpassa a obra de Griffith, sendo que, desde os filmes de curta duração produzidos na Biograph a partir de 1908 até o ápice de sua carreira em 1915, observa-se – a despeito de suas inovações técnicas – a ostensiva presença de um sentimentalismo sensaborão, bem como a afirmação de valores oitocentistas. Em face disso, em *Griffith: o nascimento de um cinema* (1984), Ismail Xavier afirma que o diretor nada mais fez do que atualizar o melodrama dentro de um novo modo de expressão, e questiona: “não é o cinema clássico uma tradução, redefinidora, de velhos protocolos de representação?” (p. 76).

No ensaio “O lugar do crime: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock”, que integra o volume *O olhar e a cena*, Ismail Xavier, revisitando Griffith, propõe-se a analisar as afinidades eletivas entre cinema e melodrama, buscando continuidades, visto que o “cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve *mise-en-scène*” (2003, p. 59). Para ele, tal continuidade deve-se em grande medida ao fato de que ambas as formas de representação instauram certa forma de “olhar”, isto é, “temos o lugar da ação, o recorte, o sujeito que observa e a admissão de que algo separa observador e observado, condição para a delimitação dos contornos da cena. A representação sempre se dá dentro de limites, tem seu espaço próprio, em oposição ao espaço de quem a observa” (2003, p. 61). Evidentemente, Xavier refere-se ao teatro dramático, cujo modelo se baseia na consagrada forma espacial de espetáculo conhecida como “palco italiano”, a saber: plateia de um lado; o palco onde se desenvolvem as ações de outro. A propósito disso, Xavier assevera que foi no século XVIII, com o drama burguês, que o

teatro “assumiu com maior rigor a ‘quarta parede’ e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia” (2003, p. 17). Assim, temos bem delimitados os mundos da realidade e da ficção, não existe interferência de um sobre o outro: ao espectador, cabe assistir ao espetáculo impassivelmente, identificar-se com aquilo que vê, permanecer em sua poltrona até o fim; quanto ao ator, este não deve dirigir-se à plateia, tendo que atuar como se não estivesse sob nenhum olhar – só assim permaneceria como personagem, criando verossimilhança e identificação.

No cinema, a noção de “quarta parede” acaba se acentuando ainda mais, porquanto “o espaço imaginário se projeta na pura superfície (a luz na tela); não há atores no espaço da sala, o que auxilia na produção do efeito de autonomia da ficção” (2003, p. 18). Ainda que o ator olhe para a câmera ou se dirija à plateia, à semelhança do teatro épico brechtiano, o efeito de distanciamento, a “quebra da quarta parede”, não é tão eficaz quanto no teatro, haja vista que existe um fator que não permite uma interação plena entre espectador e ator: o tempo. No teatro, por mais que no palco se encene uma ação acontecida na Guerra do Peloponeso, o espaço-tempo ocupado pelos atores e espectadores é o mesmo; já no cinema, o tempo do imaginário nunca é o mesmo do tempo da projeção, ou melhor, o olhar está no presente, enquanto *o que se olha* encontra-se no passado. Mesmo que um filme seja projetado no exato momento em que é filmado – como acontece nas transmissões ao vivo pela televisão –, haverá um *delay*, um pequeno retardo temporal. Esta diferença de mídia é fundamental. De acordo com Xavier,

A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo. Trata-se de um olhar anterior ao meu, cuja circunstância não se confunde com a minha na sala de projeção. O encontro câmera/objeto (a produção do acontecimento que me é dado ver) e o encontro espectador/aparato de projeção constituem dois momentos distintos, separados por todo um processo. Na filmagem estão implicados uma co-presença, um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar. Como espectador, tenho acesso à aparência registrada pela câmera sem o mesmo risco ou poder, ou seja, sem a circunstância. Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação (2003, p. 35).

Pois bem, existem diferenças significativas entre teatro e cinema – o que não é nenhuma novidade; no entanto, a posição do olhar aponta para uma continuidade. Se

pensarmos a representação ou *mise-en-scène* num sentido amplo, o cinema clássico nada mais fez do que dar prosseguimento ao que o melodrama fazia nos palcos. Xavier atesta a relação entre o melodrama e o cinema narrativo-dramático da fase de formação ao defender a hipótese de que o teatro melodramático apoiava-se muito mais na visualidade do espetáculo do que propriamente no texto escrito, tanto que havia, no século XIX, possibilidades de mudança de cenário “capazes de produzir efeitos que caminhavam na mesma direção que a mudança de posição de câmera no cinema, com alterações de pano de fundo, sobreposições e outros recursos cênicos que faziam do teatro uma experiência visual excitante, variada e mobilizadora” (2003, p. 65). Nesse sentido, verificamos o quão falaciosos eram os argumentos daqueles (Marcel Pagnol e René Clair, por exemplo) que consideravam o cinema como o *substituto* de um teatro esgotado, contribuindo, portanto, “para confortá-lo e purificá-lo, e também meio de registro puro e simples dos grandes desempenhos teatrais” (AUMONT, 2004, p. 141-142). Tal como demonstra Ismail Xavier, a despeito de o cinema valer-se de recursos do melodrama, há uma diferença fundamental, a qual advém da técnica: “o que o *tableau* teatral sugere pela configuração visível da cena, o cinema pode oferecer, com maior controle, através dos enquadramentos variados” (2003, p. 66). Em outras palavras, o cinema promoveu tão somente uma atualização dos procedimentos melodramáticos.

A estrutura do melodrama que atravessa a obra de Griffith é simples, estando presente em filmes como *The birth of a nation* (1915), *Way down east* (1920) e *The white rose* (1923), por exemplo: 1) *introdução*: os letreiros antecipam o tipo de história e a lição moral que a preside, apresentando o tema a ser tratado; 2) *os dados do equilíbrio inicial*: letreiros, cenas e imagens descritivas, de atmosfera, definem personagens e ambientes. O quadro pode ser de harmonia estável ou de equilíbrio instável; 3) *ruptura*: um agente externo destrói a harmonia ou o deslocamento da personagem oferece a ocasião do engano e da “queda”; 4) *purgatório*: as personagens se veem separadas da promessa de felicidade; temos, por exemplo, a longa espera que traz ameaças ou a peregrinação para expiar a culpa; 5) *encontro providencial/retorno*: uma nova promessa de felicidade se abre quando o acaso promove o contato com as figuras de salvação ou há o retorno esperado; 6) *suspense*: a felicidade tem novos obstáculos e a trama garante o final com montagem paralela, num combate decisivo; 7) *final feliz*: o alívio desenha-se como o despertar de um pesadelo, a felicidade é destino certo num mundo pleno de sentido (XAVIER, 1984).

Com efeito, a julgar pela estrutura da história, poderia muito bem se tratar de um drama levado ao palco ou de um romance folhetinesco, no entanto, em que pese a banalidade do enredo, a história ganha outros contornos quando rodada diante das câmeras e

passando pelo processo de decupagem e montagem que caracteriza a linguagem cinematográfica. Xavier comenta que “*Way Down East* era um fenômeno teatral antes de Griffith levá-lo ao cinema. Julgaram-no maluco quando ele falou em adaptar o melodrama de sucesso nos idos de 1900. Tudo era muito conhecido, as plateias eram agora mais exigentes” (XAVIER, 1984, p. 83-84). O fato é que, por mais que o enredo fosse conhecido do público, ao ser transportada para o cinema, a história ganhou novos efeitos.

Se nos seus primeiros filmes, Griffith está preso ao estilo de seu mestre Porter, a partir de *For love of gold* (1908) começa a empregar o *plano americano*, em vez do *plano médio* ou do *plano geral*, fazendo com isso que se focalizasse com maior nitidez os atores e abrindo mão dos “baldezinhos”, tão frequentes nos filmes de então. O *plano americano*, que permite focalizar o conjunto da cena ao mesmo tempo em que toma o ator com maior intimidade, destacando a sua face, também é usado em *After many years* (1908) – o que cria uma maior aproximação com o espectador, gerando empatia. Já em *Enoch Arden* (1911), Griffith lança mão do *primeiro plano* ou *close-up*, fazendo com que apenas a cabeça do ator aparecesse na tela. Para se ter ideia da importância do uso do *close-up*, Rosenfeld afirma que “não é exagero dizer-se que, com o *close-up*, o cinema descobriu-se a si mesmo como meio autônomo de expressão e, portanto, como arte. É a possibilidade da tomada próxima o que deu aos cineastas, pela primeira vez, a consciência de criarem no domínio de uma nova arte” (2002, p. 185). É claro que antes de Griffith o *close-up* já havia sido usado por outros cineastas, entretanto, foi ele que o usou pela primeira vez de maneira sistemática e consciente de sua função. De acordo com Xavier,

O *primeiro plano* é lance decisivo dentro das alterações no tratamento da figura humana inserida no drama. A visão isolada do rosto ou das mãos, o detalhe de um objeto, a observação íntima do olhar têm sido objeto de muita literatura. Desde as primeiras teorizações, o cinema recebeu o elogio pela capacidade de expressão do *close-up*, seja enquanto peça de montagem (teóricos russos), seja enquanto “teatro de pele” (expressão que os teóricos franceses cunharam nos anos 20 para sugerir a psicanálise deflagrada pela imagem do cinema, atenção nova ao aparentemente periférico que também despertou a reflexão de Walter Benjamin) (1984, p. 34-35).

Embora soe hiperbólico atribuir tamanha importância ao *close-up*, cumpre admitir que graças a ele o cinema emancipou-se de vez do teatro, haja vista que a câmera no cinema primitivo mantinha-se imóvel, limitando-se a captar o que se apresentava diante de si, ou seja, era como se fosse a plateia de um espetáculo teatral que observava, impassível, o acontecimento à distância. Nesse sentido, era até óbvio que os detratores do cinema o

enxergassem meramente como “teatro filmado”. Contudo, do uso do plano americano e do *close-up*, acarretaram-se importantes consequências, a saber: emancipação do teatro, atuação mais sóbria dos atores e intervenção criativa da câmera. Afinal, quando a câmera ganhou um papel ativo, criador, impondo-se ao ator, o filme deixa de ser uma soma de cenas para se tornar uma sequência de planos que se organizam consoante o deslocamento da câmera. A montagem foi o resultado inevitável desse advento⁸. Para Rosenfeld,

A mobilidade da câmera, por sua vez, está intimamente ligada ao princípio básico da estética cinematográfica, o corte, uma vez que a transição de um plano para outro (e muitas vezes de determinado momento temporal para outro não imediatamente posterior – tanto assim que o corte se torna também a base do tempo cinematográfico, diverso do tempo empírico e do tempo teatral) geralmente é feita por intermédio do corte (ou fusões etc.) (2002, p. 187-188).

Conquanto Rosenfeld não mencione o tipo de corte a que se refere, está obviamente falando sobre o campo/contracampo. Essa técnica, que se caracteriza pela alternância entre campos opostos de visão no mesmo espaço, foi usada pela primeira vez por Griffith em *A Drunkard's Reformation* (1909). Para Xavier, trata-se do “verdadeiro bê-a-bá da apresentação de interlocutores numa conversa – ora um rosto, ora outro; é o recurso mais usual na articulação entre um olhar (da personagem) e o objeto visado por esse olhar” (1984, p. 20). Arlindo Machado, ao contrário de Rosenfeld – para quem é o *close-up* o elemento que separa de vez o cinema do teatro –, afirma que é o uso do campo/contracampo que funda a linguagem cinematográfica. Em suas palavras,

Quando dois espaços paralelos se encontram na estrutura do campo/contracampo, pode-se dizer que o cinema finalmente logra sucesso definitivo na tentativa de linearizar o significante icônico: a contraposição de dois planos contíguos (representando o sujeito que mira e a coisa visada por seu olhar) marca enfim a conquista daquela continuidade espaço-temporal que estava no horizonte da geração cujo empenho maior era elevar o cinema ao nível das belas-arts (MACHADO, 1997, p. 144).

⁸ “A fragmentação da história em unidades elementares de sentido traz consequências inúmeras para a nascente narrativa cinematográfica, e tanto os realizadores quanto o público vão demorar ainda algum tempo para entendê-las inteiramente. A noção de *plano*, entendida como fragmento de uma ação em que apenas um dado essencial é colocado de cada vez, começa a ser esboçada na mesma medida em que o cinema primitivo é triturado em unidades diferenciadas. Aos poucos, vai se generalizando a constatação de que uma cena não precisa ser filmada em uma única tomada e de que ela pode ganhar melhor inteligibilidade se for desmembrada em fragmentos, que serão depois recompostos numa sequência linearizada, capaz de guiar os olhos do espectador. A informação contida em cada um desses fragmentos já não é suficiente para entender o que acontece no campo diegético, pois agora o sentido depende do inter-relacionamento dos fragmentos ao longo da série sintagmática” (MACHADO, 1997, p. 104-105).

Para Machado, o advento do campo/contracampo cumpre a necessidade surgida na decupagem de criar continuidade entre os planos fragmentados. Segundo ele, o uso da montagem paralela, que dispunha duas ações simultaneamente, já era corrente no teatro e na literatura; entretanto, “a construção de uma série sintagmática com base em fragmentos de uma mesma ação em um mesmo espaço não encontra antecedentes na história dos meios narrativos, nem mesmo na tradição da lanterna mágica” (1997, p. 142). A montagem paralela, cujo uso consagrou Griffith, e que também era um recurso bastante corrente nos filmes de perseguição, é outro elemento que corrobora para o surgimento do “narrador⁹” no cinema. O padrão clássico desse tipo de montagem é: a-b-a-b, havendo a contraposição dos espaços em que decorre a ação, diferentemente do campo/contracampo, que promove a noção de continuidade na mesma ação. Tudo converge em direção ao mesmo ponto, com intuito de uma catarse. De acordo com Xavier,

Na montagem paralela, o “enquanto isso...” da literatura é retomado em novos termos (há a duração imposta pela imagem, com a diminuição dos segmentos criando o *suspense*). Antes de Griffith, a perseguição já era ocasião de seu uso. O dado novo neste terreno se dá quando ele introduz o recurso numa ligação de tipo psicológico, não correspondente a um fluxo acelerado, de perseguição (1984, p. 39-40).

Desde a sua estreia na direção, com *The adventures of Dollie* (1908) – que narra o rapto de uma criança por um casal de ciganos, que a esconde em um barril –, prefigura-se a necessidade da montagem paralela para a criação de suspense e a resolução do conflito. Esse problema já se resolve em *The fatal hour*, produzido algumas semanas após o seu *début*. No filme, um mecanismo que liga uma pistola a um relógio deverá dispará-la numa mulher capturada por bandidos. Eles acabam descobertos pela polícia, confessam o crime e tem-se início uma corrida contra o tempo para salvá-la. Os planos se sucedem entre os espaços da mulher, amarrada, e da polícia, na tentativa de salvar a sua vida. Segundo Machado (1997), ao contrário dos filmes de perseguição de então, os planos são calculados em razão do tempo e do espaço, estando concatenados de maneira equilibrada. Em *The cord*

⁹ Não obstante seja problemático falar da existência de um narrador no cinema, Arlindo Machado, valendo-se de Tom Gunning, afirma que: “o narrador seria, portanto, aquela entidade invisível – embora em Griffith ela possa até ser visível, por excesso de ênfase – que organiza a matéria fílmica e lhe dá uma forma de apresentação ao espectador. Por meio da hábil seleção das durações, dos campos e dos ângulos de visão, o narrador torna possível ao espectador, num certo sentido, ‘entrar’ no universo diegético e circular dentro dele como um observador privilegiado, que vê sem ser visto. O narrador perfura as paredes para mostrar ao espectador o que acontece lá dentro, faz o espectador sobrevoar a ação com sua vista de pássaro, corre em alta velocidade junto com as carruagens e os cavalos, permite voltar ao passado para buscar um detalhe esquecido e até mesmo entrar no interior de um personagem para ver com seus olhos e experimentar a ação sob o seu ponto de vista (1997, p. 146).

of life (1909), reencena-se o mesmo motivo de seu primeiro filme: depois de raptada, uma criança tem a sua vida em risco. Griffith alterna entre a criança amarrada na janela e o pai vindo resgatá-la. Em outro filme do início de sua carreira, *The lonely villa* (1909), Griffith já lança mão da montagem paralela com extrema habilidade, fazendo com que o suspense aumente conforme a montagem se acelera e os planos se sucedem. Observa-se que o recurso se refina à medida que sua carreira evolui, tal como podemos constatar em *The lonedale operator* (1911), *The unseen enemy* (1912), *Death's marathon* (1913) e no western *The battle of Elderbusch Gulch* (1913). Com efeito, os filmes produzidos entre 1908-1913, marcam, “um ponto de inflexão decisivo na história do cinema” (XAVIER, 1984, p. 43).

Nas suas duas obras-primas, *The birth of a nation* (1915) e *Intolerance* (1916), a montagem paralela já é usada com maestria. No final do primeiro, a ameaça vem de todos os lados: os mocinhos estão cercados numa cabana; a heroína é feita refém na própria casa; o socorro vem a cavalo. À medida que os planos se alternam, a narração acelera-se e faz com que os pontos convirjam. Já em *Intolerance*, o diretor ousa ainda mais ao promover a alternância entre quatro épocas distintas (vale lembrar que o filme compõe-se de quatro episódios: queda da Babilônia, Cristo no Calvário, o massacre de São Bartolomeu e um melodrama contemporâneo de tribunal), fazendo com que os quatro clímaxes coincidam no final. A propósito da montagem paralela, Arlindo Machado afirma que

As ações paralelas com desfecho redentor apontam, portanto, para um maior controle do fluxo narrativo e já deixam entrever o surgimento de uma instância narradora que manipula o tempo e o espaço por uma implicação da audiência dentro da trama. O cinema aproxima-se cada vez mais do ideal literário de uma narrativa controlada nos seus mínimos detalhes, capaz, ao mesmo tempo, de trabalhar os afetos do espectador na sala escura (1997, p. 140).

Se foi necessária a montagem paralela para que pudesse surgir o campo/contracampo, ou se este advém da necessidade imposta pela decupagem dos planos próximos (*close-up* e *plano americano*), é uma questão secundária. Importa sim verificar que esses são os principais elementos que colaboraram para o desenvolvimento da linguagem do cinema narrativo clássico. Ainda que seja um exagero a reivindicação de Griffith como o inventor do *close-up*, dos planos gerais, da montagem paralela, da sustentação do suspense, da interpretação menos histriônica dos atores – mesmo porque é possível identificar em filmes anteriores a ele a existência de tais recursos –, não se pode negar que foi ele quem melhor se utilizou disso; afinal, como pontua Xavier, “mais do que inaugurar isto ou aquilo, a

contribuição decisiva de Griffith foi a de dar sentido pleno à figura do diretor, dar coerência, precisão e funcionalidade ao que antes era feito com certo desajeito” (1984, p. 35). Ademais, é preciso reforçar que o diretor não é o “pai do cinema”, tal como dizia ser, mas sim aquele que melhor definiu as bases que sustentam até hoje o cinema clássico que domina a indústria, o cinema narrativo. Vale dizer que a linguagem griffithiana estava longe de ser unanimidade desde o seu surgimento, porquanto, como já foi apontado, a narração era vista com desconfiança pelos teóricos de vanguarda. A censura que lhe fazem é que, nem bem havia nascido a sétima arte, o diretor teria lhe tolhido suas potencialidades visuais, amarrando-a “à narração composta nos moldes do folhetim e do melodrama oitocentistas” (XAVIER, 1984, p. 14).

Em seu célebre ensaio “Dickens, Griffith e nós”, publicado pela primeira vez em 1944 e dois anos depois revisado e incluído em *A forma do filme*, o cineasta e teórico Sergei Eisenstein aponta as afinidades entre Griffith e o romancista Charles Dickens. Segundo ele, só é possível entender o cineasta americano se, para além das características que geralmente são conferidas aos EUA – carros velozes, fios telegráficos, trens aerodinâmicos –, nos determos sobre o segundo rosto do país, isto é, os seus valores tradicionais, patriarcais e provincianos. Ele diz: “os fios desses dois Estados Unidos são entrelaçados no estilo e na personalidade de Griffith – como nas mais fantásticas de suas sequências de montagem paralela” (2002, p. 178). Compreendendo a ligação entre modernidade e tradição, arte e sermão, inovação e preconceito, seremos levados mais facilmente a enxergar a vinculação entre Griffith e Dickens. Não que na obra do romancista inglês haja mensagens racistas e tom de prédica protestante, mas sim porque o universo griffithiano está atrelado a valores do século XIX.

A hipótese que sustenta Eisenstein é que Charles Dickens seria o fio que entrelaça a ambiguidade do diretor. Aliás, não é segredo nenhum a dívida do cineasta para com o escritor, tanto que, a propósito da repetição de um plano em *Enoch Arden* (1911), Griffith teria respondido, ao ser questionado sobre a eficiência narrativa de tal procedimento: “Dickens não escreve deste modo? [...] escrevemos romances com imagens; não é tão diferente!” (*apud* EISENSTEIN, 2002, p. 180). Com efeito, por mais que Eisenstein “force a barra” e enxergue a montagem em tudo, dando como exemplo autores como Turgueniev, Balzac e Dumas pai, não se pode negar que alguns procedimentos usados pelo cinema griffithiano estão igualmente presentes na literatura do século XIX. Para ele, existem traços essencialmente cinematográficos na obra dickensiana, como: “qualidade ótica”, “composição de quadro” e o “primeiro plano” (EISENSTEIN, 2002). A sobreposição de imagens na

descrição, longamente explorada por Dickens em *A tale of two cities* (1859), equivaleria à montagem de exposição, frequente no cinema americano.

Mais interessante, porém, é a análise que Eisenstein faz do capítulo XV de *Oliver Twist* (1838), apontando de que maneira a montagem paralela já se prefigurava. Em suas palavras, trata-se da “estrutura básica da montagem, cujos rudimentos na obra de Dickens foram desenvolvidos pelos elementos de composição cinematográfica da obra de Griffith” (2002, p. 189). De fato, guardadas as devidas proporções e as inevitáveis diferenças de mídia, a sua tese é no mínimo convincente. Assim como em Griffith, o enredo dickensiano flerta com o melodrama – que, de resto, é uma influência confessa do escritor –, mas o parentesco reside, acima de tudo, na tensão dramática gerada pela sobreposição de dois espaços narrativos; e assim como ocorre com a montagem paralela, há “duas linhas de história, onde uma (os cavaleiros à espera) aumenta emocionalmente a intensidade e o drama da outra (a captura de Oliver)” (EISENSTEIN, 2002, p. 196). É sabido que o rapto e o concomitante resgate são um *leitmotiv* no cinema de Griffith.

A admiração do teórico e cineasta soviético pelo americano reside no fato de que, embora Griffith esteja ligado a valores burgueses, havia nele uma vontade de fazer do cinema mais do que mero entretenimento, mas uma arte autêntica – essa era a tarefa a que o cinema soviético se propunha também. Para tanto, Eisenstein e outros diretores da escola soviética aprofundaram suas pesquisas sobre a montagem, que seria o método e princípio capaz de evoluir a linguagem cinematográfica. Cumpria, portanto, aperfeiçoar esse método cujas bases foram dadas pelo cinema americano.

Segundo o postulado eisensteiniano, a montagem de Griffith pertencia à esfera do *tempo* (aceleração e aumento do tempo), enquanto a montagem da escola soviética repousava no ritmo (unidade das contradições internas) e na expressividade. Ele afirma: “para nós, o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de um modo novo” (2002, p. 205). A diferença fundamental reside na mudança de comportamento em face da relação entre plano e da montagem, com esta promovendo uma fusão qualitativa, gerada pela justaposição – o que poderia fazer com que um plano significasse justamente o contrário do que apresentava. O *valor da imagem* passa a ser mais importante do que a própria visão. A montagem de Griffith cria atmosfera, suspense, “permanece no nível de *representação* e *objetividade* e nunca tenta, através da *justaposição* de planos, exprimir *sentido* e *imagem*” (2002, p. 209), tal como faziam os soviéticos. A grande conquista do cinema soviético foi fazer que das *linhas*

paralelas se evoluísse para as *unidades de imagens de montagem*. Tem-se agora a *imagem-episódio de montagem*, a *imagem-acontecimento de montagem*, a *imagem-filme de montagem*. Em seu elogio da montagem, Eisenstein afirma que foi desenvolvido “um conceito de montagem não apenas como um meio de produzir efeitos, mas acima de tudo como um meio de *falar*, um meio de *comunicar* ideias, de comunicá-las através de uma linguagem cinematográfica especial, através de uma forma especial de *discurso* cinematográfico” (2002, p. 213).

Não obstante, o primado da montagem, vista quase como sinônimo da linguagem cinematográfica, começa a se dissolver na década de 1940, devido às revoluções técnicas implementadas por Orson Welles e Roberto Rossellini. Em um dos ensaios centrais de *O cinema: ensaios*, intitulado “A evolução linguagem cinematográfica”, André Bazin levanta uma interessante hipótese: não foi o advento do som¹⁰ o ponto de inflexão do cinema clássico (griffithiano) para o cinema moderno, e sim o posicionamento dos cineastas frente à montagem. Afinal, do ponto de vista da decupagem, “certos valores do cinema mudo persistem no cinema falado” (BAZIN, 1991, p. 66). Por causa disso, com exceção das experiências das vanguardas europeias na década de 1920 e início da década de 1930, o cinema permaneceu tal como era depois do estabelecimento do cinema narrativo de Griffith. Bazin afirma que “a utilização da montagem pode ser ‘invisível’; é o caso mais frequente no filme americano clássico anterior à guerra. Os cortes dos planos não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena” (1991, p. 67). A montagem de atrações eisensteiniana, de teor intelectual, reafirmava a importância da montagem para a construção de significado e condução da narração no filme, a despeito de aludir ao acontecimento, e não apresentá-lo, ou seja, “o *sentido* não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador” (1991, p. 68). Se nos debruçarmos sobre o cinema produzido nos EUA durante a década de 1930, observaremos que, apesar de sonoros, os filmes nada mais fizeram do que equilibrar a linguagem conquistada nas décadas anteriores, quer seja na maturidade dos gêneros, quer seja na estabilização da técnica. Para se ter ideia disso, o “ano de ouro”, 1939, legou obras de “perfeição clássica”, como *Ninotchka*, de Ernst Lubitsch, *The wizard of Oz*, de Victor Fleming, *Gone with the wind*, de Victor Fleming, *Gunga Din*, de George Stevens, *Mr. Smith goes to Washington*, de Frank Capra, e *Stagecoach*, de John Ford. Contudo, assinala Bazin,

¹⁰ O primeiro filme inteiramente sonoro da história do cinema é *The jazz singer* (1927), dirigido por Alan Crosland e produzido pela Warner Bros, usando o sistema sonoro Vitaphone. O impacto da transição do cinema mudo para o falado (*talkie*) é assunto do clássico *Singin' in the rain* (1952), de Stanley Donen e Gene Kelly.

“sem dúvida o equipamento dos estúdios não parou de ser aperfeiçoado, mas tais melhoras eram apenas de detalhe, nenhuma delas abria possibilidades radicalmente novas para a *mise-en-scène*” (1991, p. 72). Enfim, praticamente todos os filmes eram decupados da mesma maneira, isto é, os planos variavam em cerca de 600 planos e a decupagem resumia-se ao uso do campo/contracampo. Isso perdurou até a adoção da profundidade de campo no início da década de 1940.

É óbvio que não foi Orson Welles o inventor da profundidade de campo, no entanto, foi ele que a utilizou de modo a criar novas possibilidades à *mise-en-scène*. De acordo com Bazin, a profundidade de campo “não é somente uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento; ela afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo” (1991, p. 77). Em *Cidadão Kane* (1941), que consagrou o uso de tal técnica, Orson Welles não abre mão totalmente da montagem, mas faz com que se torne um elemento entre outros na construção de sentido do relato. Na ordem do conteúdo, Orson Welles subverte a narrativa clássica ao apresentar uma história não linear, fragmentada, contada a partir de diversos pontos de vista – o que ecoará em *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa. A importância de *Cidadão Kane* é tamanha que, segundo Bazin, “marca bem o começo de um novo período, e também porque seu caso é o mais espetacular e significativo em seus próprios excessos” (1991, p. 78-70). Assim, sem desconsiderar a importância de cineastas como Yasujiro Ozu e Alfred Hitchcock, por exemplo, que desde o final da década de 1930 já contestavam a gramática do cinema clássico, podemos ousar afirmar que *Cidadão Kane* é um marco na passagem do cinema clássico ao cinema moderno, visto que “se insere num movimento de conjunto, num vasto deslocamento geológico dos fundamentos do cinema, que confirma em quase toda parte, de algum modo, essa revolução da linguagem (BAZIN, 1991, p. 79).

Roberto Rossellini, principal nome do neorealismo italiano, contribuiu igualmente para a passagem do cinema clássico para o cinema moderno. Os meios utilizados por Rossellini e por seus seguidores, Luchino Visconti e Vittorio de Sica, “visam acabar com a montagem e a fazer entrar na tela a verdadeira continuidade da realidade” (BAZIN, 1991, p. 79). O realismo que batizou essa escola italiana advinha muito mais de critérios estéticos do que de seu conteúdo social, como foi largamente difundido. Recorrendo a Bazin, Deleuze afirma: “em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano sequência tendia a substituir a montagem das representações” (DELEUZE, 2005, p. 9). Ou seja, em vez de manipular o olhar do espectador

e escolher que plano devia ser visto, Rossellini oferecia-lhe uma realidade “dispersiva, elíptica, errante ou oscilante” (DELEUZE, 2005, p. 9). O neorrealismo italiano vem a questionar a imagem-movimento e seu esquema sensorio-motor e criar a imagem-tempo, que se caracteriza por cinco aspectos: a situação dispersiva, lacunar, as ligações fracas entre as imagens, a errância das personagens, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia de um complô (DELEUZE, 1985).

Ao lado do advento da imagem-tempo, foi o cinema de autor um dos balizadores do cinema moderno. Bazin conclui o seu ensaio sobre a evolução da linguagem cinematográfica dizendo: “no cinema mudo a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema” (1991, p. 81). O final do ensaio, escrito entre 1950 e 1955, guarda parentesco com o conceito de câmera-caneta (*caméra-stylo*), desenvolvido por Alexandre Astruc em um artigo de 1948, publicado em *L'écran française*, intitulado “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”. Assinalando o parentesco entre a profundidade de campo e a noção de autor, Jacques Aumont e Michel Marie dizem que “o campo é um dos dados importantes do trabalho de direção dos filmes. [...] quanto à sua profundidade, ela desempenha um papel estético importante, sendo alguns estilos definidos, entre outros, pela maior ou menor definição do campo em profundidade” (2006, p. 42). Mais do que arte das imagens em movimento, o cinema passa a ser visto como a arte da *organização da* realidade; e é o diretor o artista a realizar essa função. O próprio Bazin dirá que, a partir de então, “o cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista” (BAZIN, 1991, p. 81). De fato, apesar de ser possível observar interações entre literatura e cinema antes da década de 1920, no sentido de uma contaminação recíproca, bem como a proposta de legitimidade artística pelos cineastas e teóricos de vanguarda, foi apenas a partir da década de 1960 que o cinema passou finalmente a ser encarado como uma arte séria. O artigo-manifesto de Astruc, que confere ao cinema a mesma nobreza atribuída à literatura, foi fundamental para alicerçar a ideia do cineasta como o autor do filme – o que veio a ser posteriormente difundido pelos críticos da *Cahiers du cinéma* e sua *politique des auteurs*¹¹ na década seguinte.

¹¹ A proposta do cinema autoral é sistematizada com a publicação do artigo “Une certaine tendance du cinéma français”, em 1954, na *Cahiers du cinéma*. Longe de ser ponto pacífico, mesmo entre os seus defensores existe discordância, sendo que, conforme aponta Peter Wollen (1984), há aqueles para quem a autoria se define *a posteriori*, pela coerência dos motivos temáticos, e aqueles que consideram a autoria *a priori*, pelo estilo e pela *mise-en-scène*.

Christian Metz (2012), partindo da semiologia, afirma que, no cinema moderno, o cinema deixa de ser língua e torna-se uma linguagem. Assim como a linguística é parte da semiótica, a língua é apenas um *possível* da linguagem; desse modo, o “cine-língua” ou “cine-frase”, de Dziga Vertov¹², foi meramente uma etapa, embora necessária, dentro da infinidade de significações que poderiam ser engendradas. Para Vertov e outros entusiastas da montagem, esta consistia “em desarticular o sentido imanente para fornecê-lo em fatias que se tornavam simples signos com que se podia jogar à vontade” (METZ, 2012, p. 58). É esse o princípio da narração no cinema clássico, no “cine-língua”. Ao contrário, no cinema moderno, o cinema é visto como “uma linguagem *antes de qualquer efeito especial de montagem*” (METZ, 2012, p. 64). A passagem de *língua* para *linguagem* apontada por Metz equivale, em certa medida, à passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo assinalada por Deleuze; afinal, a despeito da metodologia utilizada, ambos os autores comentam basicamente a mesma coisa: a evolução do cinema clássico para o cinema moderno.

De acordo com Roberto Machado, “o cinema clássico, cinema da imagem-movimento, se define pela montagem, que dá uma imagem indireta do tempo ao encadear os diversos tipos de imagem em função da ação” (2010, p. 202). Já no cinema moderno, a significação não se encontra mais na relação entre os planos, mas em cada plano individualmente. Não se trata, como alguns poderiam supor, de retornar ao cinema primitivo, aos *tableaux*, à câmera fixa, mas sim de libertar o cinema da imagem-movimento, da ação. Doravante, o tempo deixa de ser subordinado ao movimento, fazendo com que este dependa dele, ou seja, a relação *situação sensório-motora/imagem indireta do tempo* cede lugar a uma relação *situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direto* (DELEUZE, 2005). Essa relação entre tempo e imagem passa a ser dominante agora, sendo que a narração é, muitas vezes, relegada a um segundo plano. Evidentemente, não se pode generalizar, quer seja porque alguns filmes continuam a recorrer aos estatutos do cinema clássico, quer seja porque mesmo no cinema do pós-guerra, dito moderno, a narração ainda tem espaço. O teórico deleuziano André Parente, em *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*, afirma que “não há de um lado as imagens e de outro os acontecimentos. As imagens são acontecimentos” (2000, p. 14). Com isso, a questão da mudança do cinema narrativo para o não-narrativo, vista como respectivas características dos cinemas clássico e moderno para Metz, torna-se secundária. De um jeito ou de outro, existe um ponto de inflexão do

¹² Em “Extrato do ABC dos Kinoks” (1929), Dziga Vertov diz: “Montar significa organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, ‘escrever’ o filme por meio das imagens filmadas, e não escolher pedaços de filme para fazer cenas (desvio teatral) ou pedaços filmados para construir legendas (desvio literário)” (1983, p. 263). A “escrita” dele, no entanto, diferencia-se da “escrita” de Astruc, vez que se dá por meio da montagem.

classicismo de Griffith para o modernismo de Welles, Rossellini e outros: o acontecimento (narração) não está mais no encadeamento de imagens, mas numa única imagem: “no regime da imagem-tempo, passar de uma imagem a outra não é passar de um antes a um depois, é reunir o antes e o depois para expressar um devir” (PARENTE, 2000, p. 15).

Divergências à parte, vale ressaltar que é difícil determinar um ponto que agrupe a diversidade de produções e lhes dê um traço comum, haja vista que, para além das particularidades culturais e políticas, existe em cada diretor um anseio de renovação *sui generis*; existe apenas um ponto de concordância: é um cinema essencialmente autoral. Em *Cinema, Vídeo, Godard*, Philippe Dubois aponta que houve pelo menos três gerações de cineastas modernos:

a primeira, das grandes individualidades fundadoras (Roberto Rossellini, Robert Bresson, Orson Welles, Ingmar Bergman, Jacques Tati, Alain Resnais...); a segunda, das forças vivas agrupadas – o cinema italiano (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini...), a Nouvelle Vague (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette...), o “novo cinema alemão” (Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog...); a terceira, dos mais jovens (como Philippe Garrel ou Chantal Akerman), que mergulharam em uma modernidade já consolidada (2004, p. 147-148).

Embora talvez pareça necessário distinguir o estilo de cada autor da evolução da própria linguagem cinematográfica, uma vez que cada um oferece soluções e possibilidades diferentes, acreditamos que tal evolução deve-se, sobretudo, ao fato de não haver mais a submissão do cineasta frente a uma gramática dada de antemão, o que fazia com que obedecesse à cartilha dos velhos mestres. Christian Metz afirma que “o cinema só se tornou falado quando se concebeu a si próprio como uma linguagem maleável, nunca determinada de antemão, suficientemente dona de si mesma para deixar de manter diante das portas uma vigilância permanente e rabugenta” (2012, p. 72). Ao contrário da pureza defendida pelos vanguardistas das décadas de 1920 e 1930, os modernos veem como enriquecedor o diálogo com outras artes, outras mídias, sendo as citações um uso frequente; tudo isso proporciona possibilidades infinitas, pois a realização de cada filme impõe uma nova linguagem – o principal exemplo disso talvez seja o cinema de Godard. A seu propósito, Jacques Aumont diz:

A obra de Godard nesses dez anos [1959-1968] é evidentemente a mais significativa. Reescritura da tradição *jump cuts* em série de *Acossado* ao *falso-raccord* acentuado de *Week-end à francesa*, da retratação dos gêneros (policial, melodrama e, até mesmo, ficção-científica) à invenção dos gêneros (o retrato, *Viver a vida*, a investigação, *Masculino feminino*, *Duas ou três coisas que eu sei dela*, *Uma mulher casada*; a política-ficção, *Week-end à francesa*, *A chinesa*). Invenção de novos modos narrativos, fundados sobre o empobrecimento do relato (*Tempo de Guerra*, *Made in USA*) e sobre a substituição do bloco à sequência (em uma inspiração mais pictórica do que literária). Reflexão incessante sobre a representação: Godard, o primeiro e de modo mais constante, fará da câmera a protagonista, confessa ou oculta, de seus filmes, dos créditos de *O desprezo* a *Longe do Vietnã* (AUMONT, 2008, p. 53).

Poderíamos ainda acrescentar o uso criativo da edição de som em *Bande à part* (1964), o uso da “câmera na mão” em *Acossado* (1959), a subversão do campo/contracampo em *Masculino-feminino* (1966). O roteiro, considerado fundamental, por exemplo, ao trabalho de cineastas clássicos como Ernst Lubitsch ou Billy Wilder, é deixado de lado. É famosa a resposta de Godard a um produtor, dizendo que, se este quisesse um roteiro, entregaria a transcrição do filme pronto. O nível de improvisação é tamanho que, em *A chinesa* (1967) e *O demônio das onze horas* (1965), Godard entrevista os atores sobre os seus papéis – o que seria imitado por Ingmar Bergman em *A Paixão de Anna* (1969). Por falar em Bergman, ainda que não seja o mais inventivo dos diretores modernos, é notável o episódio em que se insere uma animação em *Juventude* (1951), bem como a antológica abertura de *Persona* (1966), em que faz uma “colagem” digna dos melhores filmes de vanguarda. A importância de Bergman, no entanto, diz respeito principalmente à profundidade dos temas abordados, fazendo com que o cinema emulasse com a literatura pela densidade filosófica e a construção das personagens. Demos como exemplo Godard e Bergman, mas podemos destacar também o minimalismo de Bresson, a desnarrativização de Resnais, o cinema de poesia de Pasolini e Tarkovski, o intimismo de Truffaut e de Ozu, que preferiram o espetacular e o grandiloquente em favor cotidiano como matéria-prima, ou Fellini com as narrativas episódicas em *A doce vida* (1960) e *Amarcord* (1974), bem como a incrível construção em *mise-en-abyme* de *Oito e meio* (1963).

O desprezo (1963), de Jean-Luc Godard, embora seja o filme mais convencional da filmografia do diretor, é paradigmático no que diz respeito à transição do cinema clássico para o cinema moderno. No roteiro, Godard escreve a propósito de Paul Javal, o personagem principal: “é um personagem de *Marienbad* que quer um papel em *Rio*

Bravo”¹³. As referências a Alain Resnais e Howard Hawks não são gratuitas, haja vista que o primeiro encarna o modernismo radical da linguagem cinematográfica, ao passo que o segundo representa o classicismo puro. Com efeito, encena-se a colisão entre dois mundos: o cinema clássico e o cinema moderno. Quanto ao romance que inspirou o filme, *Il Disprezzo* (1954), de Alberto Moravia, Godard diz que se trata de uma obra cheia de sentimentos clássicos e antiquados, a despeito da *modernidade* das situações¹⁴. Pode-se dizer o mesmo a respeito de seu filme, porquanto os sentimentos que norteiam a história são buscados na epopeia *A odisseia*, de Homero, mas as situações provêm das obras no qual se baseia: *Viaggio in Italia* (1953), de Roberto Rossellini, e o romance de Moravia. Dito de outro modo: o que pretende Godard é afirmar a supremacia do cinema clássico, mas valendo-se de artifícios modernos. Ademais, por mais que vejamos na película o embate entre a arte europeia (Fritz Lang) e a indústria americana (Prokosch), opera-se uma significativa inversão em relação ao romance: enquanto o produtor americano quer uma versão psicologizante de *A odisseia*, o diretor pretende fazer uma versão clássica, pautada pela narração. Sétima arte é, para Godard, sinônimo de cinema clássico. No entanto, isso se desmente pela própria realização de *O disprezzo*, pois o filme, ainda que defenda o classicismo, é construído conforme alguns procedimentos modernos: trilha sonora sobrepondo-se aos diálogos, intriga irrelevante, citações e metalinguagem. Godard é uma espécie de Janus: olha simultaneamente para o passado e para o futuro.

Ao lado de Godard, talvez seja Michelangelo Antonioni o mais exemplar dos cineastas modernos – ainda que por razões opostas. Enquanto o primeiro renova a linguagem cinematográfica levando-a ao limite, quer seja pela citação e metalinguagem, quer seja pela reinvenção de gêneros sedimentados, o segundo a renova ao esvaziá-la – e isso causou ainda mais incômodo à crítica e ao público da época. O incômodo que se tem ao assistir a um filme de Antonioni advém do fato de não haver história – pelo menos, não no sentido tradicional –, fazendo com que sua obra seja tachada de “chata” e entediante. Aliás, quando se fala em desnarrativização do cinema, o primeiro nome que vem à mente é o de Antonioni. Isso se deve, em grande medida, ao recorrente uso dos “tempos mortos”, isto é, longos planos sem nenhuma ação relevante para o desenvolvimento da narrativa. De acordo com Deleuze,

¹³ “On pourrait dire aussi, pour tenter d’expliquer Paul, que c’est un personnage de *Marienbad* qui veut jouer le rôle d’un personnage de *Rio Bravo*” (GODARD, 1985, p. 243).

¹⁴ *Ibidem*.

os tempos mortos de Antonioni não mostram somente as banalidades da vida cotidiana, eles coletam as consequências ou o efeito de um acontecimento relevante que é apenas *constatado* enquanto tal, mesmo sem ser explicado (a separação de um casal, o repentino desaparecimento de uma mulher...). O método de constatação em Antonioni tem sempre esta função de reunir os tempos mortos e os espaços vazios: tirar todas as consequências de uma experiência decisiva passada, uma vez que já está feito e que tudo foi dito (2005, p. 160).

A fala de Deleuze sobre o “método” de Antonioni merece maiores reflexões. As experiências a que se refere o filósofo dizem respeito tanto àquilo que é anterior à dimensão diegética quanto àquilo que decorre do que é apresentado; logo, é como se a matéria-prima do diretor fosse a elipse de uma história que já se conhece ou que jamais será conhecida pelo espectador. Em outras palavras: “a arte de Antonioni é como o entrelaçamento de consequências, sequelas e efeitos temporais que resultam de acontecimentos extracampo” (DELEUZE, 2005, p. 35). As lacunas de que se vale o diretor são elas mesmas esvaziadas de acontecimentos, ou seja, se existe um componente narrativo, este nasce da própria imagem – e não de uma instância narrativa superior. No cinema de Antonioni, as imagens não são mais subordinadas à narração, é delas que emana o sentido do filme. Por exemplo, em *L'avventura* (1960), a busca pela mulher desaparecida converte-se em mero deslocamento de figuras no espaço; na cena final de *L'eclisse* (1962), a câmera percorre os espaços vazios à procura das personagens que deveriam estar lá. Em *Il deserto rosso* (1964), o espaço físico serve de metáfora à inadaptabilidade da protagonista. Seria precipitado, porém, dizer que é o espaço que narra em Antonioni. Na verdade, ele ganha proeminência, eleva-se ao estatuto de personagem; no entanto, é a própria imagem que produz narração, ainda que seja pela ausência de acontecimentos. Trata-se, como pretende Deleuze (2005), de uma constatação objetiva de um presente vazio que existe em função de uma experiência anterior; com efeito, nos filmes de Antonioni, narra-se pela ausência – e isso só a imagem pode fazer.

O apogeu criativo de Antonioni é *Blow-up* (1966), rodado na Inglaterra, filme que, *grosso modo*, questiona a natureza ilusória da fotografia e, por extensão, do cinema. A partir daí, observa-se uma repetição, nos filmes seguintes, dos procedimentos que o consagraram, como vemos em *Zabriskie point* (1970) e *The passenger* (1975). Já Godard aproxima-se do maoísmo e põe a sua arte cada vez mais a serviço de uma ideologia, perdendo-se em panfletagem política nos anos subsequentes, haja vista *Le Gai Savoir* (1968), *Un film comme les autres* (1968) e *Letter to Jane* (1972). Depois do sucesso de *Oito e meio* (1963), Fellini começa a fazer filmes de Fellini, isto é, não consegue se reinventar como no início da carreira. Pasolini tem a carreira prematuramente interrompida, ao ser assassinado no

início da década de 1970. Bresson, Bergman, Tarkovski, Visconti e Truffaut mantêm-se regulares, mas sem ousar como em seus primeiros filmes. Enfim, ao longo dos anos 1960, o cinema autoral se consolidou, tendo, porém, efeitos reversos, pois, segundo Aumont, “ao se banalizar, a noção [de autor] era aplicada a todo e qualquer diretor de filmes, contanto que ele tivesse uma aparência de ‘mundo pessoal’ – coisa corrente” (2008, p. 63).

Quer seja por causa dos influxos sociais sobre a arte pós-1968, quer seja por causa da banalização da ideia de autor, quer seja ainda por causa do esgotamento criativo dos cineastas, o fato é que, após ter atingido o seu apogeu nos anos 1960, o cinema moderno começa a entrar em declínio – ainda que não se possa determinar claramente as causas de tal decadência. Observamos com clareza apenas os efeitos, posto que muitos filmes produzidos nesse período soam datados, convencionais ou impelidos por uma experimentação vazia. Os créditos finais de *Week-end à francesa* (1967) anunciam o “*Fin de cinéma*”, uma obsessão de Godard que remonta a *O desprezo*, de 1963, cujo pano de fundo era a ameaça da televisão e do cinema comercial à hegemonia da sétima arte. Aumont afirma:

O cinema hollywoodiano desse período interessa, em suas produções mais inventivas, pela tensão entre ataques deliberados contra a narrativa, mas sempre do interior da crença na ficção [...]. Os principais cinemas europeus sofrem em cheio a pressão de um marxismo-leninismo (ou, conforme o contexto, ao contrário, perfeitamente arrogante e pronto para assumir o comando), e a cisão se acentua entre um cinema de intervenção que está, antes de tudo, preocupado em inventar dispositivos e um retorno à ordem moderna (2008, p. 67).

O projeto modernista aborta antes de conseguir superar o impasse entre imagem e ficção, entre arte e indústria. O cinema industrial dos anos 1970 assiste à temida ascensão da televisão e se espanta diante do vídeo, sendo visto como um adversário e, depois, lentamente, assimilado. Após o êxito comercial da saga *Star Wars* (1977), de George Lucas, as superproduções milionárias passam a ditar o tom do cinema hollywoodiano nas décadas seguintes; os filmes de Steven Spielberg, Ridley Scott e James Cameron são exemplos disso. Quanto aos “filmes de arte” premiados, estes incidem, quase sempre, no melodrama, como *Kramer vs. Kramer* (1979), de Robert Benton, *Gente como a gente* (1980), de Robert Redford, *A escolha de Sofia* (1982), de Alan J. Pakula, *Laços de ternura* (1983), de James L. Brooks, *Entre dois amores* (1985), de Sydney Pollack, *Rain Man* (1988), de Barry Levinson, *Conduzindo Miss Daisy* (1989) de Bruce Beresford, entre outros. Tornam-se frequentes filmes que fazem referência aos anos de ouro do cinema clássico, como *O selvagem da motocicleta* (1983), de Francis Ford Coppola, e *remakes* são também recorrentes, por exemplo: *Scarface*

(1983), de Brian de Palma, diretor cujos filmes fazem inúmeras referências a cineastas clássicos como Alfred Hitchcock e Sergei Eisenstein. De certa forma, trata-se de uma nostalgia daquilo que o cinema havia sido, uma tentativa de recuperar o “tempo perdido”, reconciliar-se com as plateias ao dar-lhes os espetáculos a que aspiram.

Para além da indústria, o cinema moderno desemboca naquilo que Dubois (2004) chama de “cinema maneirista”, que começa no fim dos anos 1970 e domina as produções mais interessantes dos anos 1980 e início dos anos 1990, tendo como principais nomes: Chantal Akerman, Peter Greenaway, Jim Jarmusch, Atom Egoyan, Lars Von Trier, Léos Carax, além dos “tardios” Wim Wenders, Federico Fellini e Jean-Luc Godard. O principal problema que enfrentam os cineastas do período é: como lidar com a tradição? Dito de outro modo: “como filmar hoje, depois de tudo, uma cena de amor, um diálogo, um assassinato, um beijo? Todo o peso da tradição anterior e de sua excelência está lá, e ele pesa e chega a bloquear o trabalho do cineasta” (DUBOIS, 2004, p. 149). Encarar o passado significa tentar vislumbrar um futuro, por isso, uma questão que obcecava Godard passa a incomodar também Wenders: qual é o futuro do cinema? Essa questão, que também é debatida por Godard em *Passion* (1982), está presente na obra de Wenders desde *No decurso do tempo* (1976), ainda que maneira mais tímida, até *O céu de Lisboa* (1994), sendo que se aguça no documentário *Chambre 666* (1983). Nesse filme, Wenders convoca 16 diretores para responderem à seguinte questão: “o cinema está morrendo enquanto linguagem?” O diagnóstico não é dos mais animadores, pois, para a maioria deles, o cinema estaria em seus estertores e perdendo progressivamente sua hegemonia para a televisão e o vídeo. Aumont ironiza:

O fim dos anos 1980 vive o reino das carpideiras, incluindo estrelas como Godard e um de seus interlocutores preferidos, Serge Daney. [...] o tema da “morte do cinema” é o refrão obrigatório da crítica entre 1985 e 1990. Tenta-se recorrer à Grande Arte (uma meia dúzia de colóquios, a mesma quantidade de livros sobre cinema e pintura). São feitos balanços retrospectivos (tipológico e racional, tal como o livro duplo de Deleuze, poético e profético, tal como *História(s) do cinema*). Não se vê que são apenas as facetas de uma ficção, de uma “grande narrativa”, a história do cinema; (Godard o sentiu, e falou de *histórias* no plural) (2008, p. 69).

A lição mais importante que se pode deduzir desta crise do cinema não reside, porém, como pretende Godard, nas *histórias* do cinema, mas sim em enxergar o cinema como plural, isto é, ver o *cinema* apenas como uma possibilidade dos *Cinemas*. Na última conferência que compõe *Seis propostas para o próximo milênio*, de 1985, Ítalo

Calvino fala a respeito da multiplicidade. Para ele, as obras literárias ditas pós-modernas definem-se por seu caráter inconcluso, aberto, multiforme, polifônico, descontínuo, contraditório, constituindo-se como uma grande rede que estabelece a multiplicação infinita das dimensões espaço-temporais. Em suas palavras, “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 2010, p. 127). *Mutatis mutandis*, é o mesmo desafio enfrentado pelo cinema depois de anunciada a sua morte. O cinema agora – vale lembrar que não estamos falando do cinema comercial, preso a estruturas convencionais – caracteriza-se pela confluência e entrecruzes de tendências, de estilos, de gêneros, de artes, de mídias; é um sistema de relações heterogêneas, infinitas. A sua totalidade está contida na multiplicidade, tal como podemos verificar na filmografia de Peter Greenaway ou nos filmes mais recentes de Godard, como *Éloge de l’amour* (2001) e *Film Socialisme* (2010).

Não podemos, porém, reduzir essa multiplicidade ao interior da própria obra fílmica, pois ela se coloca também, e principalmente, fora dela. Por meio da interface *cinema/arte contemporânea*, é possível observar, conforme Aumont, duas evidências:

primeira, o cinema pode se fazer arte, inspirando-se, bem ou mal, nas outras artes, mas também, seguindo sua tendência realista; segunda, sobretudo, ele não parou de produzir algo novo, ele não parou em 1990 nem em 2000, filmes continuam oferecendo ideias de cinema e, até mesmo, existem ainda *autores* (embora, sem dúvida, menos do que geralmente se diz) (2008, p. 82).

Com efeito, por mais pessimistas que fossem as predições sobre a “morte do cinema”, ainda existe um cinema autoral de qualidade, fora do circuito comercial. Podemos citar como exemplo *Arca russa* (2002), de Aleksandr Sokurov, que foi rodado em um único plano-sequência de 99 minutos, ou o documentário em 3D *Pina* (2011), de Wim Wenders. Temos ainda *Os idiotas* (1998), de Lars Von Trier, e *Festa de família* (1998), de Thomas Vinterberg, trazendo a estética proposta pelo Dogma 95, manifesto refratário a qualquer trucagem. E, apesar da diversidade de seus filmes, Atom Egoyan, Abbas Kiarostami, Luc & Jean-Pierre Dardenne, Michael Haneke, Gus Van Sant, Wong Kar-wai, Terrence Malick e Apichatpong Weerasethakul vêm a confirmar a sobrevivência do cinema de autor. Por outro lado, retomando a proposta de Calvino sobre a multiplicidade, observamos que, para além do “cinema-cinema”, temos ainda variações sobre a mídia cinematográfica convencional. No ensaio “A forma cinema: variações e rupturas”, André Parente assinala que

O cinema sempre foi múltiplo, mas essa multiplicidade se encontra, por assim, dizer, encoberta e/ou recalçada por sua forma dominante. Ao longo da história do cinema, há não apenas experiências esparsas, como cinco momentos fortes que se notabilizaram por grandes transformações e experimentações quanto ao dispositivo cinematográfico, sobretudo no pós-Guerra: cinema do dispositivo, cinema experimental, arte do vídeo, cinema expandido e cinema interativo (PARENTE, 2009, p. 25).

Ademais, podemos observar o “efeito cinema” sobre outras mídias. Se no início do século XX o cinema era visto como “irmão bastardo” do teatro, agora passa a contaminá-lo, a influenciá-lo. É o que podemos ver, por exemplo, em *Persona*, de João Canijo, peça encenada desde 2010, em que as atrizes no palco interagem com o filme homônimo de Ingmar Bergman exibido ao fundo. De fato, as atrizes atuam sincronicamente com o registro fílmico; o palco subordina-se, portanto, ao filme. Outra tendência que se verifica no âmbito teatral é a transformação de filmes em musicais. Trata-se de uma inversão, haja vista que é frequente a adaptação para o cinema de musicais ou peças teatrais, por exemplo, *The Philadelphia story* (1940), de George Cukor, baseado na peça de 1939, e *On the town* (1949), de Gene Kelly e Stanley Donen, baseado em espetáculo homônimo de 1944. Em 1991, o clássico *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, foi levado aos palcos da Broadway, com música de Andrew Lloyd Weber e letras de Don Black e Christopher Hampton. Além de ter sido um estrondoso sucesso, abriu caminho para inúmeros sucessores. Podemos citar como exemplo *Billy Elliot* (2000), de Stephen Daldry, *Catch me if you can* (2002), de Steven Spielberg, *The Lion King* (1994), animação produzida pela Walt Disney, entre outros. É claro que existe um forte apelo comercial em torno desses musicais, buscando associar o êxito dos filmes à suposta qualidade do musical; no entanto, não se pode furta que o cinema torna-se o fator determinante.

No tocante às artes plásticas, isso se torna ainda mais gritante, criando aquilo que se denomina “cinema de exposição” (DUBOIS, 2009). Mais do que exibir filmes, o Centre Pompidou cria exposições, sob a forma de instalações, visando demonstrar como o cinema “informa, alimenta, influencia, trabalha, inspira, irriga (mais ou menos sub-repticiamente) as obras (pinturas, esculturas, fotografia, arquitetura, instalações, performances, vídeos) de uma série de artistas plásticos do século XX [...] que a priori não se situariam do lado do cinema” (DUBOIS, 2009, p. 179). Esse “efeito cinema” tem marcado presença na arte contemporânea desde o início dos anos 1990, operando-se nos níveis institucional, artístico e teórico. Seria como se o cinema tivesse migrado da sala escura, com as imagens projetadas sobre uma tela branca, para o luminoso espaço dos museus e galerias.

Segundo Dubois, “um conjunto de artistas plásticos parece ter se apropriado plenamente do objeto ou da ideia ‘cinema’, inserindo-a no centro de sua prática artística” (2009, p. 185). Não se deve esquecer dos trabalhos pioneiros de Peter Kubelka e Anthony Mc Call no fim dos anos 1960, entretanto, essa tendência se acentuou no início dos anos 1990, com os trabalhos de Douglas Gordon (*24 hours Psycho*, 1993; *5 years drive by*, 1995; *Déjà vu*, 2000), Martin Arnold (*Pièce touchée*, 1989; *Passage à l’acte*, 1993), Peter Tscherkassky (*Outer space*, 1999; *Dream work*, 2001), Pierre Huyghe (*L’ellipse*, 1998) e Jim Campbell (*Fleming’s Wizard of Oz*, 2001). Dificilmente, encontraríamos um ponto comum que interligasse o trabalho desses artistas, porquanto partem de concepções diferentes e utilizam procedimentos diversos para a sua realização. Enquanto Douglas Gordon “simplesmente” desacelera o movimento dos fotogramas na projeção, Peter Tscherkassky cria sobreposições de fotogramas numa mesma imagem; enquanto Kubelka enfileira os fotogramas num quadro para o filme ser visto horizontalmente, Campbell os acumula um sobre o outro, para que o filme seja visto de uma vez. Vale lembrar que, além desses artistas plásticos, os próprios cineastas estão organizando exposições em que seus filmes, sob a forma de instalação, são produzidos *ad hoc*; entre os nomes, podemos citar Chantal Akerman, Chris Marker, Agnès Varda e mesmo Godard.

Com efeito, nessas exposições, os filmes, tal como os conhecemos, adquirem uma nova função, mesmo porque a dimensão narrativa é obliterada, os efeitos dramáticos da montagem são anulados, conferindo à imagem importância maior, sendo que, muitas vezes, esta é ressignificada. Para Aumont, essas exposições, que buscam relacionar o cinema à pintura, consideram o cinema um objeto de arte como qualquer outro, tolhendo as particularidades da mídia cinematográfica. Em suas palavras,

Em tudo isso, o cinema já não é mais o cinema: é um conjunto de ideias, de forças, de potências, de propriedades, de capacidades, de mitos, de histórias, que obviamente atravessa os filmes produzidos pela indústria ao longo de um século, mas que atravessa também os inúmeros filmes não industriais e, sobretudo – é a descoberta recente –, atravessa todo o século, até fora dos filmes (AUMONT, 2008, p. 87).

Pois bem, trata-se de perceber que existe cinema fora dos filmes, fora da sala escura. Se logramos demonstrar, no capítulo 1.1, que existiu um cinema *avant l’écran*, isto é, antes da própria mídia cinematográfica, podemos ver agora que existe um cinema depois do cinema. Desde os anos 1950, assiste-se a filmes na televisão; a partir da década de 1980, com a ascensão do vídeo e, mais recentemente, com o DVD, os *downloads* de filmes

pela *internet* e os filmes *online*, o espectador não é mais refém da poltrona, podendo acelerar as cenas ou pausá-las a seu bel-prazer – tudo isso sem precisar sair do conforto de casa. O dispositivo cineatográfico torna-se apenas uma forma de agenciamento entre outros, apenas um dos *possíveis* do cinema, é isso o que podemos deduzir da tendência do “cinema de exposição”, bem como de sua influência sobre outras artes e mídias. A nossa proposta, no próximo capítulo, é verificar de que maneira a literatura assimila o cinema, absorve sua técnica, recria-o sob a forma de “filmes de papel”.

2 CINEMA E LITERATURA: CONVERGÊNCIAS

2.1 HIBRIDISMO E INTERMIDIALIDADE

J'observe, je transforme, je transfère. . .

(Jean-Luc Godard. In: *Passion*)

No capítulo anterior, observamos que alguns teóricos do início do século XX reivindicavam uma essência pura para o cinema, buscando purgá-lo das artes que o precederam, a fim de se criar uma linguagem própria. Assim, uma vez que já estabelecemos algumas bases sobre a linguagem cinematográfica, cumpre agora demonstrar de que maneira acontece a interação interartes, para, em seguida, fazermos uma articulação entre cinema e literatura. Antes de entrarmos no escorregadio terreno da intermedialidade, é preciso verificar em que medida a própria literatura constitui-se como um espaço privilegiado para a hibridação e a contaminação entre gêneros, tendo em vista que, ao propormos um cruzamento entre duas mídias, não estamos afirmando que isso acontece pela simples junção, como se somássemos $a + b$; antes, trata-se de uma contaminação mútua, que promove diversos pontos de entrelaçamento e intersecção, de fugas e aproximações. Nesse sentido, o romance é um gênero privilegiado, haja vista que é um gênero híbrido por excelência, nascido do cruzamento entre os diversos modos de expressão. Quando falamos do romance, faz-se necessário ressaltar o seu caráter inacabado, aberto, plural (BAKHTIN, 1990). Ressalta-se que, ainda que em um âmbito estritamente literário, Aristóteles é o primeiro a fazer uma divisão dos gêneros poéticos (poesia como sinônimo de Literatura), classificando-os segundo suas características. Para ele, a epopeia, a tragédia e a poesia ditirâmbica são formas de imitação que se diferenciam entre si, no entanto, por três aspectos: “ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (ARISTÓTELES, 1978, p. 241). O filósofo propõe categorizar tais gêneros não pelas diferenças de métrica, como até então se fazia, mas pelo tipo de imitação praticada. Com isso, observa-se que, para uma sistematização, é necessário ter ordem e clareza, delimitando-se com precisão as barreiras de cada gênero. Os modos (épico, trágico e ditirâmbico) distinguem-se, portanto, pelo uso que fazem dos meios. Segundo Aristóteles,

Poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos e dos nomos, a tragédia e a comédia – só com uma diferença: as duas primeiras servem-se juntamente dos três meios, e as outras, de cada um por sua vez. Tais são as diferenças entre as artes, quanto aos meios de imitação (1978, p. 242).

É interessante perceber que, apesar de aludir às poesias que se valem de todos os meios (ritmo, canto e metro), o filósofo prefere estabelecer as diferenças entre os modos de expressão de cada gênero. Aliás, no parágrafo anterior da *Poética*, ele menciona a obra *Centauro*, de Quéremon, “uma rapsódia tecida de toda a casta de metros” (1978, p. 242), mas não dá continuidade à descrição desse gênero. A origem da palavra rapsódia, como é sabido, sugere “costura”, logo, o rapsodo é aquele que costura os variados modos de expressão a fim de criar uma forma nova, híbrida. É provável que o gênero rapsódico tenha sido deixado em segundo plano, em favor da tragédia e da epopeia, porque, em vez de ser uma imitação rígida da bela natureza, ele constitui-se como uma forma fluida, que se refaz a todo momento, difícil de apreender. Vale ressaltar que, quando deslocado de sua função original – isto é, como parte da rapsódia –, o gênero torna-se outra coisa, como se fosse uma paródia de si. Nesse sentido, podemos ver o gênero rapsódico como um dos precursores do romance. Não é de se espantar que Aristóteles não tenha lhe dado a devida atenção na *Poética*, pois, em virtude do caráter polissêmico e incompleto da rapsódia, havia maior dificuldade em apreendê-lo numa definição estável, tal como fizera com a epopeia, a tragédia e o ditirambo. Vale dizer que, além de Aristóteles, pode-se verificar nas poéticas de Horácio e, posteriormente, de Boileau a mesma tentativa de compreender a literatura como uma classificação estanque e imutável dos gêneros, buscando uma composição harmoniosa e preterindo tudo quanto não se adequasse ao seu sistema de categorização. De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva: “o gênero literário é assim entendido como um universo fechado, insuscetível de novos desenvolvimentos” (1979, p. 209). Com efeito, quando se fala de epopeia, tragédia ou poesia lírica, estamos falando da *ideia* que se tem sobre elas, e não de sua concretização. É frequente que as obras venham a romper com a “camisa de força” dos gêneros, indo além de seus limites.

Em *A origem do drama barroco alemão*, obra apresentada como tese de livre-docência à Universidade Frankfurt em 1925 e publicada como livro em 1928, Walter Benjamin demonstra que a classificação estanque dos gêneros não leva em conta a variedade de obras, subsistindo apenas enquanto ideal, isto é, a *forma* como *ideia* (no sentido

platônico¹⁵). Mas a ideia nem sempre corresponde à realidade, sobretudo, quando pretende determiná-la; ora, é a ideia que nasce do agrupamento de conceitos, e não o contrário. Desse modo, quando falamos de um gênero, é preciso ter consciência de que se trata de “um conceito auxiliar abstrato, para podermos lidar com uma série infinita de fenômenos intelectuais e de personalidades totalmente distintas entre si” (BENJAMIN, 1984, p. 62). Não obstante, o que geralmente se faz é buscar, pelo cotejamento de obras paradigmáticas de cada gênero, uma formulação de regras gerais que, em seguida, permitirão analisar as obras individualmente, procurando o que têm em comum. O que Benjamin pretende é que, em vez de tomarmos a teoria dos gêneros como uma cartilha prescritiva, façamos o caminho inverso, ou seja, partir das obras para compreender o gênero, da heterogeneidade para a unidade; mesmo porque “as obras mais significativas e colocam-se além dos limites do gênero, a menos que nelas o gênero se revele pela primeira vez como ideal. Uma obra de arte significativa ou funda o gênero ou o transcende, e numa obra de arte perfeita as duas coisas se fundem numa só” (1984, p. 66).

Em *Conceitos fundamentais da poética*, publicado pela primeira vez em 1946, Emil Staiger defende uma hipótese que corrobora, em certa medida, a tese benjaminiana de 20 anos antes; afinal, se para Benjamin, “o extremo de uma forma ou gênero é a ideia” (1984, p. 60), Staiger intenciona demonstrar que não existe pureza na manifestação concreta dos gêneros, ou seja, a Épica, o Trágico e a Lírica – como substantivos – existem somente como ideia, havendo contaminação recíproca na sua efetivação empírica. Staiger sentencia: “não existe uma obra puramente lírica, épica ou dramática”, porquanto “numa obra poética ressalta ora o lírico, ora o épico, ora o dramático, sem que por isso falem os demais, nem possam jamais – integrando uma obra de arte linguística – estar totalmente ausentes” (1972, p. 160-162). Dessa feita, podemos apenas lidar com os gêneros como atributos, isto é, como adjetivos – e não mais como substantivos. Assim, teríamos, por exemplo, um “drama lírico”, um “poema dramático” ou um “drama épico”.

E, se conforme Benjamin nas obras mais significativas se funda ou se transcende um gênero, para Staiger, “qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente” (1972, p. 15). Na mesma esteira dos dois teóricos, Anatol Rosenfeld (1997) diz que toda obra literária possui, além dos traços

¹⁵ É válido destacar que, antes mesmo da *Poética* aristotélica, Platão, no livro III da *República*, distingue a poesia em três categorias: poesia *mimética* ou *dramática*; poesia *não mimética* ou *lírica*; e poesia *mista* ou *épica*. É o primeiro texto da tradição ocidental a tratar do problema dos gêneros, sendo que os concebe como *ideia*.

estilísticos adequados ao seu modo de expressão, também traços típicos de outros gêneros, pois “não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos” (p. 18-19).

Embora Benjamin e Staiger tenham sido os teóricos que melhor questionaram o essencialismo e a pureza dos gêneros, levando em conta evoluções e mudanças, cumpre lembrar que as poéticas aristotélica e horaciana, aceitas sem reservas pelo classicismo francês, não se impuseram de maneira unânime. No século XVI e XVII, o barroco veio a abalar as regras fixas e imutáveis do classicismo, que tentava estender o seu domínio.

Enquanto o classicismo francês advoga as regras e concebe o gênero como uma entidade eterna, imutável e rigorosamente delimitada, o barroco aspira a uma maior liberdade artística, desconfia das regras inflexíveis, concebe o gênero literário como uma entidade histórica, passível de evolução, admite a possibilidade de criar gêneros novos e advoga o hibridismo dos gêneros (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 210).

Foi por causa desse impasse que teve início na França a famosa *Querela dos antigos e modernos* no final do século XVII, tendo se propagado pela Inglaterra, Itália e outros países. Pois enquanto os *antigos* consideram as obras literárias greco-latinas como um ideal a ser alcançado, os *modernos* assumem como legítimas as novas formas literárias, porquanto, devido à evolução histórica dos costumes, crenças e organização social, é necessário à literatura seguir os influxos de sua época. Na análise que faz do barroco alemão, Walter Benjamin afirma que, no drama barroco, “seu conteúdo, seu objeto mais autêntico, é a própria vida histórica, como aquela época a concebia. Nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito” (1984, p. 86). De fato, a História transcende o conteúdo e reivindica uma nova forma, capaz de assimilar as transformações sociais e políticas.

A questão da fixidez e hibridismo dos gêneros se acentua no século XVIII, pois duas formas passam a receber maior importância: o romance e o drama burguês. Ainda no final do século XVIII, o pré-romantismo alemão (*Sturm und Drang*) mostrou-se refratário ao dogmatismo da teoria clássica dos gêneros, “pondo em evidência a absoluta individualidade e a autonomia de cada obra literária, e sublinhando o absurdo de estabelecer partições dentro de uma atividade criadora única” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 213). Na afirmação de seu individualismo exacerbado, rompeu-se com os padrões do gosto clássico delegando à figura do *gênio* a mediação das contradições que emanaram dessa ruptura. Essa, aliás, é a posição de Victor Hugo, que, no célebre Prefácio de *Cromwell* (1827), batizado de *Do grotesco e do sublime*, afirma que “a categoria de uma obra deve ser fixada não segundo

sua forma, mas segundo seu valor intrínseco. Nas questões deste tipo só há uma solução; só há um peso que pode fazer inclinar a balança da arte: é o gênio” (2007, p. 79). Quando Hugo fala sobre a fixação segundo a forma, está evidentemente se referindo ao aprisionamento imposto pelo gênero; por isso, para libertar a poesia de valores ultrapassados e dar maior liberdade criativa ao poeta, propõe que a obra (apesar de falar especificamente do drama) deve ser como Proteu, quer dizer, assumir diversas feições, passando com naturalidade da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco; sendo “lírico, épico, dramático, segundo a necessidade”, percorrendo “toda a gama poética, ir de alto a baixo, das ideias mais elevadas às mais vulgares, das mais bufas às mais graves, das exteriores às mais abstratas” (2007, p. 78). Hugo conclui com uma imagem interessante, que evoca a ideia de hibridismo: “tal como faria o homem a quem uma fada tivesse dotado com a alma de Corneille e a cabeça de Molière. Parece-nos que este verso seria de fato *tão belo quanto a prosa*” (2007, p. 78). Poderíamos dizer que se trata de um verso prosaico, que une em si dois modos de expressão.

No caso do romance, o primeiro romantismo alemão vai ainda mais longe. Novalis e os irmãos August e Friedrich Schlegel tinham a proposta nada modesta de transformar o romance numa “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). No famoso fragmento 116, que aparece pela primeira vez na *Athenaeum* em 1798, Friedrich Schlegel afirma:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas unir novamente todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia de arte e poesia de natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

Abrindo mão da pureza defendida nas poéticas clássicas, Schlegel preconiza a unificação dos gêneros literários, além de propor que a literatura deixe-se contaminar por linguagens extraliterárias. Em contrapartida, a literatura estenderia sua influência além de seus domínios, entrando em contato com as mais variadas esferas da vida e da sociedade. Mais interessante, porém, é quando denomina a poesia romântica como uma *poesia universal progressiva*; com isso, há aproximações com a ideia do romance como um “gênero do porvir”, o que viria a ser sistematizado por Bakhtin mais de um século depois. Schlegel continua:

Somente ela [poesia romântica] pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. [...] Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O Gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a que de só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada (SCHLEGEL, 1997, p. 65).

Quando faz a analogia com a epopeia, dizendo que o romance representará para sociedade moderna aquilo que a epopeia foi para o mundo helênico, é vislumbrada uma ideia que ficou célebre ao ser desenvolvida por G.W.F. Hegel nas *Preleções sobre a estética* (1835-1838), em que diz ser o romance a epopeia burguesa. Aliás, a ideia segundo a qual o romance seria o espelho de sua época é retomada pela teoria literária do século XX com Georg Lukács, em *A teoria do romance* (1916), e Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1924-1938). Mas a ideia mais bakhtiniana sugerida por Schlegel é a noção de romance como um gênero *em devir, inacabado*, que *disseca os gêneros sedimentados* que o precederam. Bakhtin pontua isso do seguinte modo:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na vida moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução da literatura (1990, p. 400).

A citação de Bakhtin corrobora a ideia de um gênero em constante evolução, essencialmente aberto, refletindo as transformações sociais. Assim, se fôssemos estabelecer como marco da história do romance o início do século XVII, com a publicação de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e acompanhássemos a sua evolução até o *Nouveau Roman* francês na década de 1960, verificaríamos a profusão e variedade de formas que tomaram para si o nome de romance. É impossível encontrar parentesco entre *Les liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, e *The Wild Palms* (1939), de William Faulkner, pois, desde o romantismo, o romance tem assimilado os mais diferentes gêneros literários: cartas, diálogos, poema lírico, peças, relatos de viagem. O discurso do romance não é simplesmente *misto*, como dizia Platão a respeito da épica, é, na verdade, um “monstro híbrido” que, não tendo uma forma fixa e uma expressão própria, vale-se sempre do “discurso de outrem”, isto é, da linguagem e estilo de outros gêneros. Em outras palavras, “o romance

parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 1990, p. 399).

Por causa de seu caráter multifacetado, podemos identificar inúmeros subgêneros, os quais, às vezes, são resultado de uma fusão com outros gêneros: urbano, psicológico, policial, satírico, picaresco, lírico, ensaio, romance de formação, *roman-fleuve*, super-romance etc. O fato é que não podemos delimitá-lo e defini-lo, pois, de acordo com Bakhtin:

o romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso (1990, p. 401-402).

Embora pareça supérfluo retomar a teoria dos gêneros e as noções básicas acerca do romance, acreditamos que é preciso destacar que não existe uma forma fixa e imutável, pois os gêneros estão em constante mudança e renovação. É importante ressaltar que, conquanto haja uma interação intergêneros, isso não significa que isso acontece de forma pacífica – especialmente no campo teórico, tal como se deu na já mencionada “querela entre antigos e modernos” no final do século XVII. Quando nos voltamos para o diálogo interartes, a discussão se acentua ainda mais. No renascimento, Leon Battista Alberti publica, em 1435, o tratado *Della pittura*, texto-chave acerca do *paragone* entre pintura e poesia. Anos mais tarde, Leonardo da Vinci advoga a favor da superioridade da pintura sobre as demais artes liberais em *Tratado sobre a pintura*, um conjunto de textos reunido por Francesco Melzi e publicado pela primeira vez em 1651. Para da Vinci:

Tal proportione è dalla imaginatione a l’effeto, qual’è dall’ombra al corpo ombroso. E la medesima proportione è dalla poesia alla pittura, perché la poesia pon le sue cose nella immaginazione de lettere et la pittura le dà realmente fori de l’occhio, dal qual occhio riceve le similitudini non altrimenti che s’elle fussino naturali, e poesia le dà senza similitudine, e non passano all’impresiva per la via della virtù visiva come pittura.¹⁶

¹⁶ “Esta proporção existe da imaginação ao efeito, tal como da sombra ao corpo que sombreia. E a mesma proporção existe da poesia à pintura, porque a poesia põe suas coisas na imaginação pelas letras, e a pintura as dá realmente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as similitudes como se fossem naturais, e a poesia

O *paragone* pintura-poesia retoma o célebre verso 361 da *Ars poetica*, de Horácio, *ut pictura poesis*, cuja tradução literal seria: “a poesia, como a pintura”. Ou seja, só é possível compará-las porque existem semelhanças e diferenças entre elas. Conforme atesta Márcio Seligmann-Silva, na introdução de *Laocoonte*, de G.E. Lessing: “a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens. Na concepção renascentista das artes [...], todas as artes partem deste pressuposto que as une: a *mimesis*” (2011, p. 12). O interessante é que da Vinci promove uma inversão da hierarquia das artes, que até então colocava a poesia acima da pintura; para ele, a superioridade da pintura deve-se ao fato de pôr as imagens diretamente diante dos nossos olhos, “como se fossem naturais”, sem necessitar, portanto, da mediação das palavras – tal como opera a poesia. Além disso, para da Vinci, a visão é um sentido mais nobre, mais próximo da realidade. De acordo com Seligmann-Silva (2011), essa concepção negativa sobre a poesia, bem como a extrema valorização do efeito de imediatez da pintura, perduraria até o século XVIII, sendo fundamental para a construção do *Laocoonte* (1766), de Lessing.

Conforme postula no prefácio, a intenção de Lessing ao escrever o seu estudo sobre as fronteiras da pintura e da poesia é trabalhar “contra o gosto errôneo” e “juízos infundados” (2011, p. 78) acerca das comparações entre as duas artes, isto é, ele propõe desmistificar o *ut pictura poesis*, uma vez que “muitos dos críticos de arte modernos deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir dessa concordância entre a poesia e a pintura” (2011, p. 78). Tais equívocos consistiriam tanto em forçar a poesia dentro dos confins estreitos da pintura quanto em deixar a pintura preencher toda a larga esfera da poesia; ou dito de outro modo: os críticos analisam as duas artes a partir dos mesmos pressupostos, considerando que “tudo que está certo para uma, também deve ser permitido para a outra; tudo o que agrada ou desagradar numa delas, deve necessariamente também agradar ou desagradar na outra” (2011, p. 78). Nesse sentido, a proposta de Lessing é delimitar claramente quais são as fronteiras das duas artes, o que pode ser feito no nível do efeito, do objeto representado e da maneira de representar. Na análise que faz de *Laocoonte*, Walter Moser afirma que

as dá sem essa similitude e não passam à *impressiva* pela via da virtude visual, como a pintura” (DA VINCI, 1882, Tradução nossa).

1. A diferença entre poesia e pintura se baseia em sua materialidade e em seus meios físicos, que determinam modalidades de representação diferentes.
2. Apesar dessa diferença radical, elas são subsumíveis nas mesmas exigências estéticas e podem produzir o mesmo efeito. Esse resultado faz aparecer algo de decisivo para meu argumento: Lessing diferencia poesia e pintura tomando como base sua midialidade, e não sua estética. Implicitamente ele introduz, portanto, uma diferença entre mídia e arte ao estabelecer que toda arte se baseia em uma midialidade específica (2006, p. 45).

Ainda que à primeira vista pareça se tratar de uma tentativa prescritiva de ditar uma certa pureza artística, o que Lessing faz, na verdade, é delimitar em um nível teórico as fronteiras entre cada arte. Ademais, ele admite a possibilidade de transgressões desses limites traçados, para além de um binarismo pobre que poderia advir de tal categorização. É o que ele faz ao analisar a invasão de Rafael Sanzio ao território da poesia e de Homero ao da pintura. Talvez o único defeito desse ensaio pioneiro de Lessing seja negar-se a admitir que as subversões são mais constantes do que as normas que ele forjara, sendo que se tornaram ainda mais frequentes a partir do romantismo. De acordo com Márcio Seligmann-Silva,

Lessing apesar de ter redigido o seu *Laocoonte* contra a doutrina do *ut pictura poesis* não se liberta totalmente dela justamente devido à sua fidelidade com relação ao princípio mimético das artes. O seu livro é sobre os *limites* dessa *mimesis*, ou seja, ele trata das regras que o artista deve respeitar – e nesse sentido ele de fato é um crítico “pré-romântico” que prescreve regras –, caso contrário sua obra não iludirá o leitor ou o espectador. [...] Em última instância, essa teoria aliada à sua reflexão sobre a recepção de cada arte e, portanto, sobre o funcionamento dos seus signos, tudo isso contribui para a posterior superação da concepção mimética das artes (e do conhecimento de um modo geral) e, conseqüentemente, da doutrina da *ut pictura poesis* (In LESSING, 2011, p. 55).

Isso significa que, ao partir de uma concepção mimética das artes, Lessing colaborou para superá-la; que, ao traçar os limites de cada forma de representação, permitiu que se analisassem com maior acuidade as formas híbridas. Não à toa, Walter Moser aponta o *Laocoonte* como uma das obras pioneiras dos estudos interartes e, por consequência, da intermedialidade: “a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediárias, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘midialidade’” (2006, p. 42). Contudo, antes de falarmos sobre a intermedialidade, faz-se necessário comentar sobre dois campos de estudo que a anteciparam: a intertextualidade e os estudos interartes.

No tocante à intertextualidade, os principais teóricos que se debruçaram sobre ela foram Mikhail Bakhtin (ainda que maneira indireta) e Julia Kristeva, que, em *Introdução à Semanálise*, afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Grosso modo, não se trata meramente da relação autor-leitor (intersubjetiva), mas sim da relação intertextos, isto é, todo texto produzido é tributário da tradição que o antecede. É claro que não se pode furta do papel do leitor na construção do sentido do texto, uma vez que dependerá de seu repertório identificar a interação com os outros textos. A propósito disso, Roland Barthes diz:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que encontram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar [...] é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é alguém sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2004, p. 64).

Com efeito, ao delegar a construção de sentido ao leitor, Barthes mantém-se coerente com sua ideia de *morte do autor*, uma vez que, para ele, “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (2004, p. 64). Se o leitor assume o papel de autor, ele também *escreve* – na medida em que organiza as citações que compõem o texto conforme o seu repertório. Logo, a leitura constitui-se como o reencontro com outras leituras, o diálogo entre o que agora se lê com aquilo que foi lido. Mas não podemos restringir a leitura aos textos verbais, pois, de acordo com a semiótica, qualquer estrutura sígnica pode ser lida como texto, independente de seu sistema sígnico. Segundo Claus Clüver,

O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa (2006, p. 15).

Para Clüver (2006), mais do que *inter-texto*, o correto seria adotar o termo *inter-signo*, haja vista que, no campo dos estudos interartes, não se lida apenas com a comparação de textos, como faz a Literatura Comparada, mas também com textos visuais,

musicais, multimídias. Aliás, no que diz respeito aos estudos interartes, é importante destacar o notório ensaio de Oskar Walzel de 1917: *Wechselseitige Erhellung der Künste*, cuja tradução é: “a iluminação mútua das artes”. Como o próprio título sugere, o livro trata das relações estabelecidas entre cada arte e suas particularidades. É interessante observar que René Wellek e Austin Warren, autores que propuseram o estudo intrínseco da literatura, lamentaram, no capítulo XI da *Teoria da Literatura* (1949), intitulado “Literatura e outras artes”, o fato de os estudos interartes, apesar de serem “um largo campo de investigação”, terem sido “apenas parcialmente percorrido nas últimas décadas” (1971, p. 158). Com efeito, o uso do termo “estudos interartes” tornou-se problemático quando se passou a questionar o próprio estatuto da arte, a partir das vanguardas europeias do início do século XX. Quando Marcel Duchamp inventou o *ready-made*, perdeu-se a noção dos limites que separam a arte da não-arte, mesmo porque, de acordo com Clüver, passou-se também a considerar que “a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com ‘obras de arte’ – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo” (2006, p. 18). Os estudos comparativos integraram objetos diversos da televisão, da música popular, da literatura *pulp*, apagando os limites impostos pela estética tradicional; por conseguinte, o termo estudos interartes tornou-se paulatinamente insatisfatório, incapaz de dar conta da variedade das mídias que perpassa a antiga hierarquia artística.

Em face das limitações da intertextualidade e dos estudos interartes, o surgimento da intermedialidade veio a preencher as lacunas deixadas por estes campos de estudo. Jürgen E. Müller aponta como antecessores da intermedialidade: o *Laocoonte*, de G.E. Lessing; a utopia wagneriana de criar uma *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”); o livro de Oskar Walzel sobre “a iluminação mútua das artes”; a reintrodução do termo *ekphrasis* por Leo Spitzer, em sua análise empreendida sobre o poema “Ode on a Grecian urn”, de John Keats; o conceito de “tradução intersemiótica” desenvolvido por Roman Jakobson, bem como o de intertextualidade, por Julia Kristeva; os estudos interartes de Claus Clüver e, por fim, o ensaio pioneiro de Dick Higgins, publicado em 1965, em que a palavra intermedialidade aparece pela primeira vez com sentido próximo àquele que hoje lhe é atribuído. E, se as suas fontes são diversas, o seu domínio é ainda mais vasto, isto é, trata-se de um “conceito guarda-chuva”, um *veites Feld* (MÜLLER, 2012b), que abarca inúmeras disciplinas. De acordo com Claus Clüver,

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. Quase todas essas formas de expressão e comunicação estão institucionalizadas isoladamente; as disciplinas a elas dedicadas desenvolveram seus próprios métodos considerando os materiais (e “mídias”, num outro sentido da palavra) dos objetos dos quais elas se ocupam e as funções culturais e sociais; além disso, todas elas têm consciência de sua própria identidade (2006, p. 18-19).

Pois bem, quando falamos de intermedialidade, é preciso ter em mente que se trata de um conceito amplo, que se situa além dos estudos interartes; e, como o seu prefixo supõe, trata-se de um *entre-lugar*, de um espaço híbrido entre duas ou mais mídias. Para Müller, “os vocábulos *mídia*, *mídias* ou *tecnologia* incluem palavras orais e escritas, bem como as noções de dinheiro, relógios, revistas em quadrinhos, rodas, bicicletas, automóveis, telégrafos, fonógrafos, luz, cinema, rádio, televisão, armas, automação” (2012b, p. 76). Contudo, continua o autor, a noção da intermedialidade baseia-se na “suposição de que não ‘existem’ mídias puras e de que as mídias integrariam estruturas, procedimentos, princípios, conceitos, questões de outras mídias desenvolvidas na história midiática do Ocidente que entrariam em jogo com esses elementos” (2012b, p. 82). Todavia, o que torna problemático esse conceito é o fato de que, por mais que haja uma interação intermídia, é preciso que estas mídias estejam claramente definidas, do contrário: como saber quais são as mídias em jogo? Deve-se, no entanto, fugir do impulso purista de querer traçar as fronteiras de cada mídia, pois existe o perigo de se recair num “essencialismo duvidoso”. A solução apontada por Irina O. Rajewsky (2012) diz respeito às convenções, ou seja, ao adotarmos o termo intermedialidade, não estamos dizendo que é fácil delimitar as fronteiras de cada mídia, pois a mídia individual não possui uma pureza *per se*; na verdade, trata-se de tomar em consideração a divisão estabelecida convencionalmente. Em suas palavras, “a prática das configurações intermidiáticas baseia-se sempre nas relações entre mídias ou “midialidades” que *a convenção determina serem distintas* [...] noutros termos, baseia-se na possibilidade de evocar, num receptor, aqueles *modelos* midiáticos específicos que lhe vêm à mente” (RAJEWSKY, 2012, p. 66). Se nos basearmos nas convenções, veremos que os modelos de cada mídia são historicamente determinados, maleáveis, em constante mudança; logo, o que define uma mídia hoje nada tem a ver com aquilo que a definia séculos atrás.

Por isso, para além do terreno incerto das convenções, outra solução para determinar as características intrínsecas de cada mídia é tomar como exemplo obras cujas mídias são autorreferentes, pois explicitam o seu código e remetem-se à própria estrutura. Por exemplo, um romance sobre escrever um romance: *Os moedeiros falsos* (1925), de André Gide; um quadro que ponha em cena um pintor: *Las Meninas* (1656), de Diego Velázquez, ou *O ateliê do pintor* (1666-1667), de Vermeer de Delft; um filme sobre o processo de se fazer um filme: *A noite americana* (1973), de François Truffaut, ou *O estado das coisas* (1982), de Wim Wenders. É importante notar que, devido ao fato de descreverem o *processo* mais do que o *produto*, não estamos lidando com uma forma acabada, fixa, mas sim com as possibilidades a serem exploradas. Nesse sentido, é perfeitamente possível integrar uma mídia nova à antiga, a fim de se criar algo novo. Baseando-se em Marshall McLuhan¹⁷, um dos pioneiros dos estudos sobre mídia, Müller afirma que “o conteúdo da *nova* mídia é a *velha* mídia” (2012b, p. 81). Ora, é justamente esse movimento dialético que interessa à intermedialidade.

Segundo Dick Higgins, em seu ensaio pioneiro publicado em 1965, ao se unir duas mídias primárias, não se tem mais uma nem outra, mas uma terceira coisa; quer dizer, não se trata meramente de uma justaposição, mas sim de uma fusão entre elas. Higgins, porém, adverte: “nenhuma obra foi boa por causa de sua intermedialidade. A intermedialidade era apenas uma parte do modo como a obra era e é; reconhecer isto torna a obra mais fácil de ser classificada, de modo que uma pessoa pode entender a obra e suas significações” (2012, p. 49). Higgins emprega o conceito intermedialidade em sentido teórico próximo ao que hoje lhe é atribuído, enfatizando também uma tendência artística dominante a partir dos anos 1960, sendo o *happening* um de seus principais exemplos: “o *happening* se desenvolveu como uma intermídia, uma terra inexplorada que fica entre a colagem, a música e o teatro. Ele não é governado por regras; cada obra determina seu próprio meio e forma de acordo com suas necessidades.” (2012, p. 45). Além do *happening*, a intermídia tornou-se, na década de 1960, uma tendência também no teatro, nas artes visuais e mesmo em construções físicas; entretanto, é preciso ter em mente que não se trata de uma escola ou vanguarda artística, como o simbolismo, surrealismo ou dadaísmo. Conforme Dick Higgins,

¹⁷ “O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos” (McLUHAN, 1974, 75).

Não houve e não poderia haver um movimento intermediário. Intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem rotulá-la como formalista e, portanto antipopular, ela permanece como uma possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes (2012, p. 48).

A concepção de Higgins, porém, não dá conta do vasto campo que a intermedialidade abrangia, pois o conceito vai muito além da simples fusão entre duas ou mais mídias. Para Jörg Helbig (1998), o conceito intermedialidade refere-se a pelo menos três tipos de relações: relações intermediárias, transposições intermediárias e fusões de mídias. A primeira diz respeito às relações entre mídias em geral; a segunda, à transposição de uma mídia para outra; a terceira, à união entre mídias distintas (*apud* CLÜVER, 2006, p. 24). Esse esquema classificatório iguala-se, até certo ponto, com a divisão proposta por Irina O. Rajewsky, que também aponta três grupos de práticas intermediárias:

1. intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações filmicas de textos literários, novelizações e assim por diante.
2. intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias (*Medienkombination*), que inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou *Sound Art*, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídias, de mescla de mídias e intermediárias.
3. intermedialidade no sentido de referências intermediárias (*intermediale Bezüge*), a exemplo das referências num texto literário a um certo filme, gênero filmico ou cinema em geral (a escrita filmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras (2012, p. 58).

Dentro da classificação de Rajewsky, a primeira categoria visa a uma intermedialidade extracomposicional, enquanto a segunda e terceira categorias visam a uma intermedialidade intracomposicional, alterando não apenas o processo de formação, mas também a estrutura de uma entidade semiótica (2012, p. 59). É justamente a partir dessas combinações intermediárias que se desenvolvem novas formas, novos gêneros, os quais, por sua vez, combinar-se-ão produzindo outras mídias em seguida. Isso retoma as ideias de McLuhan no que diz respeito ao conteúdo de uma mídia antiga engendrar novas mídias. Para além das combinações e referências, interessa verificar que a apropriação de elementos e práticas de outras mídias é usada para criar a ilusão de outra forma: o “como se”. É preciso ter em mente que se trata mais de “jogar com” do que propriamente cruzar as fronteiras

mediáticas. Podemos apontar como exemplo filmes que se apropriam dos elementos da pintura ou romances que se valem de procedimentos cinematográficos. Rajewsky, porém, adverte que “nessa (e noutras) instâncias de referências intermediáticas, apenas *uma* mídia convencionalmente distinta vai se revelar em toda sua especificidade física e midiática” (2012, p. 62).

Como observamos no início deste capítulo, o romance é um excelente exemplo de que as fronteiras de gênero podem ser facilmente ultrapassadas; no entanto, quanto às fronteiras midiáticas, vale ressaltar que há sempre restrições materiais básicas e operativas. É impossível que um filme torne-se um romance, ou uma pintura torne-se fotografia: “o que se cria nesse caso é uma mera ilusão, um ‘*como se*’ relativamente à outra mídia” (2012, p. 69). Essa ilusão permite, mais do que uma aproximação, uma atualização do sistema midiático com o qual se interage e também da própria mídia em que se expressa. À guisa de exemplo, quando a literatura deixa de ser apenas literatura e dialoga com outras mídias, ela extrapola a linguagem literária e amplia suas possibilidades. Tal interação pode acontecer com a pintura, com a música, com a fotografia, com o cinema, com a televisão, com o telefone, com o computador, enfim, independente da relação intermediática e de como se dá essa relação, haverá sempre a criação de algo novo. Segundo Rajewsky, “a depender de como se estabelecem as relações intermediáticas, esse tipo de interação ora põe à vista uma síntese ou fusão de modos diferentes de articulação midiática, ora apresenta-nos um ‘*entre-lugar*’, algo que se situa realmente *entre* duas ou mais formas midiáticas” (2012, p. 63).

Evidentemente, esses breves apontamentos sobre a intermedialidade não se pretendem exaustivos, mesmo porque se trata de um campo de estudos ainda em desenvolvimento. Quando Claus Clüver (1997) comenta que os estudos interartes carecem de uma metodologia própria e que precisam buscar uma terminologia unificada para os diversos fenômenos interartes, poderia estar se referindo à intermedialidade, uma vez que o conceito assume variados significados – o qual se modifica conforme o pesquisador em que nos baseamos. Em suas palavras, “parece lógico e prático utilizar ‘intermedialidade’ como conceito geral para todas as formas de relação dessa natureza e não limitar o termo a formas específicas” (CLÜVER, 2006, p. 31). Assim, em vez de limitar o termo mídia às modernas mídias de comunicação em massa – televisão, rádio, *internet* –, ou subdividir as relações intermídias em “relações transmidiáticas”, “multimídia” e “mixmídia”, é muito mais interessante tomar a intermedialidade como um conceito que diz respeito a qualquer interação entre duas ou mais mídias, sejam elas artísticas ou não. De acordo com Rajewsky,

Efetivamente, no domínio dos estudos literários bem como nos de história da arte, música, estudos de teatro e estudos filmicos, o foco recai repetidamente sobre uma variedade de fenômenos de cunho intermediário. Exemplos incluem aqueles fenômenos designados, há bastante tempo, por termos como escrita filmica, ecfrase, musicalização da literatura, além de fenômenos como adaptações filmicas de obras literárias, novelizações, poesia visual, manuscritos iluminados/iluminuras, *Sound Art*, ópera, história em quadrinhos, shows multimídia, “textos” multimídia de computador ou instalações, dentre outros. Todos esses fenômenos apontam, de uma certa maneira, para um cruzamento de fronteiras entre mídias e caracterizam-se por uma qualidade de intermedialidade em *sentido amplo* (2012, p. 57).

Estudiosos como Peter Wagner, em *Icons-Texts-Iconotexts: essays on Ekphrasis and Intermediality*, de 1996, e Werner Wolf, em *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of Intermediality*, de 1999, preferem o uso do termo *intermedialidade* à expressão *estudos interartes*; posição semelhante à adotada por Walter Moser, que encontra nos estudos interartes uma arqueologia da intermedialidade. Ou seja, para esses autores, a intermedialidade acaba sendo tratada quase como um sinônimo dos estudos interartes. Por outro lado, Jürgen E. Müller afirma que, enquanto os estudos interartes concentram-se na interação entre as artes envolvidas num processo, a intermedialidade inclui fatores sociais, tecnológicos e midiáticos, obrigando-se a trabalhar com *modalidades* desses processos (2012b, p. 86). Diante disso, é impossível não recorrer a Walter Benjamin e seu célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que se diz: “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*” (1996, p. 176). A colocação de Benjamin é fundamental para os estudos intermediários porque apresenta um problema que ultrapassa a relação interartes, avançando em direção à evolução social e tecnológica. Além disso, quando avança sobre a mudança operada na própria natureza da arte, é preciso levar em conta, para além de uma relação óbvia e direta, os impactos de uma invenção técnica sobre a cultura; afinal, para nos determos no âmbito da pintura, o realismo foi largamente ultrapassado pela fotografia, na sua tentativa de apreender a realidade. Corolário disso foi que a pintura abriu mão de representar o real, buscando, a partir de então, atingir novos efeitos. Se não fosse pelo advento da fotografia, a história da arte não testemunharia o impressionismo, o expressionismo, o fauvismo e os movimentos de vanguarda do século XX. Já em “O autor como produtor”, Benjamin aprofunda a discussão em torno da presença da técnica sobre as artes, afirmando que, no tocante à fusão das formas literárias, é possível ver “como a fotografia, a música e outros elementos, que não

conhecemos ainda, mergulham naquela massa líquida incandescente com a qual serão fundidas as novas formas” (1996, p. 130). Ora, o parentesco entre as ideias benjaminianas e as considerações anteriores acerca da intermedialidade é gritante. Não à toa, Walter Benjamin é apontado como um dos precursores dos estudos sobre o *media turn* alemão por Adalberto Müller em um dos ensaios que compõe a coletânea *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema* (2012).

Em *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, Flora Süssekind, analisando os impactos da técnica sobre escritores do período modernista, afirma que “o diálogo entre literatura e técnica sugere transformações significativas nos procedimentos propriamente literários” (2006, p. 89). Isso significa que, independente da mídia com que se trava contato, é impossível que não haja uma contaminação sobre um gênero artístico, criando novas possibilidades ao tensionar os seus limites historicamente determinados. Vilém Flusser, por sua vez, em *A escrita. Há um futuro para a escrita?*, descreve a evolução dos atos de ler e escrever, visando ao que há de específico no *escrever*, a fim de demonstrar os influxos da evolução da técnica sobre o homem e suas práticas. Em suas palavras,

Da mesma maneira como o alfabeto procedeu originalmente contra os pictogramas, os códigos digitais procedem atualmente contra as letras, para superá-las. Da mesma maneira como, originalmente, o pensamento fundamentado no alfabeto se engajou contra a magia e o mito (contra o pensamento imagético), também o pensamento baseado em códigos digitais se engaja contra ideologias processuais, “progressivas”, para substituí-las por modos de pensar cibernéticos, sistemoanalíticos e estruturais. E da mesma maneira como as imagens ao longo da história se defenderam para não serem suplantadas por textos, também o alfabeto atualmente defende-se para não ser suplantado pelos novos códigos – apenas um pequeno consolo para todos aqueles engajados na permanência da escrita de textos, pois a coisa acelerou (FLUSSER, 2010, p. 224-225).

Na mesma esteira de Flusser, Arlindo Machado, partindo de autores como Walter Benjamin, Roger Chartier e Lucien Febvre, especula sobre o “fim do livro” ao tratar o livro impresso como uma simples mídia a ser suplantada por formas mais avançadas, como o hipertexto: “é possível que o livro do futuro já não seja um objeto que se possa ter às mãos. É possível que ele chegue até nós pela linha telefônica e que o leiamos e o vejamos numa tela eletrônica sobre a qual possamos também escrever e desenhar, de modo a devolver à circulação o nosso texto” (MACHADO, 1997, p. 183). Vale lembrar que o ensaio de Machado foi escrito em 1997, portanto, os *e-books*, *blogs* etc. ainda não possuíam a

importância que têm hoje. O fato é que o surgimento, dia após dia, de novas mídias vem a promover cada vez mais depressa metamorfoses irreversíveis sobre as antigas formas de arte, como a pintura, a literatura e mesmo o cinema – que no passado influenciou a antiga hierarquia artística. Numa espiral sem fim, o avanço da técnica determina novas mídias, que, por sua vez, contaminam mídias antigas, gerando, por conseguinte, novas mídias *ad infinitum*.

Enfim, se no primeiro capítulo vimos como evoluiu a linguagem cinematográfica e de que maneira, nas últimas décadas, tem existido um “efeito cinema” sobre as outras mídias, chegando à conclusão de que, ao fundir-se com outras mídias, o cinema torna-se algo novo, tentamos agora demonstrar que não existe pureza nos gêneros literários e tampouco nas formas artísticas tradicionais, a partir das ideias de estudiosos da intermedialidade, como Claus Clüver, Dick Higgins, Jürgen E. Muller, Irina O. Rajewsky e Walter Moser. É preciso ressaltar que os estudos interartes e, hodiernamente, a intermedialidade têm colaborado para entendermos como se dá a interação entre as diversas mídias. E, se é possível existir cinema fora da mídia cinematográfica, podemos dizer que é possível que ele atue na literatura. Assim, pretendemos no próximo capítulo demonstrar como se dá a interface cinema/literatura, a fim de que possamos finalmente compreender essa relação intermídia na literatura contemporânea brasileira.

2.2 O CINEMA NA LITERATURA

Em um ensaio escrito em 1921, intitulado “O cinema e as letras modernas”, Jean Epstein abre com a seguinte afirmação: “A literatura moderna está saturada de cinema” (1983, p. 269). A fim de corroborar esse intercâmbio entre as duas artes, que vai além de um simples parentesco, Epstein aponta sete estéticas que mantêm em comum: *estética de proximidade*: “a sucessão de detalhes que, nos autores modernos, substitui o desenvolvimento e os *close-ups* de Griffith realçam esta estética de proximidade” (1983, p. 270); *estética de sugestão*: “não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção” (1983, p. 271); *estética de sucessão*: “um atropelo de detalhes constitui um poema e a decupagem de um filme sobrepõe e mescla, gota a gota, os espetáculos. [...] A utopia fisiológica de ver ao mesmo tempo [simultaneísmo] é substituída pela aproximação: ver depressa” (1983, p. 271-272); *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” (1983, p. 272); *estética de sensualidade*: “em literatura, ‘nada de sentimentalidade!’, pelo menos na aparência. No

cinema, a sentimentalidade é impossível” (1983, p. 272-273); *estética de metáforas*: “o poema: uma cavalgada de metáforas que se empinam. [...] O princípio da metáfora visual é exato na vida onírica ou normal; na tela, ele se impõe” (1983, p. 273); *estética momentânea*: “uma imagem não pode ser durável. [...] Sempre a escrita envelhece, mais ou menos rapidamente. A escrita atual envelhecerá muito depressa” (1983, p. 274).

A ideia de simultaneísmo, devedora da concepção bergsoniana de tempo, desperta verdadeiro fascínio tanto em cineastas, como em pintores e romancistas de vanguarda. Dentro do esquema de Epstein, que sabe ser utópica tal ideia, o simultaneísmo insere-se na estética da sucessão, que, ao lado da estética da rapidez, pressupõe a alternância vertiginosa de imagens. Ora, o equivalente cinematográfico da rápida sucessão de imagens momentâneas e sugestivas encontra-se na montagem – que, durante muito tempo, foi vista como praticamente sinônimo de linguagem cinematográfica. Não se pode negar, é claro, que a montagem é anterior ao cinema, como bem observou Eisenstein em seu célebre ensaio *Montagem 1938*, em que considera a montagem algo próprio da percepção humana, integrando diversas manifestações artísticas, tais como a pintura (El Greco, Lautrec, da Vinci), a música (Debussy, Scriabin), o teatro (circo, *music hall*), prosa (Dickens, Tolstói e Joyce), poesia (ideogramas japoneses, Maiakovski), entre outras.

Na análise que faz de *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, em “A crise do romance”, Walter Benjamin observa que a crise da forma épica clássica deve-se, em grande medida, ao advento de novas técnicas na sociedade moderna. O fato é que Döblin – ao contrário de André Gide, por exemplo, que defendia o ideal de romance puro – propõe que os autores épicos (ou seja, os romancistas) abracem deliberadamente uma forma híbrida, contaminada por outros gêneros, sendo que “o princípio estilístico do livro é a montagem” (BENJAMIN, 1996, p. 56). O romance de Döblin abre novas possibilidades romanescas ao mesclar caoticamente “material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios” (1996, p. 56). É claro que a montagem a que se refere Benjamin diz respeito, principalmente, à bricolagem, a uma colagem de elementos diversos. Mas, se tomarmos a definição de Vincent Amiel, para quem a montagem assegura uma “unidade lógica por meio dos elementos fragmentados” (2007, p. 23), existe um parentesco entre o trabalho operado por Döblin e a montagem cinematográfica, na medida em que, no romance, o autor se reserva à organização dos capítulos. Segundo Benjamin, “em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica” (1996, p. 56). Ou seja, nesse período, a literatura já sente os influxos da nova técnica/arte.

No capítulo dedicado à montagem, em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger demonstra o fascínio dessa técnica sobre os artistas de vanguarda, desde pintores a escritores. Ele diz: “a montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase de constituição da obra” (1993, p. 122); no entanto, faz uma ressalva quanto ao modo como a montagem se opera em cada arte, haja vista que “enquanto que no cinema a montagem de imagens é um processo técnico, dado pelo próprio meio cinematográfico, na pintura adquire o *status* de princípio artístico” (1993, p. 123). Com efeito, ainda que Bürger comente sobre o uso da montagem dentro da pintura, interessa-nos a maneira como a literatura se apropria dela. Alguns exemplos são *Nadja* (1928), de André Breton, e *Paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon. Em *Nadja*, por exemplo, podemos identificar a montagem na série de acontecimentos isolados no início, pois, de acordo com Bürger, “não os liga nenhum vínculo narrativo do qual se possa deduzir qualquer sequência lógica; os acontecimentos, porém, estão vinculados de outro modo: todos se desprendem do mesmo modelo estrutural” (1993, p. 130). Quando se fala em ausência de sequência lógica, a primeira coisa que vem à mente é a escrita automática dos surrealistas, entretanto, é preciso levar em conta que, diante de uma obra como essa, o próprio modo de recepção é modificado; ou seja, se o sentido não é mais deduzido de uma sequência linear, a obra deve ser lida agora a partir de seu eixo paradigmático, e não mais sintagmático. Importam os vínculos, não a sequência causal. Bürger afirma que “a inclusão de novos acontecimentos semelhantes, assim como a eliminação de alguns que não são narrados, não produziria alterações especiais. O decisivo não é a singularidade dos acontecimentos, mas o princípio de construção que está na base da série de acontecimentos” (1993, p. 131). A diferença entre uma obra orgânica, de tendência realista, para uma inorgânica, como *Nadja*, é que, na primeira, as partes e o todo possuem uma unidade dialética; ao passo que, na segunda, “as partes ‘emancipam-se’ de um todo situado acima delas” (1993, p. 131). Trata-se de uma nova forma de apreender o tempo, a realidade.

No capítulo “A era do filme”, que integra o volume II de *História social da literatura e da arte*, Arnold Hauser investiga a presença da estética cinematográfica nas artes do início do século XX. Partindo do pressuposto que o século XX teria se iniciado apenas após a Primeira Guerra Mundial, o autor busca as principais características das artes pós-1918, dando destaque, portanto, às vanguardas europeias. Em suas palavras,

a importância histórica do dadaísmo e do surrealismo não consiste, porém, nas obras dos seus representantes oficiais, mas no fato de eles chamarem a atenção para o beco sem saída em que a literatura se encontrou no final do movimento simbolista, para a esterilidade de uma convenção literária que deixara de ter quaisquer relações com a vida real (1982, p. 1121).

E se, por um lado, persistem os cultores da “arte pela arte”, a partir de nomes como André Gide, Paul Valéry, T.S. Eliot e Rainer Maria Rilke, que, para fugir de uma linguagem gasta e sedimentada, refugiam-se em projetos literários herméticos, à maneira de Mallarmé, primando pelo racional; por outro lado, autores como Franz Kafka e James Joyce perseguem uma experiência irracional ou buscam apreender o real de maneira automática e irracional, como os surrealistas. De um jeito ou de outro, o que se observa é a crise do romance psicológico – pois não interessam mais as sutilezas do indivíduo. A psicologia cede lugar a uma espécie de mitologia, em que o universo de cada obra fecha-se sobre si mesma, criando a impressão de totalidade, uma *Summa* de nossa civilização, tal como *Ulisses* (1922), de James Joyce, e *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust. Para Hauser, “a arte é atacada por uma verdadeira mania de totalidade” (1982, p. 1127). Interessantemente, ao contrário de projetos realistas como *A Comédia Humana*, de Honoré de Balzac, que pretendia fazer o resumo da sociedade moderna a partir das histórias e personagens que compunha, os romances modernos promovem o abandono do enredo e do herói; em vez de acontecimentos, tem-se um fluxo de ideias e associações – como na obra-prima joyceana. De acordo com Arnold Hauser,

O que é posto em relevo é sempre a ininterruptão do movimento, o ‘contínuo heterogêneo’, a figuração caleidoscópica de um mundo desintegrado. O conceito bergsoniano de tempo recebe uma nova interpretação, uma intensificação e uma deflexão. O que se acentua agora é a simultaneidade dos conteúdos conscienciosos, a imanência do passado no presente, o constante fluir simultâneo dos diferentes períodos da vida, a amorfa fluidez da experiência interna, a ilimitabilidade da corrente do tempo que arrasta a alma, a relatividade de espaço e tempo, isto é, a impossibilidade de diferenciar e de definir os meios em que a mente se move. 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 escrever’ e, acima de tudo, a montagem técnica e a interpretação das formas temporais e espaciais do filme. O novo conceito de tempo, cujo elemento fundamental é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal, em nenhum outro gênero se exprime tão bem como nesta arte de todas a mais jovem, que data do mesmo período que a filosofia do tempo de Bergson (1982, p. 1128).

É interessante observar que o conceito bergsoniano de tempo que perpassa as obras de vanguarda é o mesmo subjacente ao cinema¹⁸, quer dizer, “os limites entre espaço e tempo são fluidos: o espaço tem um caráter quase temporal; o tempo, até certo ponto, um caráter espacial” (1982, p. 1128). Um exemplo disso seria o uso do *close-up*, que, situando-se além do critério espacial, representa uma fase superior do desenvolvimento temporal do filme. Isso porque o *close-up*, quando usado adequadamente na montagem, promove o encadeamento de dois espaços-tempos, porquanto um *close-up* não cria uma suspensão da parte em relação ao todo; antes, cria uma continuidade, dinamiza o todo. Todavia, vale ressaltar que

A verdadeira espacialização do tempo no filme só se dá, porém, quando se retrata a simultaneidade de enredos paralelos. É a experiência da simultaneidade de acontecimentos diferentes, espacialmente separados, que põe o público naquela condição de expectativa que existe entre espaço e tempo e reivindica para si as duas ordens de categorias (HAUSER, 1982, p. 1131).

Ora, a ilusão de simultaneidade evocada por Hauser diz respeito à montagem paralela – técnica consagrada por Griffith que consiste em promover o cruzamento de duas situações que correm paralelamente. No tocante ao romance moderno, o escritor americano William Faulkner, em *The Wild Palms* (1939), por meio do contraponto entre duas histórias sobre nascimento e morte que se alternam a cada capítulo, cria a ilusão de paralelismo, conquanto o leitor saiba que ocorrem em espaços e lugares distintos, tal como Griffith já o fizera em *Intolerance* (1916). Já em *The sound and the fury* (1929), Faulkner vale-se de outra técnica narrativa para criar a ilusão de simultaneidade: o passado e o presente acontecem de maneira simultânea, embora não se esclareça se as situações de fato acontecem ou se existem apenas na consciência das personagens. Além disso, alterna-se o foco narrativo, sendo que cada capítulo é narrado por uma personagem que oferece a sua visão para o mesmo assunto. Hauser afirma que

¹⁸ No capítulo “Os cristais de tempo” de *A Imagem-tempo* (2005), é possível verificar que a compreensão deleuziana sobre o cinema retoma as ideias de Bergson sobre o tempo: coexistência do passado com o presente; concepção não-cronológica da natureza do tempo; o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado; o tempo é a interioridade na qual estamos.

Esta qualidade rapsódica que distingue mais do que qualquer outra coisa o romance moderno do antigo é, ao mesmo tempo, o caráter a que ela deve os seus efeitos mais cinemáticos. A descontinuidade do enredo e o desenvolvimento cênico, o súbito aflorar dos pensamentos e dos estados de espírito, a relatividade e a inconsistência dos padrões de tempo são o que nos traz ao espírito, nas obras de Proust e Joyce, Dos Passos e Virginia Woolf os *cuttings*, *dissolves* e interpolações do filme, e é pura mágica do filme o que Proust faz, quando aproxima dois incidentes, que podem distar trinta anos, tanto como se entre eles mediassem apenas duas horas (1982, p. 1132-1134).

Enfim, a temporalização do espaço e a espacialização do tempo, derivadas do conceito de tempo de Bergson, fazem-se sentir em todas as tendências da arte de vanguarda e, sobretudo, no romance moderno. Por outro lado, no ensaio “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, André Bazin mostra-se contrário à opinião corrente acerca da presença do cinema na literatura modernista, pois existem equívocos sobre o que se considera cinema. Ele diz: “o crítico literário tem ideias imprudentemente preconcebidas do que é o cinema a partir de uma definição bem superficial de sua realidade. Não é porque a fotografia é sua matéria-prima que a sétima arte está fadada à dialética das aparências e à psicologia do comportamento” (1991, p. 90). Bazin pontua tal crítica porque, conforme o lugar-comum, o cinema é incapaz de apreender a psicologia das personagens com a mesma eficiência da literatura, limitando-se, portanto, a apresentar apenas os seus gestos. Aliás, para ele, ainda que compreendamos por cinema certas técnicas de relato, como a montagem, mesmo assim tal influência não se justifica, haja vista que tanto o cinema quanto o romance americano procedem de uma mesma visão de mundo sobre a relação do homem com a técnica. Além disso, continua Bazin, é preciso ver primeiro a dívida que os filmes contemporâneos têm para com o romance moderno, e não o contrário: “na verdade, não sabemos se *Manhattan transfer* ou *La condition humaine* teriam sido muito diferentes sem o cinema, mas em compensação estamos certos que *Thomas Garner* e *Cidadão Kane* nunca teriam sido concebidos sem James Joyce e Dos Passos” (BAZIN, 1991, p. 91).

Apesar de se posicionar contra o lugar-comum segundo o qual o romance moderno, e sobretudo o romance americano – John Steinbeck, Ernest Hemingway, John dos Passos e William Faulkner –, teria sofrido influência do cinema, Bazin admite, no entanto, que “o romancista utiliza hoje técnicas de relato, porque ele adota uma valorização dos fatos, cujas afinidades com os meios de expressão do cinema são indubitáveis” (1991, p. 91). Ademais, Bazin não nega a importância do *close-up* e da montagem: “os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato,

como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos” (1991, p. 88-89).

Divergências à parte, no tocante aos novos modos de percepção impostos pela tela de que Bazin nos fala, a primeira ideia que nos ocorre é a influência das novas mídias, sobretudo as mídias visuais, sobre a vida cotidiana e, por extensão, sobre as artes. Na introdução de *Escrituras do visual: o cinema no romance*, André Soares Vieira afirma que

Desde o despertar do século XX, assiste-se de maneira progressiva a um processo irreversível de estreitamento das relações entre a palavra e a imagem. Tal processo justificou em larga medida o advento de uma sociedade reconhecida como a civilização da imagem. A fotografia, o cinema e a televisão contribuíram para a determinação do papel que esta imagem desempenharia de forma indelével na fundação de novos paradigmas socioculturais (2007, p. 11).

Esse apelo moderno às imagens deve-se, principalmente, ao cinema, pois, ao criar a ilusão de movimento das imagens – 24 fotogramas por segundo –, instaurou um novo regime de visualidade. E se o novo paradigma imagético faz-se sentir na literatura, no tocante às mídias visuais, a sua presença é ainda mais esmagadora. Em alguns filmes de Wim Wenders, como *Alice nas cidades* (1974) e *Paris, Texas* (1984), podemos observar, a partir de polaroids, outdoors, letreiros, vídeos, televisão, a onipresença da imagem e como isso afeta os indivíduos¹⁹. Conforme postula Jacques Aumont, em *A Imagem*:

É banal falar de ‘civilização da imagem’, mas essa expressão revela bem o sentimento generalizado de se viver em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, mas também cada vez mais diversificadas e mais intercambiáveis. O cinema, hoje, é visto na televisão, como a pintura, há bastante tempo, é vista em reprodução fotográfica. Os cruzamentos, as trocas, as *passagens* da imagem são cada vez mais numerosos (2002, p. 14).

Hoje, com o advento da *internet*, essas *passagens* tornam-se ainda mais frequentes e comuns, pois, na tela de um computador, é possível assistir a um filme, visualizar uma foto ou uma pintura, jogar *games*, ver aquele com quem conversamos através de uma *webcam*, enfim, recriar um mundo à semelhança do nosso. A consequência negativa disso é que estamos perdendo a capacidade de pensar por imagens, de criarmos sozinhos um *imaginário*. Na quarta proposta de *Seis propostas para o próximo milênio*, que é dedicada à visibilidade, Ítalo Calvino afirma que

¹⁹ A propósito disso, em *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord diz: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (1997, p. 14).

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos 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 (2010, p. 107).

A falência do nosso imaginário está diretamente vinculada à pobreza de experiência do homem moderno assinalada por Walter Benjamin em “Experiência e pobreza” (1996), ensaio em que sustenta a hipótese de que, devido ao monstruoso desenvolvimento da técnica, as experiências tornaram-se inautênticas, exteriores ao indivíduo; trata-se de uma pobreza criada pelo excesso, pela repetição. Não à toa, Deleuze ironiza o lugar-comum sobre a massiva presença das imagens na vida cotidiana. Em suas palavras: “civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem” (DELEUZE, 2005, p. 32). De fato, encobre-se uma imagem com outra imagem, isto é, o imaginário individual é recoberto pelo imaginário do espetáculo, industrializado. A reação de Ítalo Calvino diante de tal fenômeno é extremamente alarmista e preocupante, tanto que se questiona: “que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a ‘civilização da imagem’? O problema de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?” (2010, p. 107). O que preocupa Calvino é o fato de o homem tornar-se cada vez mais dependente das imagens dadas *a priori*, fazendo com que perca a capacidade de criar imagens por si mesmo. O impacto disso sobre a literatura é devastador, pois, com a crise do imaginário, tem-se também a falência da própria linguagem. Assim, os caminhos apontados para o futuro da literatura seriam dois:

1) Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado. O pós-modernismo pode ser considerado como a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento. 2) Ou então apagar tudo e recomeçar do zero. Samuel Beckett obteve os mais extraordinários resultados reduzindo ao mínimo os elementos visuais e a linguagem, como num mundo de depois do fim do mundo (CALVINO, 2010, p. 111).

Quanto ao primeiro caminho, além de mais óbvio e fácil, tem-se mostrado a tendência dominante. Reciclar gêneros, situações e imagens, bem como parodiá-los, é

recorrente na obra do romancista argentino Manuel Puig, que, em constante diálogo com o cinema, faz um forte apelo a uma estética *kitsch*. Quanto ao caminho trilhado por Samuel Beckett, apesar de mais radical, mostra-se menos frequente, haja vista que são poucos os escritores que logram o mesmo resultado sem recair no pastiche. De qualquer modo, quer seja para negar esse regime da imagem, quer seja para reforçá-lo, dele não se escapa; tanto que, em *Além do visível: o olhar da literatura*, Karl Erik Schollhammer inicia com o seguinte questionamento: “Como ler literatura hoje sem levar em conta o predomínio da cultura da imagem? Não é mais possível ler contos ou romances sem considerar a interferência que têm sobre a leitura dos textos as adaptações das suas histórias para os meios audiovisuais” (2007, p. 7).

É claro que um texto verbal, em maior ou menor proporção, cria na mente do leitor uma imagem mental. Conforme lemos um texto, vemos a cena como se esta acontecesse diante dos nossos olhos, em fragmentos ou em sua totalidade. Eis o que torna a literatura tão fascinante: ela transporta-nos para outros mundos. No ato da leitura, somos levados para a Liliput de Jonathan Swift, para Oz de L. Frank Baum ou para a Paris de Balzac. Contudo, por mais verossímeis que sejam os lugares criados pela literatura, ainda assim não deixam de ser lugares imaginados, ou melhor, criados pelo imaginário do leitor no ato da leitura. É justamente essa capacidade de *imaginar* que estamos perdendo por causa da onipresença de imagens pré-fabricadas no nosso cotidiano. Segundo Schollhammer, “as imagens ocupam, cada vez mais, um lugar dominante na recepção estética contemporânea; vivemos sob o impacto da proliferação de imagens produzidas e sustentadas entre si na reciprocidade entre as redes midiáticas, de imprensa, cinema, publicidade e televisão” (2007, p. 7). É óbvio que desde a antiguidade a literatura dialogava com as artes plásticas, mas o que tem se observado, desde o início do século XX, é que por vezes a visualidade passa a determiná-la, isto é, para além de procedimentos formais, a imagem é trazida também para o conteúdo: “a própria literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 7). Dentro desse regime de visualidade, a literatura assume uma forma híbrida e ocorre um intercâmbio dos sistemas sígnicos de cada mídia; dito de outra forma: “a imagem quer ser palavra, quer se fazer legível. A palavra quer ser imagem, quer se fazer mostrável” (ULM, 2013, p. 105).

No tocante ao estudo entre essas duas mídias, quer seja no sentido de verificar a presença da literatura no cinema, quer seja para verificar a influência da linguagem

filmica sobre a literatura, o método mais adequado deve buscar “compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridação entre as duas mídias, e ainda em relação a outras mídias” (MÜLLER, 2012, p. 171). É preciso ter em mente que tanto a literatura – mormente o romance – quanto o cinema não são mídias puras, isto é, contaminam-se reciprocamente e deixam-se contaminar por mídias diversas, como o rádio, a imprensa escrita, a televisão, a *internet*, a música, as artes visuais etc. De acordo com Joachim Paech, “o ‘*cinéma impur*’ (BAZIN), a que corresponderia uma ‘literatura impura’, era, já como ‘cinema’ e como ‘literatura’, uma mistura impura, cuja qualidade especial deveria ser buscada em cada um dos sistemas singulares por eles concretizados” (2013, p. 56). Ora, conforme foi demonstrado nos capítulos anteriores, não existe a “literatura em si”, nem o “cinema em si”; logo, podemos classificá-los, *grosso modo*, como mídias intermídias. Quando pensamos em um gênero como o romance, forma aberta capaz de absorver outros gêneros – lírico, dramático – e outras artes – música, pintura, fotografia, cinema –, sabemos que se trata de um gênero cuja natureza define-se pelo hibridismo. No que diz respeito ao cinema, desde o “cinema primitivo”, que trazia conteúdos e técnicas do *music hall*, *vaudeville*, shows de prestidigitação e melodrama, até o “cinema de exposição”, que assume as mais variadas formas de representação, pondo em xeque a própria mídia cinematográfica, não temos dúvida de que se trata do *media intermedia* por excelência. A respeito disso, Paech afirma que

A literatura é ela própria uma forma multimedial, que, por sua vez se articula em diferentes mídias, nas quais se formulam suas características midiáticas próprias. [...] Também o cinema é uma forma multimedial que tanto pode assumir a forma de filme de cinema, quanto a de filme televisivo, vídeo ou DVD. Nem na sua produção, nem na sua distribuição e no seu consumo o ‘cinema’ pertence univocamente a uma mídia apenas (2013, p. 60).

Nesse sentido, um trabalho que intencione trabalhar comparativamente essas duas mídias precisa considerar, em primeiro lugar, que são mídias essencialmente impuras e híbridas (aliás, não existe tal pureza em nenhuma mídia); em segundo lugar, precisa buscar rastros de suas formas, pois, como assinala Joachim Paech, “qualquer elemento narrativo ou elemento temático pode ser utilizado em qualquer mídia; interessante seria saber se restariam, numa determinada mídia, rastros de uma ou de várias outras, que pudessem ser ‘estilisticamente’ perceptíveis” (2013, p. 57). Logo, cabe observar de que maneira traços da linguagem filmica podem ser encontrados numa obra literária.

Em *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, João Carlos Avellar lança a seguinte hipótese: “corte, montagem, simultaneidade, monólogo interior. A literatura

teria inventado o cinema sem se dar conta disso? E depois, conscientemente, teria se voltado para o que inventou para se reinventar (escrevendo adaptações literárias de filmes)?” (2007, p. 105). Evidentemente, dizer que a literatura inventou o cinema é um tanto descabido, mesmo porque, ainda que ela tenha contaminado a linguagem cinematográfica, também o fizeram diversas outras mídias e formas de espetáculo – como demonstramos no primeiro capítulo desta dissertação. O interessante da sua afirmação, no entanto, reside em alguns procedimentos comuns tanto ao cinema quanto à literatura moderna: corte, montagem, simultaneidade e monólogo interior.

No ensaio “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, Tânia Pellegrini, partindo do pressuposto de que vivemos numa sociedade marcadamente visual, demonstra que as mídias visuais, como videogames, videoclipes, cinema, televisão, propaganda etc., promoveram profundas transformações nos modos de produção e reprodução cultural – o que se faz sentir fortemente nos textos literários. Em suas palavras, “tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações” (2003, p. 16).

Em relação ao tempo, é inconcebível que exista diegese fora do fluxo do tempo, pois, além do universo diegético, o tempo da narrativa, ou discurso, compõe-se a partir da sucessão de palavras e frases. A mudança que se opera em relação ao tempo diegético é que, a partir da concepção bergsoniana de tempo, este não se limita mais a indicações cronológicas relativas ao calendário, ao tempo cósmico ou à época histórica. Trata-se do tempo como duração (*durée*), o qual não se mede mais pelo relógio, mas pela consciência, que abarca simultaneamente passado, presente e futuro, num fluxo vertiginoso de memórias, imagens e associações. E, com efeito, é a mesma concepção temporal adotada pelo cinema: “nem memória, nem passado, nem futuro: não existem ou existem de outro modo. O cinema conta tudo no presente, até escreve assim os seus letreiros, observou Epstein diante do cinema mudo” (AVELLAR, 2007, p. 113). Não à toa, quando se busca demonstrar a contaminação da linguagem fílmica na literatura, aponta-se o fato de os verbos estarem conjugados no *presente do indicativo* – que, de resto, é o tempo verbal empregado nos roteiros²⁰. Além da questão da presentificação, o conceito bergsoniano de tempo faz-se sentir por meio da tendência de

²⁰ Em *O roteiro de cinema*, Michel Chion assinala que: “o cinema não tem à sua disposição os tempos gramaticais (passado, presente ou futuro). Portanto, tenderíamos a dizer que no cinema tudo *sempre acontece no presente*” (1989, p. 130).

simultaneidade, cujo procedimento cinematográfico se dá partir do uso da montagem paralela. Segundo Pellegrini,

Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade. Trata-se da *bidimensionalidade*, nova categoria usada na representação do mundo, tornada possível pelos recursos da montagem (2003, p. 24).

A simultaneidade está diretamente vinculada à supracitada espacialização do tempo e à temporalização do espaço que ocorre no cinema, haja vista que, a partir da montagem, consegue-se criar a ilusão de que duas ações desenvolvam-se ao mesmo tempo, ainda que em espaços diferentes. Tempo e espaço tornam-se indissociáveis, tornam-se uma coisa só: espaço-tempo. Essa nova visão sobre o tempo não transforma apenas a Física moderna, pois coincide também com as artes plásticas – vide o sistema cubista de perspectivas múltiplas. Não se pode negar, no entanto, que “há entre o desenvolvimento do romance – relacionado sobretudo com a subversão da ordem cronológica da narrativa – e a conquista pelo cinema de uma linguagem própria (cortes, planos, angulações) uma convergência bastante acentuada” (PELLEGRINI, 2003, p. 23). Essa linguagem constituída por meio de cortes e angulações diz respeito, também, à focalização da câmera, à maneira como se apreende o espaço. Logo, o espaço está associado tanto ao tempo quanto ao foco narrativo, e por extensão, às personagens e ao narrador.

Em narratologia, a focalização diz respeito ao ponto de vista que o narrador possui em relação ao universo diegético e ao narratário, sendo que o tipo de narrador – homodiegético, autodiegético ou heterodiegético – está intrinsecamente relacionado à focalização. A principal diferença entre cinema e literatura está no fato de que, ao contrário da literatura, o ponto de vista da câmera é incapaz de descrever e analisar o que se passa no interior das personagens, a sua psicologia. Ainda que um filme lance mão de uma voz em *off*, será uma narração de outra natureza, haja vista que se trata de um recurso que foge do estatuto puramente visual. A câmera é quem narra no cinema, e a focalização depende dos planos escolhidos. Assim, o cinema não possui uma focalização interna, ao passo que a literatura pode valer-se de uma focalização externa – à maneira de um filme. De fato, há duas espécies de focalização que fazem as vezes de câmera: a focalização externa e a focalização neutra. Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva,

Nos romances de focalização externa, as personagens podem ser descritas e representadas na sua fisionomia, no seu vestuário, nos seus hábitos, nos seus gestos e atos, mas sem qualquer análise ou esclarecimento acerca de suas motivações subjetivas. O narrador não demonstra possuir, por conseguinte, qualquer conhecimento sobre a interioridade das personagens, sobre os seus pensamentos e sentimentos não exteriorizados (1979, p. 329-330).

Esse tipo de focalização foi frequentemente usado pelos romancistas americanos do período entre-guerras, como Ernest Hemingway, Dashiell Hammet e John Steinbeck, sendo marcado pela “influência da psicologia *behaviourista* e também pela influência da linguagem cinematográfica” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 330). Já, no tocante à focalização neutra, que pressupõe a não intromissão do narrador com comentários, só é possível para o narrador heterodiegético.

A focalização neutra, impessoal, propugnada por Flaubert e Henry James, encontrou no romance americano dos anos trinta e no romance neo-realista, em geral, uma prática frequente e rigorosa, tendo muitos autores procurado cingir a narrativa romanesca a uma espécie de *compte rendu* dos acontecimentos diegéticos, a uma sucessão estritamente objetiva dos fatos, de diálogos (1979, p. 339).

O problema da focalização neutra é que, por mais que vise à fórmula flaubertiana de um narrador semelhante a Deus – onipresente e onisciente, mas invisível –, não existe uma focalização rigorosamente impessoal, liberta totalmente da interferência do narrador. Mesmo no cinema, isso não é possível, haja vista que, ainda que a câmera capture os acontecimentos que se desenrolam diante dela de maneira objetiva, o seu ponto de vista é determinado. Michel Chion, a partir dos estudos de Jean Pouillon e Gérard Genette, propõe que, ao contrário do que se acredita, o ponto de vista do cinema não é necessariamente a focalização externa, ou seja, “ele emprega, a seu modo, esses três tipos de focalização, cuja definição, é claro, precisa ser revista e corrigida para ele” (1989, p. 210). Os três tipos de focalização aludidos pelo autor são, em termos genettianos, a interna, a externa e a neutra. O que talvez poderia trazer semelhanças entre o tipo de focalização narrativa e o olhar da câmera, pretensamente impessoal, é o uso de uma linguagem objetiva, despida de juízos valorativos, ou seja, uma visão mais imediata sobre a realidade, sem descrevê-la ou adjetivá-la. Desse modo, dois pontos assinalados por Michel Chion sobre a caracterização no roteiro nos interessam: 1) “a caracterização não pode utilizar pensamentos que seriam atribuídos à personagem (ao contrário da literatura) e, portanto, deve ser realizada por meios cinematográficos”; 2) o caráter deve ser mostrado pela ação, isto é, deve-se “criar pequenas

circunstâncias, pequenos incidentes, que não fazem a ação avançar muito, mas que sobretudo levam a personagem em questão a se revelar, a se caracterizar, na medida em que as enfrenta. Desse ponto de vista, o cinema é comportamental” (1989, p. 226-227). Se a caracterização cinematográfica limita-se à aparência e ao comportamento (posição contrariada por André Bazin), para a literatura mimetizar a linguagem fílmica deve se restringir a descrever tão somente a ação e sua continuidade. Outros procedimentos que compõem esse *estilo imagético* são: “a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes, takes, shots*” (PELLEGRINI, 2003, p. 29). Por fragmentos, vestígios e traços, devemos tomar em conta que estamos diante de um sistemático despojamento da linguagem, na tentativa de tornar a narrativa mais dinâmica, mais rápida, como se fosse um filme. Para Pellegrini, no romance moderno, observa-se

uma crescente simplificação da linguagem, no sentido de que ela vai aos poucos se despindo cada vez mais de seus acessórios qualificadores (figuras, advérbios, adjetivos, etc.) para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída (2003, p. 28-29).

Apesar dessa simplificação da linguagem, visando torná-la mais objetiva, ao primar pelo substancial e pela ação, é inescapável que haja descrição numa narrativa. Pois, se é possível haver uma descrição sem elementos narrativos, a recíproca não é verdadeira: pode haver objetos sem movimento, mas não movimento sem objetos. E, se a focalização está intrinsecamente relacionada à descrição, as mudanças verificadas na focalização a partir do advento do cinema também podem ser verificadas na descrição. Nas palavras de Pellegrini,

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 planos para situar a personagem, para integrá-la ao meio’, além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no evolver do tempo (2003, p. 26).

O romance moderno, em vez de concentrar as descrições com função diegética nos primeiros capítulos – modelo tipicamente balzaquiano – dispersa os fragmentos descritivos em meio à ação, tornando a narrativa mais dinâmica, mais veloz, eliminando os “tempos mortos” causados pela pura descrição. Corolário disso é o já mencionado despojamento da linguagem, uma vez que se abre mão da representação detalhada. Isso

também tem consequências sobre a fábula, isto é, a história narrada. Em vez da representação realista, baseada numa concepção linear e causal de tempo, com espaço e personagens bem delimitados, o romance moderno, ao incorporar técnicas visuais, acrescentou ao seu repertório “uma crescente sofisticação das técnicas de representação (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador, etc.) (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

O monólogo interior vem a acompanhar essa desarticulação do enredo e a desvalorização da diegese. Vale ressaltar que essas mudanças são tributárias da nova concepção de tempo apontada por Bergson, pois o monólogo interior nada mais é que um discurso que se desenrola dentro da consciência da personagem, obedecendo a um tempo interiorizado, além de se apresentar, muitas vezes, sob uma forma desordenada, com uma sintaxe frouxa e pontuação escassa, não havendo intervenção do narrador. Essa técnica, frequente no chamado *romance impressionista* de James Joyce e Virginia Woolf, teria surgido com o propósito de emular com o impacto sofrido por causa do advento do cinema. Para Aguiar e Silva,

É muito possível que, no romance impressionista, tenha atuado como poderoso estímulo o desejo de reagir contra o cinema mudo, semelhantemente ao que sucedera na pintura, onde o impressionismo representara uma reação contra a fotografia. O cinema, na verdade, podia traduzir um enredo movimentado e rico de peripécias, mas não conseguia apreender a vida secreta e profunda das consciências. É esta vida recôndita que o romance impressionista procura devassar, através do ritmo narrativo extremamente lento, tão peculiar a Virginia Woolf, e através da técnica do *monólogo interior*, tão cultivada por James Joyce (1979, p. 312-313).

Ao enredo pleno de peripécias do cinema, a literatura reage com a desvalorização da diegese, sendo que o assunto torna-se cada vez mais banal: Proust gasta dezenas de páginas falando sobre a sensação causada por um biscoito molhado no chá; Virginia Woolf usa como pretexto a hesitação da protagonista em comprar flores; Joyce acompanha um dia enfadonho na vida de um agente de publicidade. Com a desvalorização da intriga, não interessa mais *o que é* narrado, mas sim *como é* narrado. Por isso, recursos já conhecidos sofrem também modificações: por exemplo, a analepse. Conforme aponta Aguiar e Silva (1979), a analepse é uma técnica utilizada pelo romance de todas as épocas – *e.g.*: ainda no século XIX, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, tem uma construção narrativa analéptica –, pois permite ao narrador esclarecer sobre os antecedentes de uma situação. Todavia, a analepse do romance realista difere daquela do romance

moderno, porquanto, no primeiro, é mais frequente aquilo que Genette denominou *analepse parcial*, que não põe “nenhum problema de junção ou continuidade narrativa: a narrativa analéptica interrompe-se francamente numa elipse, e a narrativa primeira recomeça onde tinha ficado” (GENETTE, 1976, p. 61); enquanto, no segundo, usa-se a *analepse completa*, que liga a rememoração “à narrativa primeira, sem solução de continuidade entre os dois segmentos da história” (1976, p. 61). Nesse sentido, o uso da analepse por Balzac ou José de Alencar é substancialmente diverso do uso por Joyce e Faulkner, por exemplo, haja vista que esses escritores não sinalizam a analepse, não delimitam os planos temporais. De acordo com Aguiar e Silva,

Nos seus romances [de Joyce e de Faulkner], como no romance contemporâneo em geral, o discurso, abruptamente, passa a narrar acontecimentos diegéticos diferentes dos que vinha a narrar, entrecruzam-se vetores diversos da intriga, associam-se e confundem-se temporalidades distintas. Estas rupturas, descontinuidades, justaposições e interpenetrações cronológicas transformam com frequência o romance numa narrativa caótica, de leitura árdua e de compreensão problemática (1979, p. 298).

Em linguagem cinematográfica, essas rupturas e mudanças abruptas de planos recebem o nome de “salto” (*jump cut*), técnica que consiste em “montar dois planos que são, na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena, eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois” (AUMONT & MARIE, 2006, p. 265). Outra técnica cinematográfica que gera o efeito de descontinuidade é o *falso-raccord*, que pode ser definido como “uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação” (2006, p. 116). Ambos os procedimentos, que visam criar o efeito de descontinuidade ou deixar vazios narrativos, avizinham-se da *elipse implícita*, que, segundo Genette, são “aquelas cuja presença não está declarada no texto, e que o leitor pode inferir apenas de alguma lacuna cronológica ou de soluções de continuidade narrativa” (1976, p. 108). A propósito da elipse cinematográfica, Michel Chion afirma que

A elisão pode ser perceptível (o espectador vê que uma ação foi cortada durante o seu curso ou foi tomada depois de seu início, quer ele possa ou não reconstituir ou adivinhar o que viu), ou imperceptível, isto é, feita de tal maneira que o espectador não perceba que alguma coisa lhe foi dissimulada. A montagem cinematográfica, que é uma recomposição do espaço e do tempo através do recurso do corte, é bastante prática para introduzir elipses imperceptíveis na narrativa (1989, p. 217).

Por fim, outra categoria da narrativa que sofre alteração no romance moderno, em decorrência da influência da linguagem cinematográfica, é a personagem. É claro que a crise da personagem deve-se a inúmeros fatores, os quais, do final do século XIX até os nossos dias, têm modificado também a própria noção de indivíduo, como, por exemplo, a invenção da psicanálise, a desilusão com doutrinas utópicas, os genocídios e campos de extermínio que desumanizam o indivíduo, a *morte do homem* anunciada por Foucault, o pós-estruturalismo pondo em xeque as noções de realidade, identidade e verdade, enfim, tudo isso concorre para o esfacelamento do sujeito e, por extensão, da personagem romanesca. Se no romance realista do modelo balzaquiano, estamos diante de personagens coerentes, bem delineadas, com motivações psicológicas claras, progredindo consoante com a intriga; desde o fim do século XIX, porém, a personagem vem perdendo o seu pólo centralizador, vem deixando de cumprir o seu papel de condutora da narrativa. Afinal, sem personagem – ou sem um actante – não pode haver narrativa; é, pois, um elemento primordial da estrutura romanesca. A diferença que temos observado é que “o romance dos últimos anos do século XIX e das primeiras décadas do século XX [...] cria personagens como que descentradas, destituídas de coerência ética e psicológica, instáveis e indeterminadas” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 277).

Essa crise da personagem deve-se, além das causas apontadas, a um critério formal que vem do cinema: “a câmera desempenhou um papel crucial e decisivo: ela retirou o homem do centro focal” (PELLEGRINI, 2003, p. 30). Em relação ao narrador, a consequência direta é que “o subjetivismo impessoal, base do narrador onisciente do século XIX, desse lugar a um subjetivismo pluripessoal” (2003, p. 30), isto é, em vez de uma voz única que narra, várias vozes, com pontos de vista diversos, tentam construir o mesmo acontecimento – como *As I lay dying* (1930), de William Faulkner. Além disso, a fala do próprio narrador é caótica e desordenada, profundamente marcada pelo fluxo de suas emoções e reflexões. *Mutatis mutandis*, o mesmo acontece com a personagem. Não são mais as motivações, as sutilezas psicológicas, os projetos e a identidade da personagem que importam; interessa a sua impressão imediata em face de um universo fragmentado, caótico e sem sentido. A intersubjetividade cede lugar a um *sujeito sem subjetividade*, ou seja, se antes as relações interpessoais colaboravam para a formação da identidade da personagem, tem-se agora uma personagem que muda continuamente, caracterizando-se conforme as impressões que capta parcialmente da realidade e absorvendo-as. Segundo Pellegrini,

como centro de uma complexa rede de relações que abrange inclusive lugares e objetos, a personagem catalisa as transformações ocorridas no estatuto da narrativa como um todo, sendo que sua caracterização vai adquirindo contornos definidos também em relação aos novos horizontes técnicos que vão se colocando (2003, p. 31).

É preciso ter em mente que a personagem é apreendida segundo o foco narrativo, logo, se a focalização sofre influência do cinema, vemo-la também apenas parcialmente, como se o enquadramento escolhido não possibilitasse apreendê-la em sua totalidade, como se algo essencial estivesse *fora-de-campo*. Paradoxalmente, é justamente a ausência de limites que impõe esse limite ao nosso olhar; é a pluralidade de “eus” que torna incoerente a noção de um “eu” único e acabado; é o excesso de transparência que cria um regime de aparência, fazendo com que vejamos apenas a superfície, a imagem das coisas. Para Pellegrini,

As personagens de grande parte das narrativas contemporâneas, portanto, representam o fim do individualismo burguês, do “eu singular e intransferível”, surgido com o romantismo e que ainda sustentava a ficção moderna. Temas como solidão, perplexidade, alienação ou desespero, o móvel a dirigir a ação das personagens românticas, realistas e modernas, se não desapareceram, vão cedendo passagem à apatia, à anomia, à indiferença ou impotência absoluta em relação à realidade circundante, que não se pretende mais enfrentar ou transformar: a ausência de limites espaciais e temporais criada pela rede imagética da cultura globalizada por meio da televisão e do computador reconfigura-se como limite intransponível (2003, p. 32).

O impacto do cinema sobre a personagem do romance moderno faz-se sentir tanto no sentido de assimilar a nova linguagem, a partir de uma simplificação da caracterização das personagens, apresentando apenas seus gestos e aparência, como o fizeram, por exemplo, Ernest Hemingway, Dashiell Hammet e Raymond Chandler, como também reagindo à sua influência, a partir do uso de técnicas como o monólogo interior e o fluxo de consciência, que conseguem apreender a interioridade das personagens, tal como fizeram James Joyce e William Faulkner. É claro que, ainda que o cinema não seja capaz de colocar uma câmera dentro da consciência da personagem, existe um parentesco entre o monólogo interior e a linguagem cinematográfica, porquanto, se a câmera captura os acontecimentos imediatos, esta técnica literária apresenta a “consciência em estado puro”, sem nenhum filtro racional, apreendendo a realidade de maneira espontânea, num fluxo veloz de sensações, imagens e pensamentos, abolindo, por vezes, a ordem da sintaxe e o nexos causal – mimetizando a montagem acelerada, consagrada por Abel Gance.

Enfim, como é possível observar, elementos filmicos como a montagem, a simultaneidade, a presentificação, as elipses bruscas, a focalização externa ou múltipla, os *flashbacks*, a planificação da personagem, a decupagem da diegese, tudo isso encontra um correspondente no romance moderno, ressaltando ora um, ora outro aspecto. Às vezes, é ultrapassada a mera influência, sendo que há referências diretas às técnicas e ao *modus operandi* do cinema. Existe um verdadeiro desejo de tornar a literatura mais imagética, mais cinematográfica.

Na primeira parte da sua tese de doutorado, “Fotogramas e fragmentos: literatura e cinema em *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, e *Short Cuts: cenas da vida*, de Robert Altman”, Barbara Marques compõe um interessante painel de obras literárias marcadas pela influência do cinema, a partir de autores como João do Rio, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Puig, bem como o *Nouveau Roman* e a prosa de ficção contemporânea no Brasil. É importante mencionar esse trabalho, pois, uma vez que a presente dissertação não se pretende exaustiva, limitar-nos-emos a comentar sobre os escritores e obras elencados pela autora, tomando sua pesquisa como recorte.

Quanto ao primeiro modernismo, é preciso levar em conta que, quando João do Rio dá o nome de *Cinematographo* à sua coluna semanal na *Gazeta de Notícias*, publicada em 1908, é porque enxerga na nova invenção a capacidade de cumprir as mesmas ambições que têm em seu projeto, isto é, capturar o cotidiano moderno, marcado pela velocidade e por rápidas transformações sociais. Para o autor, no cinema, basta o operador tocar a manivela para que se apresentem aos nossos olhos “ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana” (RIO, 1909, p. VI); quanto à crônica, basta o cronista lançar o olhar sobre a cidade, que registrará os mesmos acontecimentos. Com efeito, se a crônica acompanha os influxos modernos, seria natural que incorporasse o cinema.

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica, — um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia — mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos (RIO, 1909, p. X).

Na análise que faz do escritor carioca em *Cinematógrafo de letras*, Flora Süssekind aponta que João do Rio, por mais que estivesse fascinado com a nova invenção,

não teria conseguido reelaborar criticamente o seu influxo técnico, limitando-se a tentar imitá-lo, no entanto, sem conseguir se aproximar dos seus principais aspectos, como montagens e cortes, que só passaram a invadir a técnica literária a partir da prosa modernista (2006, p. 48). Ora, considerar como cinematográficos apenas “cortes” e “montagem” é incorrer em equívoco, pois, o cinema de montagem só passou a ser praticado com maior recorrência a partir dos filmes de Griffith, em 1909, bem como quase toda cinematografia soviética. Vale lembrar que a coluna de João do Rio é de 1908, portanto, o cinema a que se refere é o “primeiro cinema”. Segundo Adalberto Müller,

A releitura do *Cinematographo* deve acompanhar necessariamente uma releitura do conceito de cinema que está em questão quando se fala de cinema nas letras. Ao que tudo indica, ao privilegiar corte e montagem, Flora Süssekind parece desconhecer ou desconsiderar os estudos de Tom Gunning e André Gaudreault sobre o que se chamava “cinema primitivo” (2013, p. 191).

O cinema da época de o *Cinematographo* não é o cinema de cortes e montagem que influenciou o Modernismo de 22, é o cinema em que a câmera fixa capturava uma sucessão de situações variadas, muitas delas herdadas do *vaudeville* e do circo, é o “cinema de atrações” – para nos valermos da terminologia de Tom Gunning. Logo, João do Rio “não apenas incorpora o olhar cinematográfico, mas percebe as coisas como cinema, pensa como cinema e escreve como cinema” (MÜLLER, 2013, p. 188) – mas se trata de um cinema não linear, anárquico, desordenado, primitivo: o primeiro cinema.

Já o material cinematográfico com que lidam Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Alcântara Machado é de outra ordem. Com *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), quer seja por sua descontinuidade, quer seja pelo anseio de simultaneidade do modernismo, Oswald de Andrade aproxima-se de um ideal eisensteiniano de cinema, haja vista que para o cineasta e teórico russo a *montagem de atrações* baseia-se na justaposição de dois planos autônomos e de estilo caricatural, ao passo que o escritor brasileiro vale-se de um discurso fragmentado e sincopado, cuja estrutura divide-se em “planos díspares, que se cortam e 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” (CAMPOS, 2004, p. 30). É como se o romance não fosse dividido em capítulos, mas em *sequências*, as quais se dividem não em uma ordem causal de acontecimentos, e sim em planos. Tomemos como exemplo o primeiro plano do romance, “1. O Penseroso”: “Jardim desencanto/ O dever e procissões com pálios/ E cônegos/ Lá fora/ E

um circo vago e sem mistério/ Urbanos apitando nas noites cheias/ Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos dadas” (ANDRADE, 2004, p. 45). O sentido constrói-se por meio da conexão que o leitor estabelece entre as imagens que se sucedem, à maneira de um filme. Alternam-se imagens visuais, cenas internas e externas, *closes* e panorâmicas; substitui-se a linearidade da sintaxe pelo agrupamento da parataxe, fazendo com que as imagens aproximem-se metonimicamente – é como se o narrador assumisse o papel de montador em vez de um criador onisciente e onipotente.

A obra de Oswald de Andrade, desde os poemas às peças teatrais, passando por *Serafim Ponte Grande* (1933), está repleta de linguagem fílmica. Embora investigar tal relação intermediária merecesse uma pesquisa mais aprofundada, acreditamos que a breve menção a *Miramar* sirva para demonstrar, ainda que não de maneira exaustiva, como o escritor brasileiro incorporou a influência cinematográfica. Aliás, tal influência também se fez sentir em Mário de Andrade, autor cujo romance *Amar, verbo intransitivo* (1927), mesmo que de maneira diferente da experiência oswaldiana, “também possui uma estrutura compositiva fragmentária sobre a qual diversos eventos aparecem como ‘cenas’ que não possuem uma relação de causalidade, que, no âmbito da narrativa tradicional, ordenaria a linearidade do enredo” (MARQUES, 2012, p. 36). Além da ausência de linearidade, a estrutura é fragmentada e ágil, como se em vez da narração houvesse a decupagem, plano por plano. Como bem observou Eduardo Escorel, que inclusive levou o romance às telas em 1975 com o título *Lição de amor, Amar, verbo intransitivo* segue a lógica de um relato sobre um filme, ou seja, é como se um espectador contasse um filme a que assistira sobre a iniciação sexual de um rapaz de família burguesa por sua governanta alemã. Em suas palavras,

Mário de Andrade faz do seu narrador uma testemunha dos fatos narrados. Mas não uma testemunha de corpo presente, nem um narrador que recupera os acontecimentos de memória. Os fatos são primeiro reconstruídos pelo autor, depois capturados pela máquina cinematográfica do seu subconsciente e, finalmente, projetados no écran das folhas brancas. O narrador assiste, então, à projeção desses fatos e relata o que viu na terceira pessoa. Este narrador de *Amar, verbo intransitivo* está, portanto, numa posição semelhante à de um espectador de cinema, mas um tipo privilegiado de espectador, capaz de controlar o fluxo de imagens que estão sendo projetadas. Ele pode interromper a projeção a qualquer momento para comentar, agora na primeira pessoa, o que está sendo narrado, ou dirigir-se diretamente ao leitor, duvidar dos próprios fatos, contradizer-se e lançar longas digressões. A história se desenrola como um filme aos olhos do narrador (ESCOREL *apud* AVELLAR, 2007, p. 76-77).

E poderíamos acrescentar: aos olhos do leitor também. O leitor mais familiarizado com cinema percebe, ao ler o livro, referências a Bebe Daniels, Gloria Swanson e Tom Mix; é como se, em vez de fechar-se no quarto a folhear um romance, estivesse na sala escura vendo imagens projetadas numa tela. Não à toa, em carta de 2 de agosto de 1923 a Sérgio Milliet, Mário defina a obra que então se chamaria *Fräulein* como “Romance. Cinematográfico”. A obra se situa num interregno entre literatura e cinema: um filme construído por meio de palavras. Mesma intenção de Alcântara Machado ao compor o relato de viagem *Pathé-Baby* (1926), que foi escrito primeiramente para o Jornal do Comércio de São Paulo, a propósito de sua viagem à Europa em 1925, e depois publicado em livro.

Em *Pathé-Baby*, há pelo menos três elementos que merecem nossa atenção. Primeiramente, a referência que o título faz à filmadora para amadores, de 9,5 mm, lançada em 1920 pela Pathé Frères, para rivalizar com as filmadoras estadunidenses de 16 mm. Outro elemento, de forte apelo visual, são as ilustrações do artista plástico modernista Antonio Paim Vieira, que marcam o início de cada episódio, à maneira da abertura das sessões de cinema da época, com uma orquestra e um croquis da cidade descrita/filmada. Por fim, o próprio relato de Alcântara Machado, que imita uma câmera capturando a vida das cidades europeias, tal como é possível verificar no percurso “de Cherbourg a Paris”:

Um apito. Não: dois apitos. Sinais vermelhos.
Rápido, o trem corre, rola com ruídos, rangendo. Sem deixar saudades, Cherbourg desaparece.
Normandia. As aldeias começam a desfilar, vertiginosamente, umas atrás das outras, enfileiradas ao longo da linha como postes telegráficos. [...]
Casinhas aos pares. Tetos pontudos de ardósia. Muros de pedra. Vacas bem tratadas (tudo é bem tratado).
Simetria, fria simetria. Em cada canto do terreiro quadrado, um arbusto. No centro, uma árvore. A cerca de madeira é pintada. Ninguém (MACHADO, 1983, p.41-42).

Nessa única passagem, observamos alguns traços da linguagem fílmica: verbos no presente indicativo, frases curtas e sincopadas, economia descritiva, sintaxe metonímica (montagem) e forte poder imagético. É como se, com sua câmera amadora, o escritor encarnasse o papel do “homem com a câmera”, do filme homônimo de Dziga Vertov, e apreendesse por meio da sucessão ininterrupta de imagens a vida turbulenta e veloz de uma grande cidade moderna. No ensaio “De superfícies e imagens: um caso entre o cinema e a literatura”, Renato Cordeiro Gomes comenta a propósito de *Pathé-Baby*: “o relato mimetiza o cinema como se fosse um filme mudo. Acaba sendo um cinematógrafo de letras e imagens” (2002, p. 100). Mais do que isso: a partir de sua prosa cinematográfica, o relato/filme de

Alcântara Machado aproxima-se de um gênero cinematográfico comum na década de 1920: as sinfonias das cidades – gênero que se encontra entre o documental, o experimental e o narrativo, tendo como principais expoentes *Mannahatta* (1921), de Paul Strand e Charles Sheeler, *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, *A propósito de Nice* (1929), de Jean Vigo, e mesmo o pastiche brasileiro do filme alemão: *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (1929), de Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny. Já em *Pathé-Baby*, em vez de uma única cidade, o “filme” divide-se em 23 cidades europeias: Paris, Lisboa, Sevilha, Barcelona, Granada, Florença, Veneza, Milão, Roma, entre outras; e, no lugar de imagens, uma prosa cinematográfica.

Enfim, esses breves comentários sobre *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Amar, verbo intransitivo* e *Pathé-Baby* servem para demonstrar que, conforme assinalou Flora Süssekind, foi apenas após o modernismo que passamos a encontrar na ficção brasileira uma “literatura-de-corte”, quer dizer, “uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que lhe interessa” (SÜSSEKIND, 2006, p. 48). Com efeito, o mesmo acontece com o romance americano desse período, sendo que se tornou um verdadeiro lugar-comum apontar as afinidades entre a obra de William Faulkner, John dos Passos, Ernest Hemingway e Dashiell Hammet e os procedimentos tipicamente cinematográficos: corte, enquadramentos, montagem, economia descritiva etc.

A partir da década de 1960, observamos na prosa de ficção latino-americana, em autores como Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Ricardo Piglia, Julio Cortázar, entre outros, a maneira como o cinema serviu de material à literatura, quer dizer, é possível notar “como as películas *hollywoodianas* (da época de ouro do cinema norte-americano) forjaram o imaginário do massivo, através do melodrama, do filme policial, do *western*, do filme tipo B” (MARQUES, 2012, p. 42). Entre esses autores, o argentino Manuel Puig é, sem dúvida, aquele que dialoga mais constantemente com o cinema. As suas obras mais conhecidas – *A traição de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) e *Buenos Aires Affair* (1973) e *O beijo da mulher-aranha* (1976) – constituem-se como genuínos roteiros romanceados, repletos de citações ao cinema hollywoodiano, procedimentos narrativos fílmicos e forte sugestão imagética. O cinema atravessa a vida e a obra de Puig, posto que o seu sonho da juventude em ser cineasta fez com que largasse a faculdade de filosofia e fosse para Roma, onde estudou no Centro Sperimentale de Cinema. Trabalhou com Vittorio de Sica, René Clement e Stanley Donen, até voltar à Argentina, onde, após participar

de três filmes como assistente de direção, desilude-se com o cinema e ingressa na literatura. No entanto, a sua obsessão pelo cinema reflete-se na sua linguagem. A propósito de *O beijo da mulher-aranha*, André Soares Vieira assinala que o romance “alterna registros discursivos, evoca constantemente a máquina cinema em suas formas e histórias e apresenta-se como um filme que o leitor folheia, filme de um texto que conta histórias de filmes” (2007, p. 17). E, embora não seja prerrogativa do cinema – porquanto é um dos principais atributos do teatro dramático – a proeminência de diálogos na construção narrativa, esse romance aproxima-se da linguagem cinematográfica ao compor-se quase que exclusivamente de diálogos, além de eliminar a figura do narrador. Com esse procedimento, é como se o leitor não se limitasse mais a ler/ouvir a história contada por um narrador, mas pudesse agora *ver* o que as palavras dizem, como se estivesse presente diante da *cena*. Comentando sobre *Buenos Aires Affair*, Barbara Marques afirma que

Essa cinematografização do texto literário, em parte propiciada pela ausência do narrador, exige do leitor um comportamento semelhante ao do espectador. Essa sensação de ‘ver’, como se estivéssemos diante de uma película, ocorre exatamente em razão da composição fragmentária de cada episódio. Neste romance, a recorrência aos intertextos filmicos, cujo esboço de relatos, diálogos e fatos ocorre à maneira do roteiro cinematográfico, espetaculariza a dinâmica da narrativa numa espécie de sucessão de imagens que necessita do recurso da montagem a fim de que o sentido da obra se realize (2012, p. 44).

Além dos “romances cinematográficos” de Puig, é possível verificar uma forte influência do cinema sobre o *Nouveau Roman*, tendência literária que surgiu na França na década de 1960. Os dois principais expoentes desse novo modo de fazer literatura foram Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, que, curiosamente, foram colaboradores de Alain Resnais, sendo que Duras escreveu o roteiro de *Hiroshima, mon amour* (1959) e Grillet roteirizou *L’année dernière à Marienbad* (1961). Talvez por isso a *Nouvelle Vague* e o cine-romance tenham se tornado praticamente sinônimos naquele período, em razão da influência recíproca que exerciam um sobre o outro. A publicação do roteiro de *Marienbad* foi decisiva para o desenvolvimento do “novo romance”, porquanto Grillet visava criar, mediante o discurso literário, efeitos semelhantes aos provocados por imagens, isto é, fazer como que a literatura emulasse com o cinema no que diz respeito ao seu poder imagético. Aliás, foi com a publicação desse livro que Grillet forjou o termo cine-romance, para designar os roteiros publicados de seus filmes, a despeito de preservar a autonomia do texto literário. Segundo André Soares Vieira, “os cine-romances diferem do simples roteiro cinematográfico ou da

decupagem do filme e, normalmente, apresentam-se como uma estrutura ininterrupta desprovida de termos técnicos e de indicações cênicas complexas, apresentando-se, em alguns casos, a uma peça teatral” (2007, p. 66). Com efeito, como assinala Robert Stam a propósito da colaboração Resnais-Grillet, trata-se de “uma colaboração transartística entre mídias que são entrecruzadas por dois artistas de sensibilidades e estéticas irmãs” (STAM, 2008, p. 338). Outros cine-romances publicados por Grillet foram *L’Immortelle* (1963), *Glissements progressifs du plaisir* (1974) e *C’est Gradiva que vous appelez* (2002), embora seja possível perceber técnicas cinematográficas mesmo em *Le Voyeur* (1955) e *La Jalousie* (1957), que trazem inovações quanto à focalização, além de lidarem com a concepção bergsoniana de tempo.

Em relação a Marguerite Duras, é interessante notar como a autora foge de qualquer rótulo, uma vez que sua obra rompe com as fronteiras entre gêneros ou artes, haja vista que não existem indicações do gênero a que cada obra pertence, de modo que esta pode ser levada ao palco, ser lida como um livro ou funcionar como um roteiro. O único ponto comum de sua obra, dos cine-romances *Hiroshima, mon amour* (1959) e *Le camion* (1977) aos romances *tout court*, como *L’Amant* (1984) e *L’Amant de la Chine du Nord* (1991), é a preocupação com a visualidade por meio do poder sugestivo da palavra. Como assinala André Soares Vieira, os roteiros escritos por Marguerite Duras vão muito além do caráter provisório de indicações de filmagem; já quanto aos romances, observamos aspectos tipicamente fílmicos, como o “uso exaustivo do presente, a coexistência de vários planos narrativos, as frases simples, a quase ausência de subordinação e o parco emprego de modalizadores aliados à repetição, à descontinuidade e fragmentação espaço-temporal” (2007, p. 16). O fato é que Grillet e Duras, ao transitarem livremente entre o cinema e a literatura, colaboraram decisivamente tanto para que o cinema descobrisse uma maneira de *ler na imagem* quanto para que a literatura aprendesse a *ver na palavra*, ou seja, criaram uma obra que é, por definição, intermediária e que passou a ditar o tom da literatura e do cinema contemporâneos. De acordo com Barbara Marques,

Valendo-se de uma escritura da linguagem fílmica, as obras do *Nouveau Roman* e os *ciné-romans* alargaram as formas da representação, solidificaram de uma vez o imbricamento da palavra com a imagem. A significativa influência do cinema nos textos dos novos-romancistas ganhará maior terreno nas narrativas contemporâneas, em especial aquelas produzidas a partir da década de 80 (2012, p. 57).

Essa influência, aliás, faz-se sentir na literatura brasileira contemporânea. Em *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*, Therezinha Barbieri assinala que a literatura dos anos 80 e 90 extrapola o caráter híbrido do romance, já apontado por Bakhtin (1990), pois, vivendo na dita “civilização da imagem” e sofrendo os influxos da multiplicidade (CALVINO, 2010) pós-moderna, os ficcionistas movem-se por entre “as redes de diversos sistemas semiológicos, expostos à ação do rádio, cinema, televisão, jornal, revistas, cartazes, anúncios etc., apuram o timbre da voz literária, definitivamente abandonada qualquer veleidade de poesia pura ou especificidade de uma série isolada [formalismo russo]” (BARBIERI, 2003, p. 21). Trata-se, pois, de uma literatura impura, que se sabe impura, que se quer impura; e, uma vez que as mídias audiovisuais exercem domínio total, nada mais natural que seja o cinema – a arte do século XX, por excelência – a contaminar de maneira mais decisiva a “arte das palavras”. Dentro dessa vertente mais cinematográfica da prosa de ficção brasileira, alguns autores merecem destaque: João Gilberto Noll, Rubem Fonseca e Marçal Aquino. É claro que poderíamos acrescentar a essa lista autores como Sérgio Sant’Anna, Fernando Bonassi, Lourenço Mutarelli, Ana Paula Maia e André de Leones – cuja obra será analisada na segunda parte desta dissertação. Mesmo romances como *Onde andar? Dulce Veiga?: um romance B* (1990), de Caio Fernando Abreu, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, que também possuem traços filmicos, mereceriam uma análise mais aprofundada; todavia, acreditamos que João Gilberto Noll, Rubem Fonseca e Marçal Aquino já servem ao propósito de verificar essa certa tendência da literatura brasileira contemporânea, que, na verdade, é marcada por uma multiplicidade de tendências, como observa Beatriz Resende em *Contemporâneos* (2008).

Talvez João Gilberto Noll seja um dos escritores brasileiros que mais tenha se aproximado do cinema para a construção de suas narrativas. Após a experiência barroca de seu romance de estreia, *A fúria do corpo* (1981), o autor passou a praticar uma prosa minimalista, dinâmica, muito próxima da linguagem cinematográfica, como é possível observar em *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986), *Hotel Atlântico* (1989), *O quieto animal da esquina* (1991). Em entrevista com 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 do 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). Já em entrevista ao *Paíol Literário*, na edição 116 do *Jornal Rascunho*, Noll revela, em relação a *Acenos e Afagos*

(2008), como imaginava o seu protagonista: “Eu, às vezes, imagino esse meu protagonista como o Marcelo Mastroianni. Porque o Mastroianni é um personagem mais real” (2009, p. 5). O relato do escritor não nega essa influência, que de resto vem sendo apontada pela crítica concomitantemente ao lançamento de seus livros, tanto que Marques (2012) aponta parentesco entre a prosa nolliana e os *road-movies*, devido ao fato de suas personagens serem quase sempre indivíduos errantes, deslocados, bem como por sua linguagem propositalmente fílmica. Em *Rastros de verão*, lê-se já na primeira passagem do romance: “Um homem debaixo de uma árvore, sentado num banco de pedra, a cabeça pendida olhando os pés descalços. De repente ele olha para o fim da planície e sente como se um colapso, e acorda” (NOLL, 1997, p. 325). Apontar a semelhança entre o trecho destacado e a linguagem de um roteiro seria incorrer numa obviedade, pois a presentificação, a economia descritiva e a narração voltada à ação criam a ilusão de estarmos diante de um filme. O mesmo se dá em *Bandoleiros*: “João está na minha frente. Pálido. Pergunta se não quero café. Digo que sim. Trago as xícaras. Pergunto se está bem assim de açúcar. Ouvimos “September song”, com Willie Nelson. Foi a única coisa que eu trouxe de meus poucos dias nos Estados Unidos. Um disco de Willie Nelson” (NOLL, 1997, p. 211). Além dos aspectos comuns com *Rastros do verão*, em *Bandoleiros* existem outros traços tipicamente fílmicos: o uso de dêiticos – “na minha frente”, “bem assim de açúcar”, que atualizam o relato para o tempo do leitor –, a inclusão de música – é claro que, ao contrário do cinema, é impossível que a literatura possa representar os sons (o mais próximo disso seria mostrar uma partitura, como faz Romain Rolland em *Jean-Christophe*), no entanto, o simples fato de mencionar uma canção faz com que o leitor que já a conheça possa imaginá-la enquanto vê o “filme” que é exibido/lido –, além de fazer uso do *flashforward*: “foi a única coisa que eu trouxe de meus poucos dias nos Estados Unidos”, o que antecipa um evento da diegese. Ademais, é válido ressaltar que o conto “Alguma coisa urgentemente”, que integra o volume *O cego e a dançarina* (1980), foi levado às telas como *Nunca fomos tão felizes*, em 1984, por Murilo Salles; *Harmada* foi adaptado por Maurício Capovilla, em 2003; e *Hotel Atlântico* por Suzana Amaral em 2009. Enfim, neste diálogo mútuo, Noll inspira-se no cinema, e o cinema inspira-se na sua obra.

Ao lado de Noll, Rubem Fonseca é um nome recorrente quando se discute a interface literatura/cinema. Dois romances policiais de sua autoria foram adaptados para o cinema: *Bufo & Spallanzani* (1986) foi levado às telas em 2001, sob direção de Flávio R. Tambellini, e *A grande arte* (1983), por Walter Salles, em 1991, com roteiro do próprio Rubem Fonseca. A violência brutal presente em contos como “Feliz ano novo” (1975) e “O cobrador” (1979) evoca filmes policiais como *Dirty Harry* (1971), dirigido por Don Siegel e

estrelado por Clint Eastwood, e *Death wish* (1974), de Michael Winner e estrelado por Charles Bronson. Aliás, a premissa de *A grande arte* e *Death wish* é basicamente a mesma: enquanto no filme com Bronson, o protagonista investiga o assassinato da esposa e o estupro de sua filha; no livro de Fonseca, são investigados o assassinato da amiga prostituta e o estupro da namorada. Trata-se de um clichê típico de filmes policiais. De acordo com Barbara Marques, há três aspectos que demonstram a influência do cinema sobre a obra de Rubem Fonseca: “uma espécie de roteirização da linguagem literária, as inúmeras referências e citações ao universo filmico, o estilo *noir* dos filmes *hollywoodianos* das décadas de 40 e 50” (2012, p. 71-72). Além de *A grande arte* e *Bufo & Spallanzani*, esses elementos podem também ser encontrados em *Vastas emoções e pensamento imperfeitos* (1988), cujo protagonista é um cineasta envolvido numa trama recheada de violência e referências cinematográficas. Já *O selvagem da ópera* (1994) gira em torno das dificuldades vividas pelo compositor Carlos Gomes, em sua tentativa de transformar o romance *O guarani* (1857), de José de Alencar, em uma ópera. Além de trazer em cena a intermedialidade, o romance põe em xeque a noção de autoria no cinema, uma vez que cabe um paralelo entre libretista e o roteirista, compositor e diretor. Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo, “classificado como romance na ficha catalográfica da editora, *O selvagem da ópera*, entretanto, apresenta-se como projeto de um filme e, conseqüentemente, tem sua estrutura afetada por esse objetivo” (2010, p. 36). Com efeito, o romance cumpre a função de um roteiro, sendo que, se fosse levado para o cinema, seria dispensável um trabalho de reescritura/adaptação. Dividido em partes, a primeira intitula-se “Isto é um filme”, havendo, de fato, ao longo do romance, diversas passagens que confirmam a intenção do autor de criar um simulacro no qual a história se desenvolva *como se* fosse um filme. Eis uma passagem: “Vultos aparecem na tela escura, pouco nítidos, mas logo percebe-se que uma mulher luta contra um agressor maior e mais forte” (FONSECA, 1994, p. 7). Mais adiante: “Porto do Rio de Janeiro. Um homem abraça uma mulher. Muitas pessoas comparecem ao bota-fora dos viajantes” (1994, p. 36). Observa-se que a linguagem é muito próxima da de um roteiro, no entanto, há um fator que faz com que o texto de *O selvagem da ópera* seja literatura: a metalinguagem. O narrador – vale lembrar de num roteiro há apenas rubricas, e não um narrador – faz referências constantes ao cinema e ao próprio texto que narra: “não é um tratamento, um argumento, ou mesmo um roteiro. É um texto básico, assim como *Guerra e Paz*, de Tolstoi, para dar um exemplo de peso, pode ser considerado um texto básico para que King Vidor, primeiro, e depois Sergei Bondarchuk fizessem filmes nele baseados” (1994, p. 31).

Em relação a esse intercâmbio entre literatura e cinema, é curioso o caso²¹ de *O invasor*, de Marçal Aquino. Quando o diretor Beto Brant soube da história do romance que Aquino escrevia, revelou interesse em filmá-la. O escritor interrompeu a escrita e deu início ao roteiro do filme, contando exatamente a mesma história. Terminado o roteiro, Aquino não quis voltar a escrever aquela história como romance, até que, graças ao estímulo de Brant – que lhe concedeu fotos do filme para a publicação –, retomou o projeto e o finalizou. Por causa do sucesso do filme, o editor Luiz Fernando Emediato teve a ideia de publicar numa edição de luxo, ao lado do romance, o roteiro e as fotografias do filme. Aliás, a parceria com o cineasta Beto Brant rendeu, além de *O invasor* (2001), os filmes *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012) – todos baseados em histórias escritas por Aquino. Mas, além de seu trabalho como roteirista, adaptando suas próprias obras, a literatura de Aquino possui ela mesma características cinematográficas. No ensaio “O cinema na fronteira da literatura”, Flávia Neves afirma que

a literatura de Marçal Aquino também pode ser considerada uma literatura de fronteira: entre o literário e o cinematográfico, entre o romance e o roteiro, entre o mostrar e o dizer, entre o gênero melodramático, – com personagens que vivem intensamente suas paixões e dramas familiares –, e o policial, – com elementos característicos do *thriller* (2013, p. 181).

Além da aproximação que o escritor faz com gêneros tipicamente cinematográficos, como o *thriller* policial, é possível observar como a sua literatura – marcada por frases curtas e objetivas, despida de qualificadores (adjetivos, advérbios), buscando apreender mais as ações do que a interioridade das personagens e prendendo-se aos aspectos visuais do relato – mimetiza a linguagem fílmica. É o que podemos observar já no início do primeiro capítulo de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*:

²¹ A história sobre o processo de concepção do filme e do romance *O invasor* é relatada por Marçal Aquino e Beto Brant, em entrevista ao programa *Jogo de ideias*, promovido pelo Itaú Cultural. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/canal-video/beto-brant-e-marcal-aquino-literatura-e-cinema-jogo-de-ideias-2003/>>.

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, 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. Abre o jornal com suas mãos micóticas e passa a grunhir a cada notícia que lê. Tosse, bufa. O mais próximo que um ser humano pode chegar de um bovino (AQUINO, 2005, p. 11).

O próprio escritor reconhece que o seu estilo é influenciado pelo cinema, tal como confessa em entrevista à revista *Conhecimento prático – Literatura*: “No meu caso, a letra soa visual. Tem a ver com a linguagem do cinema, visto já na infância, e com quadrinhos, pelos quais fui muito apaixonado” (AQUINO, 2009, p. 17). Enfim, quer seja porque costumava ver muitos filmes, quer seja porque se divide entre as atividades de roteirista e romancista, o fato é que a literatura de Marçal Aquino, assim como a de João Gilberto Noll e Rubem Fonseca, é uma literatura que se situa na fronteira entre o literário e o cinematográfico. É nesse interstício entre as duas mídias que se situa a obra do escritor goiano André de Leones, cujos romances podem ser definidos como *filmes de papel*.

3 A LITERATURA FÍLMICA DE ANDRÉ DE LEONES

3.1 *HOJE ESTÁ UM DIA MORTO*: “UM FILME DE AÇÃO INFILMÁVEL”

Le cinéma m'a sauvé la vie. Si je me suis jeté dans le cinéma, c'est probablement parce que ma vie n'était pas satisfaisante pour moi dans mes années de première jeunesse (François Truffaut. In: *François Truffaut: le secret perdue*).

Quando inscreveu *Hoje está um dia morto* no Prêmio Sesc de literatura em 2005, por incentivo do escritor Altair Aires, o então professor de química André de Leones, que nasceu em 1980 em Goiânia e foi criado em Silvânia, no interior de Goiás, não acreditava possuir grandes chances de levar o prêmio. Mas o júri da premiação, composto por escritores já renomados, como Luiz Antonio de Assis Brasil e Moacyr Scliar, resolveu agraciá-lo com o merecido prêmio, o qual consiste na publicação e distribuição do livro pela editora Record. O êxito de seu *début* fez Leones, que pretendia ser cineasta, tomar a decisão de que viveria como escritor²². Em 2008, publica, também pela Record, *Paz na terra entre os monstros*, coletânea composta por oito contos e uma novela, “Aneurisma”. Antes, porém, da publicação de seu segundo livro, a editora Companhia das Letras convidou-o, em 2007, a participar do projeto “Amores expressos”, que levava escritores para diversas cidades do mundo, por meio de recursos capitaneados pela Lei Rouanet, a fim de que escrevessem histórias de amor. Ao contrário, por exemplo, de Luiz Ruffato, que foi para Lisboa, ou Sérgio Sant’Anna, que viajou para Praga, Leones foi o único participante do projeto que permaneceu no Brasil, mesmo porque sua história é ambientada em São Paulo. De qualquer modo, o romance foi recusado pelos idealizadores do projeto, e o escritor acabou publicando-o pela editora Rocco em 2010, com o título de *Como desaparecer completamente*. Desde então, esta editora publicou mais dois romances seus: *Dentes negros* (2011) e *Terra de casas vazias* (2013). Além disso, Leones participou de quatro antologias: *Antologia pan-americana* (2010), organizada por Stephane Chao e publicada pela Alfaguara; *Sam no es mi tío* (2012), organizada por Diego Fonseca e Aillen El-Kadi e também publicada pela Alfaguara; *O livro branco* (2012), organizada por Henrique Rodrigues e publicada pela Record; e *Assim você me mata* (2012),

²² “Quando venci o Prêmio SESC, planejei que tentaria viver da escrita. Consegui isso, ainda que, para sobreviver, precise escrever outras coisas além de livros, como resenhas literárias, artigos, críticas de cinema. Mas, para mim, o importante é isso: viver da escrita.”
In: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/46468>.

organizado por Claudio Brites e publicado pela Terracota. O escritor também colabora desde 2012 para o *Estadão*, escrevendo resenhas de livros, e mantém o *blog* “André de Leones” (<http://vicentemiguel.wordpress.com>), em que escreve textos diversos sobre literatura, filosofia, além de críticas de cinema.

A edição de *Hoje está um dia morto* publicada pela Record é acompanhada de textos de Luiz Antonio de Assis Brasil (orelhas) e Moacyr Scliar (quarta capa), servindo, de certa forma, tanto para justificar o prêmio recebido pelo romance, como também como estratégia editorial a fim de conferir a chancela de qualidade à obra de um autor estreante, por meio do comentário de dois escritores já reconhecidos pelo cânone. Recorrendo a conceitos correntes dentro da *intelligentsia* acadêmica, como a quebra de paradigmas da sociedade pós-moderna e anomia, Assis Brasil aponta que toda obra literária de fundo niilista é reflexo de um grave mal-estar social. E continua:

Para que isso aconteça, porém, é preciso que seu autor seja um esteta (no melhor sentido da palavra), e que saiba jogar com seus materiais técnicos; tal acontece, de modo visível, em *Hoje está um dia morto*. Ninguém desdiz que o estilo é o homem, como queria Buffon, mas também é certo que o estilo é o conteúdo (*le sujet*) da obra. O fundo condiciona a forma. Melhor artista não é o que “escreve melhor”, mas aquele que sabe condicionar sua escrita ao material narrado. Um tema como o deste romance, em mãos inseguras, redundaria num vazio; mas o autor, aqui, consegue captar seu leitor pela sedução da palavra certa e da sintaxe perfeita. Se a vida é seca, também é seca a maneira de contá-la (In LEONES, 2006).

Do que diz Assis Brasil, é possível deduzir pelo menos três aspectos em relação ao romance: presentificação²³, adequação da forma ao conteúdo (*gestalt + gehalt*) e escrita árida. E, se existe esta articulação do assunto do romance com a maneira como ele se constrói, podemos dizer que a linguagem seca, sem ornamentos – algo jornalístico ou cinematográfico – reflete tanto a imediatez daquilo que retrata quanto a sensação de vazio. Com efeito, as qualidades apontadas por Moacyr Scliar coincidem com aquelas apresentadas por Assis Brasil. Para Scliar, trata-se de um romance surpreendente tanto pelo tema como por sua forma. Ele diz:

²³ Tomamos aqui o conceito de presentificação tal como o concebe Beatriz Resende para tratar da literatura brasileira praticada no século XXI, ou seja, há “a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente” (2008, p 27) – o que se evidencia tanto pela obsessão por assuntos contemporâneos, como também pela assimilação da cultura de nossos dias: HQs, televisão, música *pop* etc.

Hoje está um dia morto é, sob vários aspectos, uma obra surpreendente. Em primeiro lugar, pela temática e pelos personagens. Jean e Fabiana retratam de maneira muito autêntica a juventude brasileira contemporânea – nas suas dúvidas, nas suas aspirações, nos seus conflitos. Em segundo lugar, pela forma. O que temos aqui é uma narrativa ágil, numa linguagem atual e que frequentemente se traduz em diálogos vívidos e reveladores. [...] O livro nem sempre dá respostas [...]. Mas o simples fato de tê-las formulado, e de tê-las formulado com graça e talento, justifica o prêmio (In LEONES, 2006).

No tocante à recepção de *Hoje está um dia morto* pela crítica literária, houve pelo menos duas resenhas publicadas em veículos de grande circulação. Na resenha “Turbilhão iconográfico da juventude atual”, de 27/01/2007, no Jornal *O Globo*, Ronize Aline enfatiza que o romance é um híbrido de cinema e literatura, cujo mote principal é o sexo. A autora diz: “se o sexo já está presente na primeira cena do livro, não é demonstração gratuita mas o mote de toda a obra, a forma mais constante desses jovens se expressarem. Não que isso signifique a entronização da experiência sexual, ela é apenas mais uma alternativa” (ALINE, 2007). Ora, ainda que de fato haja uma presença constante do sexo, não se trata de sua premissa básica; com efeito, as relações sexuais e as conversas sobre sexo entre o casal protagonista que perpassam as páginas do romance servem antes para pontuar o vazio existencial dessas personagens, que – por não terem uma perspectiva satisfatória quanto às relações familiares, mercado de trabalho e à própria vida – o preenchem com uma experiência de prazer imediata. Ronize Aline aponta, de maneira irônica, que, quando não estão transando, “Jean despeja sua cultura cinematográfica e Fabiana delicia-se com Oswald de Andrade” (ALINE, 2007). Pela maneira como isso é posto, a autora pode levar-nos a crer que as referências ao cinema estão colocadas aleatoriamente, sem ligação com a própria estrutura do romance, quando ela mesma afirma em outro momento da resenha que *Hoje está um dia morto* “é um turbilhão iconográfico da juventude atual no qual as palavras, mais do que texto, formam imagens – reflexo da formação cinematográfica do autor” (ALINE, 2007). Aqui, Aline, assim como Assis Brasil e Scliar, vê no romance o perfeito entrosamento entre forma e conteúdo por meio de uma linguagem que mimetiza a linguagem cinematográfica e que traduz a fragmentação e a situação-limite em que se encontram as personagens. Em suas palavras,

André utiliza uma linguagem que reproduz com exatidão o fluxo incontinente dessas vidas que sentem necessidade de racionalizar cada sentimento: na pontuação que denota a falta de ordenamento, no pensamento interrompido pois tornado descartável, na inserção de planos de cinematografia e no surgimento de novas palavras que tornam a urgência palpável, como ‘portaberta’ e ‘tristealegremente’. Essa urgência muitas vezes interrompe o narrador e faz com que os personagens sobreponham sua experiência à experiência narrada, o que resulta num brilhante dueto entre narração e ação. Destaca-se o entrecruzamento de diálogos entre Jean e a freira diretora e Fabiana e a bibliotecária, como se o cineasta André dividisse a tela em duas e nos permitisse assistir às cenas em real time – como ele mesmo escreveria (ALINE, 2007).

Embora demonstre desconhecer os termos técnicos do cinema, a resenhista percebe, por exemplo, o uso da montagem paralela – apesar de supor que se trata do *split screen*, recurso que consiste na divisão da tela em dois ou mais *frames*, criando a ilusão de que a ação acontece simultaneamente. Por mais que a literatura possa se aproximar do cinema, não lhe é possível valer-se de tal técnica, uma vez que é necessário o uso narrativo de imagens. Quanto à *urgência* de que fala, quando diz que o autor cria neologismos por meio da fusão entre substantivos e adjetivos ou adjetivos e advérbios, pode se tratar também da tentativa de simultaneidade, isto é, de “dizer tudo ao mesmo tempo”; haja vista que o cinema consegue compor um plano numa única imagem, sendo que a literatura desenvolve-se no eixo sintagmático, dependendo da sucessão de palavras. Por fim, Ronize Aline conclui a resenha dizendo que, com *Hoje está um dia morto*, “temos um bem construído exemplar do romance de formas híbridas que tomou força no século XX e que aqui nos revela um promissor expoente” (ALINE, 2007). Trata-se, segundo sua avaliação, de um romance híbrido que se situa entre o cinema e a literatura e que retrata a situação-limite de um casal de namorados, sendo que tal urgência existencial é revelada na própria linguagem.

Já na resenha “Hoje está um dia morto”, publicada a 22/11/2006, na coluna Paralelos, do Jornal *O Globo*, Flávio Izhaki destaca que o tema do romance é o desencantamento de um mundo pós-utópico – o que é igualmente assinalado por Assis Brasil – e o hedonismo como seu corolário óbvio: “sem âncora no mundo, na cidade sem nome, em casa, resta ao casal transar, beber, fumar, comer, vomitar e voltar a transar, num ciclo tão previsível quanto real” (IZHAKI, 2006). Mas, ao contrário da resenha de Ronize Aline, que vê o sexo apenas como um passatempo das personagens, Izhaki afirma que “o sexo que fervilha nas páginas do romance, inclusive em algumas descrições minuciosas, mas não despropositadas, jamais fornece qualquer resposta ou aplaca o sentimento, ou a falta daquilo que não tem nome” (IZHAKI, 2006).

Além da presença ostensiva do sexo, que se alterna com o niilismo de suas personagens, o romance é povoado de referências culturais oriundas do cinema, da literatura, da música etc., as quais, de acordo com Flávio Izhaki, “a julgar pelo modo como o narrador conta a história, De Leones tem as mesmas referências” (IZHAKI, 2006). Embora seja extremamente problemático buscar vincular a obra ao autor, não se pode negar que o fato que, assim como suas personagens, Leones cresceu numa cidade do interior do Goiás e frequentou – apesar de não ter concluído – um curso de cinema. Para Flávio Izhaki,

Formado (sic) em cinema, o autor goiano de 26 anos cruza diálogos em planos e contra-planos, embaralhando conversas de lugares diferentes em um só coro. Cita também diretores e em certos pontos do livro até imagina como aquela passagem deveria ser filmada. [...] Trazendo as referências cinematográficas e literárias para os dias atuais, o livro de De Leones seria esta simbiose com uma pitada de “Trainspotting” (IZHAKI, 2006).

Mas o principal aspecto apontado pelo resenhista é o tédio existencial que decorre da falta de perspectivas das personagens. Para Izhaki, o dia morto do título do romance, que começa numa madrugada de sexo e termina numa manhã “ainda mais desalentadora que a anterior” (IZHAKI, 2006), faz com que as personagens morram pouco a pouco e tentem, parasitariamente, sugar a vida um do outro. Em razão de haver em determinado momento do romance uma alusão à obra do cineasta Bernardo Bertolucci, a resenha também faz um paralelo entre o livro de Leones e o filme *Os sonhadores* (2003): “a referência ao cineasta italiano repentinamente leva ao recente ‘Os Sonhadores’, filme de fundo niilista em que três jovens descobrem e respiram o sexo durante a agitação da primavera de 1968 em Paris” (IZHAKI, 2006). Com efeito, por mais arbitrária que pareça à primeira vista tal aproximação, o livro, assim como esse filme, lida com a obsessão pelo cinema, a descoberta da sexualidade e a descrença em relação aos valores de nossa civilização – Deus, Família, Amor etc. – tendo como consequência natural a anomia.

No comentário crítico do verbete destinado a André de Leones, na página da *Enciclopédia Itaú Cultural – Literatura Brasileira*, diz-se o seguinte:

A obra de André de Leones se constrói majoritariamente a partir de um foco dramático específico – a exploração de situações-limite tanto da perspectiva do sujeito (subjetiva) quanto social. Clausura, personagens em estágio de vida terminal, ou mesmo a observação de lugares e ambientes críticos, representações desse permanente estado de colapso tematizado em seus textos, são apresentados ao leitor em narrativas que se caracterizam pela experimentação de recursos estilísticos e de linguagem: como vozes em primeira pessoa, fragmentação do discurso e multiplicidade de cenas (ITAÚ, 2013).

De fato, quer seja em seus textos curtos, quer seja em novelas e romances, estamos diante daquele “retorno do trágico” aventado por Beatriz Resende a propósito da prosa de ficção da literatura contemporânea brasileira. Não se trata, no entanto, da nobreza das antigas tragédias, mas sim da banalidade do trágico no cotidiano. Apesar de Resende (2008) comentar sobre a tragicidade da vida na metrópole hostil, como acontece em *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, também existe tragicidade na existência sem esperança no cotidiano interiorano, tal como é possível ver nos contos de *Paz na terra entre os monstros*, bem como em *Hoje está um dia morto* – ambos de André de Leones. Se tomarmos o trágico como sinônimo da inexorabilidade do destino, quando lemos o romance de Leones que agora analisamos, sabemos já pelo título que uma catástrofe (ainda que individual) é inevitável. Segundo Beatriz Resende,

É evidente que são características do momento que a cultura vive hoje, em termos de organização do mundo, que fazem com que elementos como o sentido de urgência, com o predomínio de olhar sobre o presente, e a familiarização com o trágico cotidiano atravessem múltiplas obras. O trágico estabelece um efeito particular com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino (2008, p. 30).

Nesse sentido, podemos considerar Jean e Fabiana como exemplos da relação do indivíduo com o destino, ou melhor, da juventude com as perspectivas apresentadas em um mundo desencantado e pós-utópico. A exploração de situações-limite – algo comum à obra de Leones – e o sentido de urgência também derivam da tragicidade da existência humana. É como se o simples fato de viver no mundo de hoje causasse um mal-estar incapaz de ser sanado; além disso, não dá para se furtar de encarar o mundo, pois ele se impõe diante de nós. Contudo, vale lembrar, não estamos em face da melancolia, do tédio existencial, mas sim da condição humana em um mundo em que não há mais nada em que se agarrar, um mundo *líquido* que faz nossas certezas fluírem e que nos deixa totalmente desamparados. É daí que decorre o trágico contemporâneo.

Em entrevista concedida a Yuri Lopes, publicada em *A Redação*, no dia 19/06/2012, por ocasião de sua participação na Flip em julho daquele ano, André de Leones afirma, quanto ao processo criativo de *Hoje está um dia morto*, que tinha em mente “uma narrativa sobre o suicídio, sobre viver no interior sem muitas perspectivas e também que brincasse um pouco com a metalinguagem” (LEONES, 2012). Embora esses elementos sejam gritantes no romance, nenhuma resenha a seu respeito comenta diretamente sobre esses temas, isto é, em vez de se abordar o suicídio ou a falta de perspectivas da vida interiorana, fala-se sobre possíveis causas anteriores ao que se apresenta. Não pretendemos invalidar essas interpretações, mesmo porque no espaço reduzido de uma resenha é impossível dar conta de uma análise mais detalhada; entretanto, em vez de buscar conceitos genéricos que ignoram a particularidade de uma obra em favor de uma classificação universalista que a aponte como um simples sintoma, como um “retrato de uma geração”, é muito mais interessante verificar o que a obra diz por si mesma. Assim, ainda que as críticas escritas no “calor da hora” auxiliem na análise, interessa-nos identificar a partir dos procedimentos formais como o romance se constrói.

Hoje está um dia morto divide-se em duas partes, mais o prólogo e o epílogo. A primeira parte compõe-se de oito capítulos: “Onã e seus miquinhos amestrados”, “Jean acordando”, “Geleia de pérolas e/ou entrevista”, “O anjo fodedor”, “O cu de Deus”, “Na praia e longe da praia”, “Reinações de Morgadim” e “O rei pescador”. Já a segunda parte possui apenas dois capítulos: “O verdadeiro livro de Daniel” e “O bilhete de suicida perfeito”. Além desse desequilíbrio estrutural, há outro elemento que diferencia as duas partes: o foco narrativo. Enquanto a primeira parte e o epílogo são narrados por meio de uma focalização heterodiegética, a segunda parte e o prólogo são narrados pela focalização homodiegética. Interessantemente, por mais que o narrador da primeira parte seja heterodigético, isto é, alheio ao esquema actancial da diegese, mesmo assim não se limita à função de mero observador, pois descreve os pensamentos e emoções das personagens, além de fazer comentários à maneira de Balzac ou Stendhal. No tocante ao narrador homodiegético da segunda parte, sabe-se que ele conhece as personagens, embora não lhes fosse próximo; logo, apesar de ser também uma personagem, não presenciou os acontecimentos narrados na primeira parte. No prólogo, o narrador diz:

Precisei inventar muito. Quase tudo. Alanis não quis ler nada disto que escrevi. Não me senti mal por ela. Eu entendo, juro que entendo. As coisas que aconteceram comigo e com ela não estão entre as mais importantes aqui. Inventei ou reinventei aquelas pessoas para conhecê-las. [...] Soube do dia que passaram juntos porque Fabiana comentou com uma amiga, que comentou com Alanis, que comentou comigo. Não que eu precisasse disso, claro. Inventei quase tudo, exceto Deus, Jean, Fabiana e, claro, a cidade. A cidade. Vocês não fazem ideia do que seja essa cidade (LEONES, 2006, p. 10).

O relato esclarece a questão da confiabilidade do narrador, além de lançar os principais temas do romance. O narrador é, como sabemos no primeiro capítulo da segunda parte, namorado de Alanis, que soube do ocorrido por meio de “fococas” de terceiros. É como se, naquela cidadezinha provinciana, a história sobre o dia trágico de Jean e Fabiana fosse espalhada boca-a-boca, até que Daniel, que vê o mundo mais ou menos como essas personagens, resolvesse escrevê-la. Por não ser próximo dos dois, inventa “quase tudo”. O contato direto que tem com a história é narrado no encontro com Fabiana numa festa, quando ela lhe relata a tentativa de aborto. Com efeito, mais do que romancista, Daniel encarna o papel do narrador benjaminiano, quer seja porque promove o intercâmbio de experiências, quer seja porque participa ele mesmo, ainda que indiretamente, dos acontecimentos. Segundo Benjamin, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora a coisa narrada à experiência dos seus ouvintes” (1996, p. 201). Mais: o narrador de *Hoje está um dia morto* incorpora às personagens suas próprias experiências, sua visão de mundo, suas referências.

A exemplo de uma tradição herdada da tragédia clássica e que o romance tem como maiores representantes *Ulisses*, de James Joyce, e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, a história se passa num único dia, o dia morto do título – apesar dos eventos narrados no segundo capítulo, os quais servem muito mais para esclarecer o propósito do narrador do que propriamente acrescentar dados à diegese. De fato, a história de *Hoje está um dia morto* é banal: Jean e Fabiana transam na noite em que os pais dele dormem por conta de uma viagem que farão logo cedo. Ele a leva para casa, quatro quartos abaixo, volta para a casa e dorme. No capítulo seguinte, ele acorda numa manhã cinzenta, masturba-se, prepara-se para ir à escola e, enquanto conversa com Morena, a empregada, toma o café da manhã, ao mesmo tempo em que é tomado por uma melancolia “ancestral”. No terceiro capítulo, ele encontra Sara a caminho da escola, lembra do dia em que perdeu a virgindade com ela, além de trocarem algumas palavras. Já na escola revê Fabiana. É convocado a uma reunião com a diretora, que pretende “conhecer melhor” os alunos. Enquanto Jean discute com ela sobre o

seu futuro, Fabiana conversa com a bibliotecária. No capítulo quatro, já no início da tarde, os dois caminham até a casa de Jean enquanto conversam sobre Kurt Cobain. Depois, almoçam, transam e adormecem. O capítulo cinco passa-se na cabeça de Jean; é um sonho em que ele está no “cu de Deus”. No capítulo seguinte, eles acordam, tomam banho juntos e transam mais uma vez. Quando já passa das sete horas da noite, vão a um bar deserto, onde bebem uma cerveja e conversam sobre as ideias suicidas de Jean. No capítulo sete, Fabiana liga para um traficante a fim de comprar maconha. Este diz para comprarem com um menino chamado Morgadim. Em seguida, fumam maconha numa roda com alguns meninos. Voltam para casa, e ela passa mal, vomita, e os dois choram juntos, agarrados um ao outro, no chão do banheiro. O capítulo oito é uma lembrança da viagem para uma pescaria que Jean e o pai fizeram. Com essa lembrança termina a primeira parte do romance.

A segunda parte desvia o foco para a relação entre o narrador Daniel e sua namorada Alanis. Ele revela o desejo de escrever sobre Jean e Fabiana. Em seguida, narra a ida a uma festa, regada a bebidas, drogas e sexo, em que a encontra transando com um “carinha”:

Era Fabiana, e ela já tinha sido mais feliz. Tinha namorado Jean, um amigo meu. Não amigo, um conhecido. Odeio exageros. Colega de sala, eventualmente de farra. Jean tinha dezoito anos quando se deu um tiro na cara. Fabiana estava grávida, mas ninguém sabia de nada. Nem ela, nem Jean, nem ninguém. No velório, Fabiana vomitava de dez em dez minutos (LEONES, 2006, p. 143).

O narrador relata que, assim que o menino completou dois anos, Fabiana arrumou um namorado. Engravidou dele e, na noite daquela festa, matou o filho com um tiro e matou-se em seguida. Antes, porém, Daniel narra o encontro que teve com ela naquela mesma festa, Fabiana fala sobre o suicídio de Jean. O epílogo retoma o *dia morto*: Jean e Fabiana, nus, conversam sentados à mesa da cozinha enquanto jantam. Em seguida, já na cama, ele fala sobre a lembrança do dia da pescaria com o pai. Enquanto o telefone toca, o relógio marca meia-noite, dando fim a mais um dia.

Além da condensação temporal da ação em único dia, outra característica marcante do romance é a presença ostensiva de intertextualidade, não raro parodiadas. As referências variam de HQs – a cidade é comparada a Gotham City, de Batman – à pornografia – “o pau de John Holmes” –, de Van Gogh a Marcel Duchamp, de Blaise Pascal a Henri Cartier-Bresson. A bíblia também é citada, ainda que por meio da paródia, pois o primeiro capítulo da segunda parte recebe o sugestivo título de “O verdadeiro livro de Daniel”, em

alusão clara ao Livro de Daniel. O livro bíblico possui um caráter apocalíptico, pois profetiza o “fim dos tempos” e a destruição de Jerusalém. Vale lembrar que, no capítulo 12, versículo 4, Deus diz a Daniel que não revele as profecias: “Tu porém, Daniel, conserva secretas as palavras e lacra o livro até o tempo final! Muitos vaguearão perplexos para que cresça o saber” (DANIEL, 1982, p. 1107). Já no romance Alanis tenta dissuadir Daniel que escreva sobre o ocorrido com Jean e Fabiana. Dirigindo-se diretamente ao narratário, quase em tom de prédica, o narrador (Daniel) diz:

Escrevi algumas coisas sobre a festa e sobre o que aconteceu depois. O que veio antes e o que virá depois, eu imaginei. Uma ou outra coisa no relato que se segue, também. Na verdade, tudo é essa tal confusão. Não tentem cruzar informações. O que realmente aconteceu talvez sequer exista ou não importa nem um pouco. Eu me importo, claro. O verdadeiro livro de Daniel (LEONES, 2006, p. 137).

Além do intertexto bíblico, o romance está saturado de referências à literatura, à música e ao cinema. A estante de livros no quarto de Jean possui Philip Roth, Jorge Luis Borges, Clarice Lispector, Jack Kerouac e Thomas Pynchon. A estante da sala da freira tem “dois Saramagos antes da imbecilidade estéril (*Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*) um pouco pré e especialmente pós-Nobel” (2006, p. 53). A incapacidade de mentir de Jean é ensejo para o narrador diagnosticá-la como “impossibilidade neurológica (não fisiológica, como a da *Laranja Mecânica* de Burgess para a violência e a depravação – condicionamento, claro –, e nada a ver com religião, please)” (2006, p. 55). Com efeito, por mais que o elencamento de escritores soe por vezes gratuito, podemos compreendê-lo tanto como uma espécie de afirmação adolescente diante da ordem hierárquica caricata, como também como sintoma da vanidade de todas as coisas. Em relação à primeira hipótese, quando da entrevista com a freira, Jean ri com certo desdém quando ela confunde a autoria de *O Estrangeiro*, de Albert Camus, atribuindo-a a Kafka. Nessa mesma sequência, Fabiana gaba-se por ter lido sete vezes o *Miramar* (*Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade), ao que a bibliotecária, descrita caricaturalmente como uma leitora ávida de Agatha Christie, pergunta-lhe: “Que graça tem ler a mesma coisa tantas vezes?” (2006, p. 58). Primeiro, Fabiana responde não se tratar de um livro como o dela (best-seller policial); depois, ao ser indagada sobre a razão de ser um livro diferente, diz: “Porque sim, ué. Porque sim” (2006, p. 58). Mais adiante, Fabiana pensa que, em vez da bíblia, o padre deveria ler na capela Oswald, Clarice, Borges, Salinger, concluindo, hereticamente: “Se Jesus sorrisse na cruz seria um sinal para que *A Paixão Segundo G. H.* fosse incluído na Bíblia?” (2006, p.

67). É como se esses jovens consumissem alta cultura apenas por autoafirmação, pelo prazer de zombar das figuras de poder, as quais são vistas por eles como estúpidas e embrutecidas. Por lerem os clássicos da literatura – mesmo que não entendam ou saibam explicar o motivo para lê-los –, julgam-se melhores do que aqueles que, segundo presumem, não os leram. Em relação à segunda hipótese, uma passagem interessante é quando Jean e Fabiana vão ao bar:

Minuto de silêncio. Jean trouxe um livro no bolso da jaqueta, *O Castelo*. Quando Fabiana perguntou por que ele estava levando um livro para um boteco, ele não respondeu. Não sabia e sentia um pouco de vergonha por isso. Não planejava sentar-se à mesa no bar e abrir o livro, mesmo que o lugar estivesse vazio, como de fato está. Mas trouxe o livro (2006, p. 101).

Com efeito, esse tipo de expediente é também usado pelo narrador que cita, aleatoriamente, Andrea Camilleri para discorrer sobre a tristeza ou a personagem Molly Bloom de *Ulisses*, de James Joyce, para falar da genitália de Fabiana. Quanto às referências à música, Bach e Beethoven fazem parte do universo dos adultos: a família e a escola católica. A mãe tranca-se no quarto para chorar e ouvir “*aquela* do Beethoven” (2006, p. 36) e “na capela, alguma freira assassina Bach ao piano” (2006, p. 55). A bibliotecária balofa diz a Fabiana que ouve “qualquer coisa, menos rock”, ao que ela responde que o fato de o diabo ser o pai do rock é uma grande vantagem (2006, p. 60). Isso significa que o rock é adotado pelos adolescentes como símbolo de rebeldia contra a família, a escola e a religião. No pátio da escola, “um estéreo derrama Pearl Jam no ambiente. Transe. Pensamentos congelados pendurados como desenhos da pré-escola para apreciação geral. Um milagre grunge por acorde” (2006, p. 50). Ouvem clássicos da banda de Seattle: “Oceans”, “Black” e “Jeremy”: “Jean tem dessas canções que (ele sabe) querem lhe dizer alguma coisa e ele não tem a mínima vontade de saber o que é. Quer dizer, ele ouve mas só. Ouve mas não *ouve*” (2006, p. 50). Vale ressaltar que a epígrafe de *Hoje está um dia morto* é extraída de um verso da canção “Not for you” do Pearl Jam: “Restless soul, enjoy your youth”, cuja tradução é: *Alma inquieta, aproveite sua juventude*. Como toda epígrafe, introduz e resume o assunto do romance, isto é, as inquietações de um jovem, em particular, e da juventude, em geral. Essas inquietações dizem respeito ao sexo, ao futuro, à família, à escola, em suma, às perspectivas de vida em uma cidade interiorana. Assim, é natural que seja o rock, sobretudo o grunge, a principal forma de expressar a rebeldia e a melancolia dessa fase. Além de Pearl Jam, ouvem a canção “Bodies”, do álbum “Mellon Collie and Infinite Sadness” do Smashing Pumpkins: “Fabiana sonha com a língua de Jean quando Billy Corgan berrando que love is suicide a acorda” (2006, p. 56). Há referências também a canções da banda britânica Radiohead:

“Everything in its right place” e “No surprises”, sendo que esta tem inclusive alguns versos traduzidos: “Um coração cheio feito um aterro/ Um trabalho que aos poucos te mata/ Aperto de mão, monóxido de carbono/ Sem alarmes e sem surpresas” (2006, p. 115). A certa altura, Jean divaga sobre a “pança” de Jim Morrison, líder da banda The Doors, bem como sobre a altura de Eddie Vedder, vocalista do Pearl Jam. Contudo, é a referência a Kurt Cobain, líder do Nirvana, que merece mais atenção.

O título do capítulo quatro, “O anjo fodedor”, é uma alusão à capa do álbum “In Utero” – terceiro e último álbum de estúdio do Nirvana, lançado em setembro de 1993, portanto, cerca de sete meses antes do suicídio de Kurt Cobain com um tiro de espingarda na cabeça. A capa de “In Utero” traz a imagem de um manequim anatômico transparente de uma mulher com asas de anjo. Quando o narrador diz que “melodramática e toscamente, Jean almeja antes a inexistência, o nunca-ter-nascido, o vazio” (2006, p. 73), Fabiana afirma sem mais nem menos que odeia Nirvana. Interessantemente, “In Utero” chamar-se-ia *I hate myself and I want to die* – resposta que Kurt Cobain dava sempre que lhe perguntavam como se sentia e que possui o mesmo tom melodramático diante da existência. Fabiana diz a Jean que pensava na canção “Rape me” – a quarta faixa do álbum supracitado – quando falou que odiava a banda. Indagada por Jean porque odeia Nirvana, Fabiana responde que acha estranho, “tem gosto de carne crua” (2006, p. 73). Tal imagem remete ao corpo sem pele do anjo na capa do álbum. Por fim, Fabiana conta de um sonho que tivera com Kurt Cobain, no qual “ele tinha asas de anjo e um imenso caralho de aço” (2006, p. 74) e voava pelo teto do quarto, até que pousa sobre ela e penetra-a com toda força rasgando-a no meio. Jean diz: “O anjo fodedor” (2006, p. 75). É como se fossem fundidas a imagem do anjo da capa com o estupro sugerido pela canção “Rape me”, criando a imagem do “anjo fodedor”. Para além da referência a “In Utero”, a morte de Kurt Cobain serve tanto para justificar o suicídio quanto para antecipar o destino de Jean:

Jean não se lembra do que sentiu quando Cobain se matou. Era muito novo, mal conhecia a banda, quase não ouvia música. Depois, quando mais velho um pouquinho, foi se inteirando da dor do sujeito nas canções e letras e entrevistas e achou que estava na cara que aquela merda toda ia mesmo acabar com ele, Kurt. Quer dizer, o cara foi se acabando em rede mundial, ao vivo de & em todo lugar. Escorria fel dos olhos dele, das coisas dele, do que ele cantava e dizia, e não era bem um previsível pedido de socorro. Carne crua. Quase teria dado para ouvir o barulho do tiro e do corpo caindo no chão. Live! Suicide! O cara não aguentou e no fim das contas ninguém aguenta. Mesmo que não se mate, mesmo que siga e continue indo, ninguém chega vivo a lugar algum (2006, p. 74).

Depreende-se, assim, que a intertextualidade com a literatura e com a música não está espalhada ao longo do romance de maneira aleatória, pois cumpre o propósito de assinalar as situações, bem como estabelecer as características do mundo das personagens. Mas é o cinema que possui maior importância dentro da estrutura de *Hoje está um dia morto*. O repertório de referências é vasto: *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, pontua o orgasmo de Fabiana; *Heist* (2001), de David Mamet é citado numa passagem sobre a relação entre a religião e o dinheiro; Jean compara a sua ereção com o gorila gigante de *King Kong* (1976), de John Guillermin; num sonho, o anjo Gabriel surge como a horripilante personagem de Jeff Glodblum em *A mosca* (1986), de David Cronenberg; aliás, nesse mesmo sonho, o narrador diz: “Enorme carga imagética, emoção que brota naturalmente – o cu de Deus é o oposto de um filme de Spielberg” (2006, p. 93); os sonhos que Fabiana sonha por Jean faz com que se sinta perdida num cenário de *Satyricon* (1969), de Federico Fellini; no meio da entrevista com freira, Jean distrai-se lembrando dos filmes *O fundo do coração* (1982), de Francis Ford Coppola, e *Coração de Caçador* (1990), de Clint Eastwood. *Badlands* (1973), de Terrence Malick, e o anticlericalismo de Luís Buñuel também são mencionados. Para se masturbar, Jean cria mentalmente uma espécie de curta-metragem pornô: “O plano: homem de meia-idade passeia diante da lente (onde mais, idiota?) nu em pelo. O plano é isso. Um homem, ou parte dele” (2006, p. 22). Ele se masturba imaginando as “tetas de uma francesinha magricela lourinha de cabelos curtos, garotinha TomBoy perdidaça num filme francês dos aspirados eighties” (2006, p. 23). No entanto, a imagem mental a que recorre é um plano de Bertolucci perdido na prateleira empoeirada de sua cabeça, apesar de questionar se esse plano procede realmente de algum filme do cineasta italiano:

Esperava, talvez esperasse algo de [Zhang] Yimou ou mesmo [Yasujiro] Ozu, algo estático, congelado num tempo muito particular, todo próprio, como se não lhe dissesse respeito nem dissesse respeito a nada. Mas ocorreu-lhe Bertolucci, momentum em eternum movimentum, imagem que dá nó em si mesma, sempre ao redor de si e as figuras humanas maiores que tudo aqui e, segundos depois, um ponto perdidaça no Saara ou, sei lá, nos Campos Elísios (de Paris, claro) (2006, p. 22).

Nessa passagem, há referências sub-reptícias a dois filmes de Bertolucci: o deserto de *O céu que nos protege* (1990) e a famosa avenida parisiense em *O último tango em Paris* (1972). Contudo, elas são esclarecidas mais adiante, pois, ao se enxugar depois do banho, “ele se lembra dos pelos da Debra Winger sob o céu que nos protege” (2006, p. 23-24); e, no capítulo seis, irritada com Jean, Fabiana diz: “Olha, o único niilista bacana que eu já

vi é o Marlon Brando n' *Último Tango. Pega mal em você*” (2006, p. 101). Além de Bertolucci, outra referência é o cinema *indie* americano. Quando atravessa os corredores frios da escola, Fabiana lembra dos espaços vazios que aterravam Pascal, “como num filme maior de [Gus] Van Sant” (2006, p. 57). Nos sonhos de Fabiana, “os diálogos costumam caminhar deliciosamente desgovernados como num filme de Hal Hartley, repletos de trocadilhos e desencontros verbais” (2006, p. 77). Na sequência do sonho, quando Jean diz que Deus é engraçado, Ele responde: “Amo Woody Allen” (2006, p. 89). A fala é *nonsense*, mas adequa-se ao tom absurdo do capítulo cinco.

Enfim, o romance está repleto de referências ao cinema. Em entrevista a Daniel Antônio do programa *Entrelinhas*, da TV Cultura, André de Leones diz a respeito de uma possível influência de Jean-Luc Godard sobre sua obra: “Godard é um dos meus cineastas favoritos, e é um dos cineastas que mais coloca personagens lendo [...]. Se Godard coloca gente lendo, eu queria colocar personagens, senão vendo filmes, mas se referindo a filmes com essa insistência, mas não referência gratuita²⁴”. É preciso ressaltar que a presença do cinema não se limita às inúmeras citações. Em entrevista aos colunistas do site de literatura *O Bule*, do dia 18/04/2011, Leones explica como se deu o processo criativo do romance, esclarecendo que a sua origem remonta a um projeto de roteiro fracassado. Ele diz:

Utilizei o que tinha rascunhado até então, o roteiro, como uma espécie de esquema para desenvolver o romance. Um trampolim. A estrutura estava quase toda ali (exceto pela reviravolta final, quando o narrador aparece como personagem), e o que eu fiz foi me estender mais em alguns trechos ou mesclar diversas cenas em uma única passagem, além de, é claro, sentir-me livre para digressionar, metaforizar etc. Por mais que *Hoje está um dia morto* seja uma narrativa bastante ágil, desfolegada, a partir do momento em que comecei a desenvolvê-la como um romance, pude me deter nos personagens e situações e em todo aquele desespero com mais vagar (LEONES, 2011).

Ou seja, ainda que conserve em sua estrutura traços fílmicos, trata-se de um romance, não de um roteiro. Ainda que o autor não revelasse a gênese do livro, o leitor lê-lo-ia como um romance permeado de referências ao cinema e que tenta, ao mesclar as duas linguagens, criar uma prosa cinematográfica – tão ao gosto dos nossos modernistas. Desse modo, a fala de Leones confirma o que o romance já diz por si próprio: isto é, que é possível verificar a presença da linguagem cinematográfica no enredo, no tempo, nas personagens, no

²⁴ In: http://www.youtube.com/watch?v=5_avejntGTA

foco narrativo, nas descrições etc., ou melhor, é possível ler o romance *como se fosse* um filme.

À maneira de um romance realista, como *O Pai Goriot*, de Balzac, o prólogo apresenta o espaço da narrativa. No entanto, em vez de descrições detalhadas que expõem o espaço em sua completude, o narrador direciona o olhar do leitor/observador a um ponto específico, tal qual um enquadramento: “para quem chega, olhando à esquerda menos de um quilômetro depois de passar pelo trevo, é a estátua do Cristo Redentor abraçando o vazio” (LEONES, 2006, p. 9). Além de apresentar a cidade como um lugar marcado pela religiosidade e pelo vazio – o qual é realçado pela economia descritiva –, o narrador estabelece a posição do olhar do observador²⁵, escolhendo as cenas a serem vistas. No trecho abaixo, tem-se a impressão de que o espaço é descrito a partir do ângulo do Cristo em *plongée*, isto é, como se o objeto fosse filmado de cima: “a cidade está abaixo, sempre. Cristo mira o nada, abraça o vazio, e a vaziez desse abraço comporta tudo o que a cidade significa” (2006, p. 9). É como se tudo que o narrador não açambarcasse com o olhar estivesse fora-de-campo, criando-se uma moldura para a imagem. Com efeito, não se trata de simples alternância de planos enquadrando objetos, é como se a cidade fosse apresentada por meio de um ponto de vista móvel, semelhante ao *travelling* de uma câmera: “Passa-se pelos trilhos, a estação ferroviária abandonada à direita (roupas dependuradas, varal improvisado na antiga plataforma de embarque), mais dois ou três quilômetros e a cidade ocorre, como se diz que ocorre um acesso de tosse, de febre ou de raiva” (2006, p. 9). Ademais, a conjugação dos verbos no presente do indicativo – algo característico do roteiro cinematográfico – sugere uma ação que decorre no presente; vale lembrar ainda que o tempo do cinema é o presente (DELEUZE, 2005). Ainda no prólogo, um comentário sobre a decadência da cidade e daqueles que nela vivem é explicitado por meio de uma metáfora que se aproxima a própria natureza da imagem cinematográfica: “saber enxergá-la [a cidade] parece uma falha neurológica: nada se mexe e, no entanto, tudo parece afundar. Sim, afundar” (LEONES, 2006, p. 9). Enquanto no cinema a sucessão de 24 fotogramas por segundo cria a ilusão de movimento, no excerto acima, embora não se sinta a passagem do tempo, tudo parece ruir –

²⁵ A partir de uma afirmação de Ernest Lindgren, segundo a qual a mente está continuamente “cortando” de uma imagem para outra, Karel Reisz e Gavin Millar propõe, em *A técnica da montagem cinematográfica*, que esta experiência guarda afinidades com a montagem. Dando como exemplo os enquadramentos sobre um livro numa estante, dizem: “não basta mostrar a impressão geral – neste caso, um plano mostrando toda a estante – e deixar que o espectador escolha o detalhe que deseja: é preciso levar artificialmente à sua atenção o detalhe específico. No momento dramaticamente oportuno, o montador deve cortar da vista geral da estante para o primeiro plano do volume vermelho escolhido. Ao fazer isto não está reproduzindo as condições materiais vigentes quando eu vivo esta cena: está interpretando o processo mental pelo qual eu a vejo” (1978, p. 222-223).

algo semelhante ao que ocorre nos “tempos mortos” dos filmes de Michelangelo Antonioni e Yasujiro Ozu. No meio do prólogo, há uma divisão por asteriscos, sendo que a focalização heterodiegética, impessoal, é substituída por um narrador homodiegético que fala sobre as motivações que o levaram a escrever a história que se sucederá: “Fabiana comentou com uma amiga, que comentou com Alanis, que comentou comigo. Não que eu precisasse disso, claro. Inventei quase tudo, exceto Deus, Jean, Fabiana e, claro, a cidade. A cidade. Vocês não fazem ideia do que seja essa cidade” (2006, p. 10). Para além do aspecto metalinguístico, podemos ver o uso de uma prolepse que antecipa os acontecimentos ulteriores. Embora não seja exatamente um *flashforward*, porquanto não coloca a cena diante do leitor sem uma mediação, essa passagem possui traços fílmicos na medida em que, ao falar sobre a cidade, a sua imagem persiste na mente do leitor, subjacente ao discurso do narrador, ou seja, é como se a voz do narrador em *voice-over* se sobrepusesse à imagem da cidade.

Após a apresentação da cidade, o primeiro capítulo passa-se em outro espaço, a sala de uma casa, ou seja, um corte seco cria a passagem de um plano externo para um interno. Não há uma transição gradual, com comentários do narrador, pois da descrição da cidade pula-se abruptamente para o interior da casa, onde Jean e Fabiana transam: “Um gemido rasga a sala de ponta a ponta, parecendo vir de todos os lados e ir para todos os lados” (2006, p. 13). Não há imagem, apenas um som que evoca uma relação sexual. É claro que à literatura – exceção feita aos audiobooks – não é possível reproduzir sons, logo, podemos tão somente imaginá-los. Contudo, podemos considerar essa transição como um *raccord* dinâmico, o qual, segundo Noël Burch, “opõe uma imagem estática no fim do primeiro plano a uma imagem em movimento no princípio do segundo” (1973, p. 60). Da placidez externa da cidade vazia, somos abruptamente conduzidos a uma relação sexual dentro de um espaço interno. Em relação à passagem destacada, é interessante notar que o gemido parece vir de todos os lados, portanto, trata-se de uma imagem puramente sonora, sem materialidade. Não estamos lidando com aquele expediente comum da montagem que consiste no prolongamento do som após o corte; é justamente o contrário, mas a passagem do silêncio para o som é igualmente brusca. É apenas no prosseguimento da narração é que se torna possível visualizar uma imagem: “Ele tem carne nas mãos e ela meio que o tem dentro de si. O gemido foi todo dela. Está mais ou menos encaixado nela, ela deitada no tapete, a saia levantada até o meio da barriga, calcinha posta de lado e as pernas daquele jeito, impossivelmente abertas” (2006, p. 13). Novamente, os verbos estão no presente do indicativo e a descrição despida de qualificadores não esmiúça a ação, somente a apresenta. Mais adiante, outra passagem merece atenção: “A fotografia de um deserto no meio da noite pendurada na parede, um filme noir na

tela muda da TV, uma luz lateral vinda do corredor e todo um clima criado como sendo necessário sem que na verdade seja” (2006, p. 14). O período constitui-se apenas de sintagmas nominais, os quais fazem as vezes de *planos*, ou melhor, *close-ups* que se alternam: da fotografia para a TV e, em seguida, para o corredor. Embora seja refutável considerar esse tipo de descrição como cinematográfica, haja vista que Flaubert e Dickens já lançavam mão de tal recurso muito antes da invenção do cinema, o próprio cinema buscou nesses autores alguns princípios de sua linguagem, como bem observaram Robert Stam (2008) e Sergei Eisenstein (2002).

É preciso destacar que esse primeiro capítulo divide-se em três blocos ou cenas. Enquanto a primeira mostra Jean e Fabiana tendo uma relação sexual, o segundo mostra Jean deitado na cama lendo uma revista, e o terceiro, Fabiana se masturbando. Interessantemente, para se masturbar, ela precisa inventar fantasias elaboradas – e esse fato é ensejo para o narrador buscar paralelos entre seu imaginário erótico e o cinema:

As fantasias de Fabiana sempre são bizantinas, gongóricas, e exigem enorme esforço imaginativo e orçamentário por parte de sua cabeça. Só goza mediante superproduções dispendiosas, épicas, intermináveis. [...] Um enredo se desenhará, personagens mais ou menos caricatos, situações de extremo heroísmo [...]. Então, antes de partir para as Filipinas de sua criatividade e desenredar um “Apocalypse Now” masturbatório, Fabiana simplesmente pensa e se lembra: eu tenho uma boceta, ela está *aqui*. O enredo só vem depois, a separação dos papéis, quem fará o quê, e geralmente goza antes do quarto tratamento do roteiro (LEONES, 2006, p. 19-20).

Além da referência ao filme de Francis Ford Coppola, observamos a presença de clichês que povoam o universo cinematográfico, como superproduções épicas e “situações de extremo heroísmo”; mas o humor não reside apenas no fato de Fabiana criar mentalmente filmes com enredo e personagens para se masturbar, e sim porque o narrador brinca com elementos da pré-produção de um filme, isto é, separação dos papéis, tratamento de roteiro etc. No capítulo 2, quando Jean se masturba logo ao acordar, usa-se o mesmo expediente: a personagem mentalmente dirige uma sequência cujo plano remete ao filme *O céu que nos protege*, de Bernardo Bertolucci: “O plano: homem de meia-idade passeia diante da lente (onde mais, idiota?) nu em pelo. O plano é isso. Um homem ou parte dele” (2006, p. 22). O uso do jargão cinematográfico comprova essa interação intermediária, a qual é levada à exaustão na sequência seguinte, haja vista que a descrição de seu quarto lembra a rubrica de um roteiro:

O quarto.

Uma estante com livros e CDs e vídeos, sabe? Jean lê e lê bastante. Borges, a primeira vez que leu Borges!, e Roth, Lispector, Kerouac, Pynchon. Tudo são coisas. Uma escrivanhinha com? Papéis. E Jean lambe a mão, o resto de porra, um traço que seja e é, rastro, uma nada de esperma, e engole.

A escrivanhinha com versos e papéis transversos rabiscos revistas. Um relógio com a pulseira arrebentada, atrasado três ou quatro minutos.

Jean está de pé. Seis e cinquenta e dois. Caminha até o banheiro, senta-se na privada, caga & escova os dentes, uma ducha rápida, o pau limpo com esmero e o resto sem lá muito cuidado, enxuga-se.

[...]

Jean banhado vestido calçado uniformizado (letras azuis: Ensino Médio) pronto pronto pronto, e agora caminha pela casa. O quarto dos pais à direita, vazio. A cama arrumada, vazia. Jean sozinho (sozinho, kiddo: va-zi-ô) segue pelo corredor, atravessa a sala, outro corredor e chega à cozinha (2006, p. 23-24).

Essa passagem, narrada no presente do indicativo, destaca-se pela economia descritiva, isto é, não há detalhamento do espaço, como se tudo fosse descrito num único lançar de olhos, como se fosse possível apreender apenas a superfície das coisas. Ainda que seja um lugar-comum teórico refutado por André Bazin, geralmente quando se diz que a linguagem de um romance é cinematográfica, a ideia que se tem é a de um romance cuja linguagem é árida, despida de qualificadores, além de a psicologia das personagens limitar-se à aparência, quer dizer, observamos os seus gestos, não suas motivações. Com efeito, o trecho guarda afinidades com a linguagem de um roteiro cinematográfico; e o uso insistente do presente do indicativo reforça tal aproximação. O segundo bloco do segundo capítulo, aliás, mimetiza a certa altura a estrutura de um roteiro:

Jean adentra a cozinha e Morena está à pia, enxaguando louças talheres etc. Ele poderia encontrar Morena à mesa, terninho & cabelo curto, maquiada e luzcâmeração!:

MORENA

A Provynca hoje amanheceu com o céu encoberto e temperatura agradável. Estão previstas pancadas de chuva no decorrer do dia e uma noite fresca à espera de todos nós. Roubos, estupros e homicídios não são esperados, a não ser que o tempo mude, a não ser que TUDO mude, camarada.

Daí, corte para um CLOSE FECHADÍSSIMO no rosto cansado velhíssimo de, sim, deuS nossO senhoR.

DIO

Durante muito, muito tempo, matutei acerca da cabeça de Jean. Como ela é? Do que é feita? É uma abóbora de cerâmica mal rebocada com rangentes escadas de madeira em espiral e prateleiras ao longo de todo o trajeto? Ou uma estrutura metálica no melhor estilo sábedo sci-fi com luzes de cores frias e ruídos eletroeletrônicos e tudo ali armazenado como manda algum deus ex machina? Mas – quantas vezes tenho que dizer – isto não importa (2006, p. 26).

Além da estrutura de roteiro, com os diálogos dispostos em blocos centralizados, o devaneio de Jean alguns termos tipicamente cinematográficos, como “luz, câmera e ação” e “close”. Existe, portanto, a tentativa deliberada de se aproximar do cinema, de fazer com seja lido como se fosse um filme. No ensaio “Dickens, Griffith e nós”, dando como exemplo algumas passagens de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, Sergei Eisenstein afirma que o romance dickensiano elaborou *avant la lettre* a montagem paralela, uma vez que divide a história em linhas que correm simultaneamente. Em *Hoje está um dia morto*, o primeiro bloco (ou cena) do capítulo três narra a ida de Jean à escola e seu encontro com Sara; apenas no terceiro bloco é que “Jean avista a escola o colégio, seu destino final” (2006, p. 45). No entremeio entre essas duas cenas, avistamos Morena sozinha na casa após a saída de Jean: “Mas Morena, tendo Jean saído pra escola, permaneceu sentada à mesa por alguns minutos e agora tenta sintonizar uma rádio que toque algo que ela queria ouvir, ou seja, qualquer coisa, exceto música” (2006, p. 43 – grifo nosso). Enquanto a oração subordinativa temporal refere-se a um espaço, a oração principal refere-se a outro, no entanto, as ações são simultâneas. Vale lembrar que esse segundo bloco, que se situa entre as ações do primeiro e do terceiro, é isolado por parênteses; ou seja, é como se houvesse um pequeno recuo em relação ao desenrolar do encontro entre Jean e Sara. Ou melhor, é como se o segundo bloco acontecesse concomitantemente à ida de Jean à escola e o seu encontro com Sara.

Na cena seguinte, outro elemento cinematográfico é explorado: a trilha sonora. É claro que a literatura, enquanto “arte das palavras”, não tem a capacidade de reproduzir música, criar sons; cada mídia possui limitações materiais e operativas. Porém, pode-se evocar uma música por meio de procedimentos diversos. Quando Caio Fernando Abreu sugere aos leitores que se leia o conto “Pela passagem de uma grande dor”, de *Morangos mofados*, ao som de Erik Satie, a sua proposta criar um pano de fundo musical à história que narra, isto é, fazer com que a música acompanhe as situações do conto. Trata-se, no entanto, de um expediente externo à lógica narrativa, dependendo da participação do leitor para que se efetive. Situação diferente à do episódio narrado por Marcel Proust no primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*: “No caminho de Swann”, porquanto o autor criou uma música, a célebre Sonata de Vinteuil, que é minuciosamente descrita. As músicas compostas por Adrian Leverkühn, em *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, também são inventadas – quer dizer, existem apenas no universo do romance. Já em *Hoje está um dia morto*, André de Leones aposta no repertório de seu leitor, ou seja, é preciso que se conheça *a priori* as músicas que são mencionadas ao longo do texto; do contrário, é uma informação sem muita importância. Por outro lado, se lemos o livro como um filme, cada vez que uma

música é citada é como se fosse parte da trilha sonora. Em *A música do filme*, Tony Berchmans afirma que

Os pontos de entrada e saída de cada um dos *cues* da trilha musical são definidos justamente durante a fase de decupagem da música do filme, discutida logo antes, no *spotting* do filme. Estes pontos são marcados e combinados com precisão, pois é em cima deles que o compositor vai escrever sua música. Por exemplo, nos exatos 25 minutos e 15 segundos do filme, entra o *cue* nº 6, que dura exatamente 92 segundos. Inicia-se logo após o personagem X dizer a frase Y e acaba quando o personagem Z fecha a porta. Este exemplo de descrição do tempo de um *cue* é o roteiro que limita e orienta os espaços em que a música vai atuar (2006, p. 32).

Há pelo menos duas passagens do romance em que isso acontece de maneira nítida: “Baixam o volume aos dois minutos e vinte e quatro segundos de ‘Oceans’” (LEONES, 2006, p. 50). Mais adiante: “A freira sorri. Jean sorri. Lá longe, dentro da sala, ‘Oceans’ termina e ‘Black’ começa” (2006, p. 51). Se em muitos momentos temos a impressão de estarmos diante de um roteiro, em outros é como se a linguagem do romance trouxesse a decupagem da música. Enfim, *Hoje está um dia morto* aproxima-se tanto da visualidade quanto dos elementos sonoros de um filme. Na cena em que Jean conversa com a freira, a descrição da sala evoca novamente a rubrica de um roteiro, apesar do tom mais despojado, menos técnico:

Tá, a sala da freira. Ela é a diretora, a manda-chuva do troço todo. Daí ser algo estranhamento cômico (ou irônico, ou escroto, ou estranho) o fato de a sala dela, DIRETORA, ficar *lá embaixo*, depois de não sei quantos lances de escada, após o galpão, bem depois do refeitório [...]. E nem é uma sala muito espaçosa (2006, p. 53).

Se a montagem paralela já aparece na cena em que Morena permanece sozinha na casa, no quarto bloco do capítulo 3 esse recurso é usado com maestria. Enquanto Jean conversa com a freira na sala dela sobre o que almeja do futuro, Fabiana entra na biblioteca e conversa com a bibliotecária balofa sobre Oswald de Andrade. A ideia de simultaneidade se dá por meio do uso do modalizador “enquanto isso”, ou seja, as ações acontecem concomitantemente. Além disso, abre-se mão do discurso do narrador, havendo apenas a alternância de diálogos entre os dois espaços. Vale ressaltar que ação acelera conforme a sua progressão:

- Ainda lê muito, Jean?
- Não o bastante.
- E quanto seria o bastante?
- Até a cabeça estourar.

- É que não é um livro como esse seu.
- E como é, então?
- Diferente.
- Por quê?
- Porque sim, ué. Porque sim (2006, p. 58).

Ainda que não haja demarcação do espaço, o leitor o pressupõe por meio da fala das personagens; logo, quando Jean conversa com freira, sabemos que estamos na sala dela, ao passo que a conversa de Fabiana com a bibliotecária acontece na biblioteca. Para não confundir o leitor, o que estabelece essa separação entre os blocos (planos) é o uso de um espaço em branco, isolando-os. Após o narrador estabelecer o espaço de Fabiana com “o enquanto isso”, a narração é conduzida quase que exclusivamente por diálogos. Ao todo são 54 *planos* que se alternam, cada vez mais acelerados. Se nos primeiros planos, havia até sete frases trocadas entre os interlocutores, nos planos derradeiros, há apenas uma fala. Ou seja, cria-se a ilusão de que o interlocutor do espaço A conversa com o do espaço B:

- Sei lá.
- E o que você quer fazer?
- Não sabe?
- Música.
- Da porra do big bang – sorri Jean.
- Música? – sorri a bibliotecária.
- Você não é tão velho – sorri a freira-diretora.
- Rock n’ roll – sorri Fabiana. – Rock n’ roll (2006, p. 65).

Não se trata apenas do uso da montagem paralela, pois, além da rápida alternância entre espaços diferentes, há também a alternância entre espaços contíguos, quer dizer, é como se, a cada vez que uma das personagens toma a palavra, a câmera a enquadrasse, deixando o interlocutor fora-de-campo. Ou seja, temos também o uso do clássico campo/contracampo. Por causa da proeminência dos diálogos, ritmo acelerado, cortes e

simultaneidade, talvez seja a passagem do romance que mais se aproxima da linguagem do cinema clássico.

A cena seguinte faz referência a outro elemento da mídia cinematográfica: o trailer. Inicia-se assim: “O recreio é o mesmo desfile dos mesmos corpos e roupas e vozes e risos de antes, talvez de antanho, só que um pouco mais despertos. Algo como o trailer repetitivo de um filme de ação impossível, improvável, infilmável – chato” (2006, p. 67). Essa analogia merece nossa atenção, pois toca em um ponto fundamental do romance. Segundo Lisa Kernan, o trailer é “um breve texto filmício, que apresenta imagens de um filme específico, comprovando sua qualidade, e criado para exibição nos cinemas, para promover o lançamento desse filme” (2004, p. 1). Mais do que isso: o trailer situa-se entre a publicidade e o cinema; é uma peça de propaganda que, valendo-se de recursos cinematográficos, visa atrair a atenção do público mostrando o quão interessante é o filme que promove. Além da função publicitária, pode ser visto como um curta-metragem, um esboço que resume o produto principal. Pois bem, o trecho destacado do romance realiza uma inversão daquilo que supostamente deveria ser um trailer, quer dizer, em vez de apresentar a história como algo instigante, trata-a como repetitiva e chata. No entanto, resume com honestidade o assunto tratado, pois considera o recreio como o “desfile dos mesmos corpos e roupas e vozes e risos de antes, talvez de antanho”. Assim como o trailer é a sinopse do filme, o recreio é a síntese do universo mecanizado da escola e, por extensão, da vida desses jovens. Em outras palavras, trata-se da sinopse de um filme de ação improvável, aborrecido e infilmável porque reflete a existência sisífica de jovens condenados a se repetir; é um trailer porque resume o todo do romance/filme.

O capítulo 4 abre da seguinte maneira: “Início de tarde technicolor iluminando a debandada escolar” (LEONES, 2006, p. 71). É uma referência ao pioneiro processo de coloração inventado por Helbert Kalmus, em 1916, para uma subsidiária da Technicolor Inc., caracterizando-se por não desbotar com o tempo, ao contrário de outras técnicas, e, sobretudo, por suas cores vivas e vibrantes. Nos anos 40 e 50, os musicais de Busby Berkeley e Vincente Minnelli exploram contrastes cromáticos acentuados e uso excessivo de cores puras e saturadas – o que se tornou, de certa forma, sinônimo de technicolor nos anos subsequentes. O bloco seguinte faz novamente menção à cor:

Jean não fala de seus sonhos, o que obriga Fabiana a sonhar os sonhos de Jean além dos dela própria. Fabiana diferencia os sonhos dela dos de Jean por uma série de detalhes mais ou menos óbvios, mais ou menos tresloucados e mais ou menos incômodos. O primeiro deles é a cor. Os sonhos de Jean costumam ser em preto-e-branco, ou, quando muito, em cores supersaturadas, sempre com a luz estourando em algum ponto e pautados por jump cuts (2006, p. 77).

É claro que o uso da cor pertence também a outras mídias, como a pintura e a fotografia; o que assegura o aspecto filmico da passagem acima é a referência ao *jump cut*, técnica tipicamente cinematográfica que consiste num *raccord* entre dois planos parecidos cuja distância espaço-temporal é mínima. No tocante à cor como determinante do sonho, podemos tomar como exemplo o filme *The Wizard of Oz* (1939), de Victor Fleming, em que a personagem Dorothy, que vive num mundo em tom sépia, “acorda” dentro de um mundo onírico, repleto de cores saturadas e vivas, depois de sofrer um acidente e bater a cabeça. Nesse filme, a cor possui a função de separar o mundo onírico da realidade. Já em *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, o mundo dos anjos é em preto-e-branco, ao passo que o dos homens é colorido. Vale lembrar que a analogia entre sonho e cinema é antiga, ainda que sempre associada à psicanálise. No início do século XX, Sigmund Freud, em *Interpretação dos sonhos*, compara o instrumento de produção psíquica a uma espécie de aparelho fotográfico. No artigo “Psychoanalyse et cinéma”, publicado na *Revue de Filmologie*, em 1949, Serge Lebovici busca aproximações entre a mídia cinematográfica e o pensamento onírico, sobretudo, devido à posição do espectador na *situação cinema* e ao caráter imagético. Estudiosos como Robert Desnos, Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Raymond Bellour já se detiveram sobre a interface sonho/cinema, fazendo ecoar a célebre frase atribuída a André Bazin segundo a qual o cinema substituiria o nosso olhar por um mundo de acordo com nossos desejos. Segundo Aumont & Marie, além de transgredir o tempo, de inventar imagens e determinar a posição do espectador: “o filme suscita uma adesão empática, bem longe da simples passividade, próxima de um certo estado de comunhão relaxada, que lembra a relação de quem sonha com seu sonho” (2006, p. 277). Além da cor, outro elemento que chama a atenção nos sonhos de Jean sonhados por Fabiana são os diálogos, visto que “costumam caminhar deliciosamente desgovernados como num filme de Hal Hartley, repletos de trocadilhos e desencontros verbais” (LEONES, 2006, p. 77). Enfim, os sonhos de Jean funcionam como filmes que tentam mimetizar o mundo dos sonhos, como *Um cão andaluz* (1929), de Luís Buñuel e Salvador Dalí, ou mesmo as nebulosas sequências oníricas em

Morangos silvestres (1957), de Ingmar Bergman, e *Contos da lua vaga* (1953), de Kenji Mizoguchi.

O capítulo quatro termina com Jean e Fabiana adormecendo. É como um *fade out* que nos retira da realidade e nos lança dentro do inconsciente de Jean, no capítulo cinco, sendo que os dois blocos que constituem esse capítulo são sequências de um mesmo sonho. No primeiro, após a sucessão de eventos aleatórios absurdos, como uma revoada de pássaros, uma “nuvem que peida”, a explosão de uma vaca por causa de um raio e o chão se abrindo, Deus em pessoa surge diante de Jean:

Mas Deus está chegando! Camisa mezzo aberta, sandálias de dedo, calças cáqui largona e nenhuma pressa et all. Uma graça o cara. Barba de uns três dias. Cabelão ensebado, pretinho, bocona carnuda de neto ou bisneto de negão, mãos amareladas e grandonas e um jeito tortinho-charmoso de andar que é puro John Wayne (2006, p. 86).

Além de dessacralizar a imagem de Deus, ao atribuir-lhe feições caricatas e contemporâneas, o sonho torna-se ainda mais herético quando Deus diz que o espaço em que se encontra Jean é o “seu cu”. Como se isso não bastasse, o Deus sonhado por Jean fuma cigarro de palha e gosta dos filmes de Woody Allen. Após uma rápida conversa, na qual Ele lhe diz que Fabiana cometerá suicídio, Jean é transportado por meio de um corte seco para outro lugar, onde o anjo Gabriel apresenta-se como uma criatura repugnante que lembra a personagem de Jeff Goldblum no filme *A mosca* (1986). Nessa segunda parte do sonho, Jean e Gabriel conversam sobre religião até que, após um estrondo e um tremor de terra, o próprio diabo aparece no sonho de Jean, fazendo com que ele acorde. Por mais que o romance tente representar um sonho, há clareza demais nas situações, e o onirismo recai em disparates, inventando eventos forçosamente absurdos – tal como o cinema de vanguarda dos anos 20 costumava fazer. A propósito da exploração dos sonhos no cinema, Robert Desnos afirma: “por não terem percorrido esses cenários inexplorados e não terem evoluído nessa luz surreal, tantos sonhos filmados resultaram insuficientes ou ridículos” (1983, p. 320). Para Desnos, essa insuficiência decorre do fato de ignorarem as características essencialmente oníricas, como a sensualidade, a liberdade e a atmosfera de eternidade. Assim como um filme de vanguarda, o sonho de Jean parece derivar de um “acaso controlado”, em que tudo concorre para demonstrar algo que o leitor já pressente no estado de vigília, isto é, o suicídio de Fabiana. Evidentemente, na diegese Fabiana só cometerá o suicídio muito depois de Jean – o que não nega, porém, o caráter profético do sonho. No capítulo seis, logo depois de Jean levar

Fabiana à sua casa e voltar sozinho, a tentativa de suicídio é descrita de maneira árida e mecânica:

Jean se levantou, desligou a TV, foi até o quarto do pai e pegou o revólver no criado-mudo, uma única bala, e foi para o próprio quarto. Escreveu um bilhete, que grudou na porta do guarda-roupa [...]. Letra caprichada, bem legível. Escovou os dentes, enxaguou o rosto, urinou e, sentado na cama, fez roleta-russa quatro vezes. Frustrado, jogou o bilhete no lixo, guardou a arma e agora está ao telefone, falando com Fabiana (LEONES, 2006, p. 103-104).

O que chama a atenção nessa passagem é o tempo verbal. O parágrafo é quase todo construído no pretérito perfeito, sendo que só ao final o advérbio “agora” sinaliza que a ação se dá no presente. Primeiro o leitor é lançado ao passado, acompanhando passo a passo as ações realizadas por Jean, até que de repente se vê no presente. O uso do dêitico “agora” atualiza a narração também para o tempo do leitor, ou melhor, o *agora* de Jean nada mais é do que o *agora* do leitor. No entanto, quando os fatos eram narrados no pretérito perfeito, o tempo do leitor ainda era o presente. Ou seja, primeiro, o romance segue certa linearidade temporal, expondo o tempo diacronicamente; depois, o tempo é apresentado sincronicamente ao leitor. É como se os acontecimentos apresentados no pretérito perfeito estivessem suspensos, em parêntese, dentro da diegese, a qual se desenvolve no presente. De fato, nos dois blocos do capítulo seis, é recorrente essa alternância entre passado e presente, o que cria uma certa desorientação temporal no leitor. A propósito da nova percepção de tempo possibilitada pelo cinema, Tânia Pellegrini afirma que

A espacialização do espaço e a temporalização do tempo permitem a criação de mundos possíveis, construídos pela memória, pelo sonho ou pelo desejo. Num outro diapasão, esses mundos possíveis também podem envolver uma espécie de fuga da realidade circundante para as sensações provocadas pelas drogas, álcool, sexo, violência e desordens mentais; tem-se, então, um mundo intersticial, com uma lógica particular que consiste em estar *no meio*, em estar suspenso entre o verdadeiro e o falso (2003, p. 24).

Ora, é justamente o que acontece no capítulo sete, quando, depois de conseguirem maconha com um traficante chamado Morgadim, Jean e Fabiana fumam um “baseado”. Enquanto fumam, conversam sobre assuntos aleatórios, numa conversa acidentada, aos pedaços, em que “trocam frases guardando uma ou outra, esquecem o que iam dizer e o que foi dito” (LEONES, 2006, p. 113). No quarto bloco desse capítulo, o narrador descreve os efeitos da droga sobre Fabiana:

Fabiana não está vendo absolutamente nada diante de si no momento em que dá uma última e interminável tragada no patriot-cortesia de Morgadim, formigamento desgraçado coroadando sua cabeça de todos os lados, não uma coroa, mas uma verdadeira máscara de espinhos que, no entanto, não causa dor, apenas uma sensação deliciosamente alienígena, como se ela fosse um planeta de uma galáxia previsivelmente distante povoado por criaturas minúsculas e falantes, peludas agitadas, sempre procriando, o tempo todo procriando, no que ela, pernas pro ar, olha Jean sentado no chão, cotovelo direito sobre a cama, viajando à sua própria maneira, e reconhece nele uma espécie de satélite natural também e inacreditavelmente habitado, uma lua maior que o planeta que orbita, girando enlouquecidamente pelo chão encerado lustroso e inodoro do universo infinito (2006, p. 119).

Na “trip” de Fabiana, mesclam-se realidade e imaginação num fluxo vertiginoso de sensações, causando-lhe estranheza em relação ao próprio corpo. É como se o lugar em que habita momentaneamente fosse esse *meio* entre o verdadeiro e o falso de que fala Pellegrini. É interessante observar que a alucinação de Fabiana não é abstrata; existe uma forte visualidade, quer dizer, é possível visualizar os seus delírios, *ver* o seu corpo e seus gestos. Ao passo que Jean, igualmente “chapidíssimo”, sonha “uma viagem já feita, ele e o pai num dia terminal de suas respectivas infâncias” (2006, p. 123). O capítulo sete compõe-se de seis blocos, sendo delimitados por cortes secos: 1. Fabiana fala ao telefone com um traficante enquanto Jean canta; 2. encontram Morgadim na praça e pegam um baseado; 3. em casa, fumam o baseado enquanto conversam; 4. Fabiana tem uma “trip” causada pela maconha; 5. Jean sonha com uma viagem que fez com o pai; 6. os dois choram abraçados no banheiro. No sexto e último bloco do capítulo, temos novamente o uso da montagem na sucessão dos planos: “O resto do teleguiado de Morgadim sobre a cama, apagado. Agora, sinto muito por isso, sinto muito mesmo, mas é impossível precisar quem o apagou ou se ele se apagou sozinho. No banheiro, Jean chora abraçado a Fabiana enquanto a segura pelos ombros” (2006, p. 127). É como se a câmera enquadrasse o cigarro de maconha em cima da cama e, em seguida, cortasse para dentro do banheiro, com Jean e Fabiana abraçados. O capítulo sete termina com essa cena, sendo que os verbos ao fim são conjugados no tempo futuro: “Ela vai se cansar [...]; ela vai pedir desculpas [...]; ele vai despi-la com cuidado, ligará o chuveiro, vai cuidar de tudo” (2006, p. 127). É importante ressaltar o tempo dessa cena porque, assim que o capítulo termina, há uma elipse: a história é abruptamente interrompida por um *flashback* e, depois, uma mudança de focalização. A continuação só é restabelecida no epílogo, quando encontramos Jean e Fabiana jantando na cozinha. Ou seja, nessa lacuna entre passado e futuro, aconteceriam as ações que ficaram em suspenso no fim daquela cena. Em linguagem cinematográfica, essa falsa continuidade, que deixa escapar um espaço aberto ao

conjunto e às partes, recebe o nome de *falso-raccord*, que, segundo Deleuze (2005), é o instante de atualização das virtualidades do fora-de-quadro. Enfim, é como se entre o final do capítulo sete e o epílogo existisse uma elipse temporal a ser preenchida tanto por acontecimentos passados quanto por futuros.

Quando no capítulo oito ocorre um recuo a um acontecimento anterior à diegese caracterizando o uso da analepse, não se trata da analepse do romance realista, a qual se declara claramente como tal, mas sim de uma mudança abrupta do presente para o passado, ou seja, é como se houvesse um corte seco na transição de blocos/cenas.

Naquela pescaria, o pai, eles ainda no carro, o pai cantava [...] e o pai nunca fora muito de falar, quanto mais de cantar, e Jean pensou que ele estivesse bêbado ou louco, ou simplesmente num dia muito ruim. Mas cantaram, ou melhor, o pai cantou e Jean *sussurrou*, e depois continuaram a curta viagem em silêncio (2006, p. 129).

Nesse capítulo, composto por um único bloco, temos somente a lembrança da pescaria de Jean com o pai, sendo que na sequência há uma reviravolta no romance, mudando inclusive a focalização. Até o capítulo sete, havia uma certa linearidade – a despeito de a continuidade se dar pela concatenação de blocos/cenas formados por planos interdependentes. A partir do recuo temporal no capítulo oito, a narrativa torna-se mais fragmentada, pois, na parte II, que se constitui por dois capítulos, os blocos não seguem qualquer linearidade, sendo determinados pelos vaivens temporais. Os quatro blocos do primeiro capítulo da segunda parte organizam-se assim: 1. Escrito de Fabiana na porta do banheiro; Daniel conversa com Alanis sobre o desejo de escrever sobre o casal; 2. Daniel e Alanis vão a uma festa na qual ele vê Fabiana transando com um rapaz e pensa sobre o destino dela; 3. Três semanas após o suicídio de Jean, Daniel encontra Fabiana em uma festa; 4. Após a festa em que ele vê Fabiana transando, Daniel relembra a conversa que teve com ela na outra festa sobre Jean; de manhã, uma voz desconhecida ao telefone avisa que Fabiana suicidou-se e matou o filho. Já no capítulo 2, “O bilhete de suicida perfeito”, há um novo recuo, em que o narrador comenta sobre a gravidez e o suicídio de Fabiana:

Sentada naquele sofá, enredada naquela festa-limbo, Fabiana talvez não soubesse, não soubesse que, dali a poucas horas, iria parir a si mesma, ser de ossos e juntas e couro e barulho, pequeníssimo e circunspeto animal cuja firmeza diante da vida (enterrar Jean quando o próprio Deus havia dito a ele que seria o contrário; enterrá-lo carregando um bebê dele, Jean) seria inexoravelmente a mesma diante da morte e do horror (2006, p. 153).

Depois desses vaivens concentrados na visão de Daniel sobre Fabiana, no epílogo voltamos ao “dia morto”, logo após a cena em que Jean e Fabiana estão chorando abraçados no banheiro depois de terem fumado maconha no final do capítulo sete:

Nus, não está mais frio. Sentados à mesa da cozinha, Fabiana pensa que este é o dia mais longo pelo qual passou e Jean pensa que este é o dia mais longo pelo qual passou e ambos pensam a mesmíssima coisa sem que isso signifique nada de mais, sem que isso queira dizer nada, sem que isso seja realmente importante (2006, p. 155).

Embora sem fome, ambos almoçam lasanha e, depois, na cama, com cheiro de “vômito de maconha de lasanha de choro: abraçados” (2006, p. 156), Jean conta a Fabiana a lembrança que teve sobre a pescaria com pai. O telefone toca três vezes, o relógio marca meia-noite, e os dois se calam: “E fecham os olhos, pronto & prontos: nada mais a dizer, a querer, não querer e não dizer mais, mais nada, fíndos – game over: fim” (2006, p. 157). Porquanto a história se passa num único dia, da madrugada de um dia até a meia-noite de outro, o romance adquire uma feição cíclica, mesmo porque no começo e no fim explora-se uma situação similar: Jean e Fabiana deitados juntos. É claro que, devido aos acontecimentos ulteriores narrados na segunda parte, a história ultrapassa o dia longo vivido pelos protagonistas. De qualquer modo, podemos ver esse alargamento temporal que preenche a lacuna entre o capítulo sete e o epílogo como se fosse proporcionado pelo *falso-raccord*.

Assim, tendo em vista a composição do romance, torna-se mais evidente a razão de ser um “filme de ação infilmável”. Não à toa, Leones percebeu a dificuldade em manter a história como o roteiro de um filme e resolveu transformá-la em livro. Em entrevista aos colunistas do site *O Bule*, ele diz: “a partir do momento em que comecei a desenvolvê-la como um romance, pude me deter nos personagens e situações e em todo aquele desespero com mais vagar” (LEONES, 2011). Poder-se-ia dizer que *Hoje está um dia morto* não se sustentaria totalmente enquanto filme, ao passo que, conforme demonstramos nessa análise, seria igualmente ineficaz como um romance *tout court*. É por se situar no interstício entre as duas mídias que o livro consegue amalgamar forma e conteúdo. E se, de fato, o autor conseguisse levar adiante o projeto de transformá-lo num filme, certamente a história não renderia um filme de ação; seria como um filme de Antonioni: lento, introspectivo, arrastado. No filme *La notte* (1961), de Michelangelo Antonioni, a ação concentra-se num único dia, sendo que as cenas não possuem encadeamento causal, pondo o espectador diante de uma sequência de acontecimentos banais (a *flânerie* de Jeanne Moreau, por exemplo) que não contribuem diretamente para o esquema actancial da diegese. Na verdade, é justamente o

acúmulo de eventos sem conexão que cria um sentido global: a falência de uma relação amorosa. Comentando sobre os *tempos mortos* no cinema de Antonioni, Christian Metz diz:

O antonionismo não é senão uma nova apreciação – e profundamente original no cinema – do que *na vida* é ou não é tempo morto, e de modo algum uma estética do tempo *filmicamente* morto. [...] Este cineasta é mestre em mostrar o sentido disperso desses momentos habitualmente considerados como insignificantes na vida; integrado ao filme, o tempo “morto” readquire sentido (METZ, 2012, p. 182).

Hoje está um dia morto vale-se de um procedimento semelhante: a ação se concentra num único dia, descrevendo o cotidiano banal de dois jovens. À primeira vista, faz sentido Jean e Fabiana passarem o dia conversando, transando, bebendo, comendo etc.; todavia, por mais que esses gestos façam parte do nosso cotidiano, não obedecem necessariamente a uma linearidade, como nas narrativas tradicionais. A exemplo do filme de Antonioni, o conjunto desses eventos aparentemente desconexos conflui para um sentido final: o suicídio das personagens. Contudo, embora Jean se suicide – e, anos depois, Fabiana –, o dia morto do título não se refere, entretanto, ao dia de sua morte. O título denuncia, na verdade, que o dia em que a ação se passa é aborrecido, tedioso, ordinário. No capítulo 2, ao descrever as atividades matinais de Jean e sua constatação sobre o dia, o narrador diz: “Não é simplesmente a constatação amarga de um rapaz amargo do & no alto de seus dezessete anos e meio numa manhã amarga. O dia está mesmo morto. De verdade. No duro. Vai, dá uma olhada. Veja por si. Morto, fera. Mortinho, mortinho” (LEONES, 2006, p. 24). Ora, isso significa que 1) os acontecimentos narrados não estão diretamente relacionados ao evento principal; e 2) os capítulos descrevem o cotidiano banal de dois jovens melancólicos; logo, trata-se de um romance composto de *tempos mortos*.

É claro que essa desdramatização não é exclusiva do cinema de Antonioni; Anton Tchekhov já fazia isso no drama moderno e Gustave Flaubert no romance. Não obstante, acreditamos que, em virtude do diálogo com o cinema, *Hoje está um dia morto* pode ser definido numa fala do narrador no último bloco do capítulo três: “um filme de ação impossível, improvável, infilmável” (2006, p. 67). É por causa da mudança de mídia que o filme torna-se possível, ou melhor, é porque se transmuta em “filme de papel” que o filme sobrevive. É apenas uma das análises que o romance oferece, mas, uma vez que nossa abordagem busca demonstrar como o cinema contamina a forma de *Hoje está um dia morto*, podemos ler o livro como se estivéssemos assistindo a um filme.

3.2 COMO DESAPARECER COMPLETAMENTE: UM FILME CORAL

Em todos os lugares o amor acaba; a qualquer hora o amor acaba; por qualquer motivo o amor acaba; para recomeçar em todos os lugares e a qualquer minuto o amor acaba (Paulo Mendes Campos. “O amor acaba”).

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, em 17 de março de 2007, foi anunciado um projeto idealizado pelo produtor cultural Rodrigo Teixeira (ao lado do escritor João Paulo Cuenca) que tinha por finalidade levar 17 escritores²⁶ a diversas cidades mundo afora para que escrevessem histórias de amor, sendo que os custos – cerca de R\$ 1,2 milhões – seriam financiados pela Lei Rouanet, de incentivo à cultura. O projeto chamava-se “Amores expressos”. Nesse mesmo artigo, o autor assinala ainda o potencial cinematográfico das obras que seriam publicadas: “Filme, aliás, é o formato embutido e desejado nessas histórias que serão gestadas no exterior. Não só isso: uma equipe de filmagem deve acompanhar os viajantes por três dias, retratando sua experiência para lançá-la em um DVD futuro” (VOLPATO, 2007). Em sua dissertação de mestrado, *Amores expressos: narrativas do não-pertencimento*, Rosana Corrêa Lobo (2010) destaca que o projeto foi duramente criticado devido ao fato de fazer uso do dinheiro público, de reunir amigos dos organizadores e basear-se numa temática batida, o amor. Contudo, segundo a autora, não há nenhuma determinação da Lei Rouanet que impeça a escolha de amigos e parentes, portanto, a polêmica não faz sentido. Quanto à escolha do tema, Lobo afirma que “apesar de essa temática ser uma cláusula do contrato do *Amores Expressos* com os autores, nenhum deles parece ter sido obrigado a abordar o amor heterossexual, idealizado e com final feliz” (LOBO, 2010, p. 39). Passados mais de 7 anos do anúncio do projeto, 11 romances foram publicados, sendo que 2 foram recusados por sua editora “oficial”, a Companhia das Letras, que lançou até agora: *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera, *O filho da mãe* (2009), de Bernardo Carvalho, *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), de Luiz Ruffato, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010), de João Paulo Cuenca, *Nunca vai embora* (2011), de Chico Mattoso, *O livro de Praga* (2011), de Sergio Sant’Anna, *Ithaca Road* (2013), de Paulo Scott, *Do fundo do poço se vê a lua* (2013), de Joca Reiners Terron, *Digam a Satã que o recado foi entendido* (2013), de Daniel Pelizzari, e *Barreira* (2013), de Amilcar Bettega Barbosa. Os

²⁶ Adriana Lisboa (Paris), Daniel Galera (Buenos Aires), André de Leones (São Paulo), Lourenço Mutarelli (Nova York), João Paulo Cuenca (Tóquio), Joca Reiners Terron (Cairo), Cecília Giannetti (Berlim), Sérgio Sant’Anna (Praga), Reinaldo Moraes (Cidade do México), Paulo Scott (Sidney), Antônia Pellegrino (Bombaim), Daniel Pelizzari (Dublin), Bernardo Carvalho (São Petersburgo), Antonio Prata (Xangai), Chico Mattoso (Havana), Amilcar Bettega (Istambul) e Luiz Ruffato (Lisboa).

dois títulos recusados - porém publicados - são *Desde que te amo tanto*, de Cecília Gianetti, e *Como desaparecer completamente*, de André de Leones.

André de Leones noticiou em seu *blog*, em janeiro de 2009, que a Companhia das Letras havia recusado o romance que escrevera para o projeto e que preferia não entrar em detalhes sobre a recusa, destacando apenas que a editora possuía esse direito por contrato e que fez uso dele. Quando o romance saiu em 2010, com o título *Como desaparecer completamente*, pela editora Rocco, a recepção crítica demonstrou que valeu a pena o autor insistir no material que havia escrito. Na resenha “André de Leones narra encontros e desencontros em São Paulo”, publicada em 05/10/2010, no *Correio Brasiliense*, Nahima Maciel escreve:

É muito fácil olhar para São Paulo como uma cidade feita de camadas, abrigos de faunas e paisagens particulares. O difícil é conseguir tratar as camadas em um único romance sem estereotipá-las. Encontrar nela personagens, histórias e mundos diferentes, independentes, que raramente se tocariam, e transformar o conjunto em narrativa coesa marcada por interconexões improváveis, mas verossímeis. *Como desaparecer completamente* se aventura por esse caminho e faz um percurso bastante convincente graças à habilidade narrativa de André de Leones. São Paulo é o cenário e, ao mesmo tempo, personagem das histórias fragmentadas desenvolvidas no livro (MACIEL, 2010).

A resenhista destaca a capacidade do autor de dar coesão à pluralidade de personagens e histórias, o que faz com que o romance consiga exprimir pela sua forma o mesmo caos que caracteriza as grandes metrópoles, em especial a cidade de São Paulo. No entanto, como veremos mais adiante, ainda que Maciel diga que o romance fuja de estereótipos, o pouco aprofundamento psicológico das personagens – revelando mais suas ações do que as motivações –, aliado à rápida fluidez dos acontecimentos, cria um universo que não vai além da superfície, em que as situações e os diálogos primam pela gratuidade. É preciso ressaltar que, no caso de *Como desaparecer completamente*, isso não se constitui propriamente como um defeito, porquanto o assunto do livro é justamente o vazio das relações interpessoais e a incomunicabilidade. Mais adiante, Maciel compara o romance a uma ciranda – ressoando o poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade: “Mariana, que se apaixona por Augusta, deixa Marcelo, neto de Angélica, envolvida com septuagenário João Bosco, que troca a senhora por uma moça de 20 e poucos” (MACIEL, 2010). A resenha traz também um depoimento do autor sobre o romance; ele diz:

Como desaparecer completamente é, em grande parte, uma espécie de reação à cidade. Não é um romance reflexivo, pausado. Eu nunca tinha passado tanto tempo, ininterruptamente, em São Paulo. Pude criar uma rotina, escolher alguns locais de que gostava mais e que achava que poderiam estar no livro. Desde o princípio, decidi que seria um romance fragmentado, com várias histórias se desenrolando paralelamente, de tal maneira que pudesse trafegar entre uma e outra como quem muda o canal da televisão (LEONES In MACIEL, 2010).

Quando Leones diz que o romance é uma reação à cidade, isso quer dizer que a própria cidade contaminou a sua forma. No primeiro capítulo desta dissertação, vimos que o cotidiano veloz e desenfreado das metrópoles no século XIX foi uma das condições para o surgimento de uma sociedade do espetáculo que desembocou no cinema. Vivendo numa metrópole como São Paulo, tem-se a sensação de que tudo acontece ao mesmo tempo, numa sucessão ininterrupta, de modo que os destinos individuais desenrolam-se simultaneamente, cruzando-se às vezes. Assim, poderíamos ousar dizer que *Como desaparecer completamente* traduz a experiência caótica da cidade e da impossibilidade de fixar um centro, quer seja no plano da forma ou do conteúdo.

Já na resenha publicada na revista *Veja*, sob o título “A reinvenção formal de ‘Como desaparecer completamente’”, dá-se destaque ao ritmo “ágil, líquido”, que cruza histórias “como a malha do metrô de uma grande cidade” (VEJA, 2011). O resenhista vê, porém, com certa desconfiança a passagem em que Augusta encontra Mariana caída em uma esquina, dizendo se tratar de uma “cena surreal em que alguma inverossimilhança se mistura com um certo espanto diante da metrópole” (VEJA, 2011). Ora, é quase um senso comum a célebre distinção que Aristóteles faz entre a história e a poesia no capítulo 9 da *Poética*, dizendo que o historiador narra o que aconteceu, ao passo que o poeta narra o que poderia ter acontecido. Não cabe à literatura reproduzir a realidade com fidelidade, mas criar um mundo possível. Aliás, no romance, as duas personagens não são velhas conhecidas que se esbarram por acaso; elas estabelecem o primeiro contato justamente quando do acidente de Mariana. Nisso não há nada de surreal ou inverossímil.

Entre os aspectos positivos do livro, a resenha destaca que “é no cruzamento de personagens e na dissolução e reinvenção formal que reside a força de *Como desaparecer completamente*” (VEJA, 2011), haja vista que há mudanças de foco narrativo e alternância formal a cada capítulo. Já os aspectos negativos residiriam “na descrição das personagens que por ele transitam e no olhar sobre a capital por vezes como que lançado do interior que o romance perde um pouco de sustância” (VEJA, 2011). Pois bem, em relação às personagens, é preciso salientar que se trata de uma imposição estrutural, isto é: uma vez que forma e

conteúdo estão interligados, o vazio e a superficialidade das relações interpessoais exigem uma planificação psicológica das personagens, evitando qualquer adensamento – mesmo porque o ritmo veloz não permite que se detenha demoradamente sobre suas nuances. Quanto ao olhar provinciano lançado sobre a capital, isso é de fato uma fraqueza que, se não chega a comprometer, diminui as inúmeras qualidades do romance. O olhar deslumbrado do narrador denuncia as raízes interioranas do autor, quando fala, por exemplo, de um sebo na rua Quatro, em Goiânia. O problema não é a menção em si, mas o modo como se dá. Tomemos como exemplo um excerto do capítulo “Angélica” da segunda parte: “Estou em Goiânia há quase uma semana. A rua Quatro, aqui, e nisso Marcelo não estava brincando, é repleta de sebos. De imediato, lembrei-me da Pedrosa de Moraes, em Pinheiros, são mesmo duas ruas parecidas” (LEONES, 2010, p. 107). Refere-se também, e com certa insistência, a famosas ruas e avenidas paulistanas como a Bela Cintra, Haddock Lobo, Augusta, Consolação, Oscar Freire e Paulista. Longe de conferir cor local ou criar identificação com o leitor, as menções soam tal qual um guia turístico, mesmo porque o cotidiano atribulado de um morador de São Paulo não costuma permitir que ele se deslumbre diante das ruas por onde passa diariamente. Além disso, em outras passagens, podemos observar um certo didatismo, como quando da conversa de João Bosco com Maria Paula no início da segunda parte:

Contra-argumentava dizendo que um texto não pode ser considerado “cinematográfico” simplesmente por ser ágil, mas, bem, eu não sei. Do contrário, ele dizia, seria como dizer que os filmes de Andrei Tarkovski, lentos, contemplativos, não são “cinematográficos”, compreende? Não faz o menor sentido, simplesmente não faz o menor sentido (LEONES, 2010, p. 78).

Em certa medida, trata-se de uma provocação aos críticos que enfatizaram a presença da linguagem cinematográfica nas obras anteriores do autor; tanto que em uma entrevista a Yuri Lopes, de 19/06/2012, André de Leones reproduz a mesma fala de sua personagem: “Quando se fala de ‘ritmo cinematográfico’, acho que eles se referem ao ritmo acelerado de alguns textos meus. Ocorre que nem todo ‘ritmo cinematográfico’ é acelerado, não é mesmo? Os filmes de Tarkovski, Sokúrov e Antonioni, por exemplo, são lentos” (LEONES, 2012). Ora, como temos demonstrado exaustivamente ao longo dessa dissertação, a interface cinema/literatura se situa além do ritmo acelerado e da economia descritiva; trata-se, acima de tudo, da maneira como a literatura absorve o cinema e modifica categorias como tempo, espaço, focalização, personagem, enredo etc.

Apesar dessas ressalvas quanto ao romance, não se pode furtrar a extrema habilidade do autor em cruzar diversas histórias – algo incomum em se tratando de literatura. Na resenha de Marcus Vinicius Almeida para a edição 2010/2011 da Copa de Literatura Brasileira, enfatiza-se, aliás, esse aspecto:

Não há uma linha segura; o leitor precisa seguir várias linhas narrativas de *igual importância*, várias histórias de “amor”. E seguir as várias histórias acaba exigindo esforço redobrado. Queremos saber o que vai acontecer com Mariana, o que vai acontecer com Marcelo, o que vai acontecer com Augusta, o que vai acontecer com Angélica, o que vai acontecer com João Bosco, o que vai acontecer com Maria Paula, *em igual proporção*. Seguir o rumo de várias personagens não é um problema, desde que narrador/narradores nos deem pistas suficientes. A maioria dos livros tem um leque de personagens que nos interessa (e interessa ao enredo e conflito, em vários graus de intensidade). Geralmente o narrador nos instrui: “ei, preste atenção nesse cara, é aqui que vai rolar as coisas”, e assim o leitor se sente confortável, a sequência de fatos vai bem, seja fragmentada ou não; e as personagens auxiliares, embora oferecendo sua história a nós, servem como aperitivo, um acompanhamento que enriquece a leitura. Mas quando o narrador/narradores nos oferecem a indicação de que *todos são importantes*, nosso olhar fica um tanto quanto disperso (ALMEIDA, 2011).

Com efeito, na maioria dos romances, o conflito gira em torno de um herói cujas peripécias acompanhamos: é o caso de Dom Quixote no romance homônimo de Miguel de Cervantes, de Edmond Dantès em *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, de Josef K. em *O Processo*, de Franz Kafka. Isso remonta ao capítulo 8 da *Poética*, em que Aristóteles diz que a unidade do enredo advém da unidade de ação. O que *Como desaparecer completamente* logra é multiplicar o número de personagens principais, tornando todos igualmente importantes e fazendo com que suas histórias individuais, no entanto, atravessem os destinos alheios. Em vez de uma ação principal que gira em torno do herói, temos diversas ações desencadeadas por diversas personagens. Outro ponto interessante apontado na resenha de Marcos Vinicius Almeida é o entrelaçamento entre forma e conteúdo:

É a necessidade de expressar uma ideia de fragmentação, descontinuidade e multiplicidade soterrando e condicionando à humanidade das personagens. É aqui que está, ao mesmo tempo, o maior vício e a maior virtude do livro, a grande sacada de André de Leones: emular de maneira original os clichês da falta de tempo, das relações rasas, impingidos pelas necessidades concretas do cotidiano, através de uma experimentação formal que subverte o humanismo das personagens. As personagens são vazias porque não têm tempo, não encontram espaço para ser outra coisa. Estão sempre subjugadas às necessidades formais tal como os habitantes das metrópoles estão subjugados às necessidades “formais da vida”, ou seja, precariedade do tempo, valores ancorados no imediatismo e uma suposta felicidade fundamentada na satisfação de egos. Relacionamentos são cortados de forma abrupta como são cortadas as frases, diálogos, os capítulos. Sujeitos desaparecem da vida uns dos outros, porque só importam na dimensão do efêmero do estar aqui, na medida imediata que são úteis ao egoísmo uns dos outros. No mínimo, aterrador (ALMEIDA, 2011).

Embora seja um lugar-comum atribuir à época em que vivemos o rótulo de pós-modernidade, caracterizando-a a partir de categorias como crise da identidade, descentramento do sujeito, perda de referências, fragmentação, falência das relações interpessoais, imediatismo etc., trata-se de um assunto da *l'ordre du jour* que a literatura tem absorvido e mimetizado. Em *Amor líquido*, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman discorre acerca da fragilidade das relações humanas na dita pós-modernidade, que traz à baila a gratuidade do amor, a dificuldade de amar o próximo, a incomunicabilidade, o amor como mercadoria. Em suas palavras, isso se dá “numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro” (BAUMAN, 2004, p. 21). Quando o amor se torna uma mercadoria a ser consumida, passa a ser visto pelo prisma da economia, levando em conta o investimento emocional e a oferta amorosa. Numa grande metrópole, em que a oferta de parceiros é gigantesca, selecionamos aqueles com quem vamos nos relacionar e investimos na relação de acordo com o “lucro” que acreditamos poder obter a médio e longo prazo. Assim, “consideradas defeituosas ou não ‘plenamente satisfatórias’, as mercadorias podem ser trocadas por outras, as quais se espera que agradem mais, mesmo que não haja um serviço de atendimento ao cliente e que a transação não inclua a garantia de devolução do dinheiro” (BAUMAN, 2004, p. 28). As relações são bruscamente interrompidas; então, parte-se em busca de outra que possa satisfazer, e assim sucessivamente. De uma relação fracassada, dois indivíduos encontram outros que também possuem a sua bagagem de relações fracassadas. É como se todos se mantivessem conectados de alguma forma (teoria dos seis graus de separação), apesar de seguirem trajetórias individuais. A principal qualidade de *Como*

desaparecer completamente é expressar em sua estrutura a instabilidade das relações por meio de sua forma descontínua – afinal, trata-se de relações interrompidas e efêmeras –, heterogênea – as particularidades de cada indivíduo – e múltipla – destinos individuais, ainda que se entrelacem em algum momento. Paradoxalmente, o único fio temático que parece unir a todos é a solidão.

Nas orelhas da edição de *Como desaparecer completamente*, a poeta e tradutora Maria Paula (2010) afirma que “como uma câmera nervosa, o seu [do narrador] olhar passeia ansioso e implacável pela vida sem cores, encurralando a cidade e seus personagens de arrasto, sem psicologismos maiores ou pseudoadensamentos”. De fato, o romance se configura como um “filme de papel” (como se diz a certa altura no livro) sobre a solidão numa grande metrópole; mais do que isso: é como se fosse um *filme coral* sobre encontros e desencontros amorosos. Aliás, se existe uma tradição a que o romance de Leones se filia, esta não é literária, mas cinematográfica. Trata-se de um gênero que, embora remonte a David Wark Griffith (PISTERS, 2011), ganhou força com os filmes de Robert Altman na década de 1970 e se estabeleceu a partir da década de 1990, recebendo nomes variados: filme coral, filme mosaico, filme hyperlink e filme multiplot. No artigo “O multiplot cinematográfico da década de 90: funções dramáticas das cenas de morte”, Sabina R. Anzuategui afirma que filmes que “trabalham com vários protagonistas, que têm objetivos diferentes, e suas histórias se desenvolvem em paralelo, sem cruzamentos, ou com cruzamentos casuais. A esse modelo dramático é que chamamos multiplot, ou multitrâma” (2003, p. 430). Segundo a autora, esse formato de tramas múltiplas relembra *Sonhos de uma noite de verão*, de William Shakespeare, visto que, nessa peça, diversas confusões amorosas são derivadas do cruzamento de diversas personagens.

Podemos também buscar paralelos na obra de Honoré Balzac se considerarmos cada romance apenas como uma peça que integra *A Comédia Humana* (1829-1847), a qual, em sua totalidade, é composta por 88 obras – divididas em cenas da vida privada, cenas da vida provinciana, cenas da vida parisiense, cenas da vida política, cenas da vida militar e cenas da vida rural –, além de possuir mais de 2500 personagens. Segundo Leyla Perrone-Moisés,

Contrariando a falsa visão de uma obra uma e coesa, retroprojetada por Balzac no prólogo tardio, e consolidada artificialmente pelos editores e críticos, leitores como Lucien Dällenbach (*La canne de Balzac*, 1996) põem em evidência o aspecto fragmentário, inacabado e “mal-acabado” da obra, que o próprio Balzac caracterizava como um “mosaico”, composto de pedaços que o acaso ou a leitura futura se encarregariam de harmonizar, e de restos culturais reciclados, o que aproxima o autor da *Comédia Humana* dos escritores e artistas plásticos do século XX (2000, p. 51).

Com efeito, embora o projeto balzaquiano seja o de emular com a *Divina Comédia* (1321), de Dante Alighieri, que oferece a *summa* de seu tempo com uma obra completa e fechada, Balzac oferece um retrato caótico, imperfeito e aberto da sociedade burguesa que emergiu após a Restauração, captando “ao mesmo tempo os grandes conjuntos e os pormenores mínimos”, posto a sua “capacidade de invenção ficcional, insuperável em número de personagens e variedade de intrigas” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 46). Se tomados individualmente, os seus romances praticamente fundamentam as bases do romance realista, mas em seu conjunto antecipam o romance enciclopédico do século XX.

Além do mosaico balzaquiano, outro pioneiro do filme coral pode ser encontrado no romance polifônico de Dostoiévski. Ao partir de uma narração diferente do modelo praticado pelos romances de tipo monológico – em que se dá primazia à voz de um único narrador –, as vozes das personagens possuem independência dentro da estrutura da obra, havendo, portanto, uma multiplicidade de consciências de igual valor. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin afirma que

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade (BAKHTIN, 1981, p. 2).

Isso significa que, no romance polifônico, as personagens assumem-se como seres autônomos, com uma consciência individual e um destino próprio, sem se misturarem umas às outras. Ao contrário de Balzac, que cria um universo em que todos agem conforme as leis do mercado, interagindo e chocando-se entre si, Dostoiévski cria um universo em que as personagens vivem encapsuladas como mônadas, apesar de tomarem parte dos mesmos eventos. O romance de Dostoiévski guarda parentesco com a polifonia musical, uma vez que

essa técnica consiste em produzir uma textura sonora a partir do desenvolvimento simultâneo de duas ou mais vozes que mantêm melodia e ritmo individualizados.

Já a literatura modernista, influenciada pelas técnicas de colagem da arte de vanguarda e pela montagem eisensteiniana, subverte a homogeneidade do romance realista de maneira radical. Na “trilogia USA” – *The 42nd Parallel* (1930), *1919* (1932) e *The Big Money* (1936) – John dos Passos ambiciona contar o desenvolvimento da sociedade estadunidense nas três primeiras décadas do século XX e, para tanto, utiliza modos narrativos diversos: elaboração ficcional da vida de doze personagens; colagens de jornais, canções etc.; biografias de personagens históricos do período; e fluxo de consciência denominado “câmera-olho”, que captura automaticamente imagens do pensamento. O exemplo de dos Passos é importante para se pensar o filme coral e, por extensão, o romance-coral, na medida em que existe uma recusa de qualquer hierarquização dos pontos de vista, porquanto as personagens vivem o cotidiano em uma cidade americana que se torna ela mesma personagem. Segundo Labrecque, “dos Passos utilise la technique cinématographique du panorama afin de présenter les personnages et la ville”²⁷ (2010, p. 74). É como se dos Passos acompanhasse o cotidiano de diversas personagens por meio de uma câmera que nunca estabelece um ponto fixo, pretendendo, assim, captar a totalidade da história por meio dos múltiplos destinos individuais.

William Faulkner parte de um procedimento semelhante ao criar o fictício condado de Yoknapatawpha, localizado no Estado do Mississippi. O condado consiste em grandes plantações: Louis Grenier no sudeste; os McCaslin no nordeste; os Supten no noroeste; os Compson e os Sartoris nas imediações de Jefferson. Além dos grandes proprietários, a família Snopes também frequenta esse condado em que pelo menos dezesseis obras são ambientadas, entre as quais *O som e a fúria* (1929), *Santuário* (1931), *Luz em agosto* (1932), *Enquanto agonizo* (1930) e *Absalão, Absalão!* (1936). Afora o fato de Yoknapatawpha ser composto por diversas obras, outra característica é o uso de personagens recorrentes, por exemplo, Bayard Sartoris aparece em *Os invencidos* (1938) e *Sartoris* (1929), enquanto Quentin Compson em *O som e a fúria* (1929) e *Absalão, Absalão!* (1936). É claro que esse expediente já era comum na literatura de Balzac, haja vista as personagens recorrentes no universo de *A Comédia Humana*; no entanto, os meios que Faulkner emprega são absolutamente modernos. Se em *Luz em agosto* o livro estrutura-se a partir do contraponto entre as histórias de Lena Grove e Joe Christmas, em *Enquanto agonizo* o romance é narrado

²⁷ “dos Passos utiliza a técnica cinematográfica do panorama a fim de apresentar as personagens e a cidade” (Tradução nossa).

por quinze personagens diferentes e distribuído em 59 capítulos. Ainda que a história siga um fio comum, isto é, as peripécias da família Bundren para cumprir o desejo da matriarca de ser enterrada na cidade de Jefferson, o romance é não linear, fragmentado, sendo que a totalidade – na verdade, nunca apreensível – advém da conexão que o leitor estabelece a partir dos diversos pontos de vista. Em *O Som e a fúria*, embora tenhamos apenas quatro narradores, Faulkner modifica a técnica narrativa conforme o ponto de vista adotado em cada capítulo. Com efeito, é possível também assinalar um parentesco com o filme coral, pois não existe hierarquização de narrador, história e personagens, além de todos compartilharem um espaço comum.

Dos Passos e Faulkner são excelentes exemplos para se pensar aquilo que Ítalo Calvino chama de *multiplicidade*, na quinta e última conferência de *Seis propostas para o próximo milênio*, de 1988. Partindo de um excerto do romance *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), de Carlo Emilio Gadda, Calvino identifica a tendência da literatura contemporânea em conceber o romance “como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 2010, p. 121). Esse caráter enciclopédico pode ser encontrado, por exemplo, em *O homem sem qualidades* (1930-1943), de Robert Musil, obra essencialmente aberta e multiforme, e em *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust, que promove uma rede de conexões entre eventos e personagens e a multiplicação infinita do espaço e do tempo (CALVINO, 2010). Não se trata mais de investir na concepção de uma obra fechada, a qual busque representar a totalidade do mundo, como intencionava Dante Alighieri na *Divina Comédia* (1321); agora, “a literatura vem se impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade” (2010, p. 127). Para Calvino, o romance contemporâneo tende a ser polissêmico, polifônico, inconcluso (estruturalmente), fragmentado e descontínuo, fazendo com que elementos heterogêneos confluam para um mesmo evento. Essa multiplicidade transparece no subtítulo da obra-prima de Georges Perec, *A vida modo de usar: romances* (1978), que se constrói por meio do entrelaçamento de diferentes histórias ambientadas num mesmo espaço. O livro, composto por 99 capítulos, preâmbulo, epílogo e planta do prédio, tem como fio condutor uma trama de vingança envolvendo os moradores de um condomínio de Paris, sendo que cada capítulo possui uma história independente, embora se conecte com o todo narrativo. De acordo com Calvino, “o *puzzle* dá ao romance o tema do enredo e o modelo formal. Outro modelo é o corte de um prédio tipicamente parisiense, em que se desenrola toda a ação, um capítulo para cada quarto” (2010, p. 135). E, apesar de não linear, a leitura obedece ao padrão dos

movimentos do cavalo no tabuleiro de xadrez, nunca passando duas vezes pelo mesmo apartamento e personagem.

Pois bem, conquanto o romance contemporâneo seja concebido como uma grande rede, a hipótese que sustentamos é que o modelo narrativo de *Como desaparecer completamente* encontra-se no cinema. No capítulo 2.2, já discutimos acerca da onipresença das mídias visuais no nosso cotidiano, desembocando na dita “civilização da imagem”; logo, se o leitor é bombardeado por imagens diariamente, o escritor possui também o mesmo repertório. Em *Além do visível*, Schollhammer afirma que “a própria literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível” (2007, p. 7). Assim, quando Ítalo Moriconi (2004) destaca a ausência de modelos canônicos e de referências literárias na obra de alguns escritores contemporâneos, podemos dizer que, na verdade, o novo cânone encontra-se na *internet*, nas HQs, na televisão e, sobretudo, no cinema. Isso posto, interessa-nos agora compreender os princípios formais do filme coral, a fim de verificar como isso se revela na estrutura do romance de André de Leones.

No artigo “The mosaic film: nomadic style and politics in transnational media culture”, Patricia Pisters destaca que, apesar do filme-mosaico ter se expandido a partir da década de 1990, o primeiro registro do gênero pode ser encontrado em *Intolerância* (1916), de David Wark Griffith, haja vista que neste filme são narradas quatro histórias paralelamente: o calvário de Cristo; os eventos em torno da Noite de São Bartolomeu em 1572; a queda do Império babilônico em 539 A.C.; e um melodrama contemporâneo sobre crime e redenção. Não obstante seja hoje considerada uma obra-prima, a película de Griffith foge da estrutura actancial consolidada pelo cinema narrativo hollywoodiano. Segundo Pisters,

In classical Hollywood films, two plot-lines (action-plot and romanceplot) usually unite perfectly to tell the story of a goal-oriented protagonist (Bordwell, Staiger, and Thompson 1985). Epic stories that tell larger stories of a period or of a nation are usually structured in a linear fashion²⁸ (2011, p. 176).

²⁸ “Nos filmes clássicos de Hollywood, duas linhas de enredo (enredo de ação e enredo de romance) geralmente unem-se perfeitamente para contar a história de um protagonista com um objetivo orientado. Histórias épicas que contam grandes histórias de um período ou de uma nação são geralmente estruturadas de uma forma linear” (Tradução nossa).

No livro *O gênio do sistema*, comentando sobre o processo de produção do drama multiplot *Grand Hotel* (1932), dirigido por Edmund Goulding e estrelado por Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford, Lionel Barrymore e Wallace Beery, Thomas Schatz esclarece o posicionamento de Irving Thalberg, o produtor da MGM à época: “Thalberg considerava banal e óbvio o mecanismo das várias tramas paralelas. Seu verdadeiro fascínio era com a estrutura geral, quando essas tramas se entrelaçavam. ‘Essa é uma peça boba, que só deu certo porque é boba’, observou ele a certa altura” (1991, p. 124). De fato, tramas paralelas que não se tocam é um artifício muito mais simples do que o encadeamento causal de ações em direção a um final catártico ou o entrelaçamento de tramas diferentes; logo, por mais que *Intolerância* seja pioneiro ao narrar quatro histórias de temática comum paralelamente, não pode ser considerado o primeiro filme coral, pois, se não fosse pela montagem paralela – que cria a impressão de simultaneidade –, o filme não seria mais do que uma antologia de episódios desconexos.

A principal característica do filme coral é a tensão entre o todo e as partes, ou seja, a estrutura pode ser não linear, mas as histórias estão conectadas de alguma forma, não se desenvolvendo totalmente no eixo horizontal, tampouco no vertical²⁹. E quando falamos de filme coral, dois nomes são de extrema importância: Robert Altman e Alejandro González Iñárritu. Altman praticamente fundou o gênero por meio de filmes como *M.A.S.H* (1970), *Nashville* (1975), *Short Cuts* (1993) e *Prêt-à-porter* (1994), ao passo que Iñárritu o atualizou, trazendo a globalização e o transnacionalismo (PISTERS, 2011) como temas nos filmes que compõem a sua “trilogia da morte”: *Amores brutos* (2000), *21 gramas* (2003) e *Babel* (2006). É importante ressaltar que, em *Cerimônia de casamento* (1978) e *Assassinato em Gosford Park* (2001), por exemplo, Altman vale-se do mesmo expediente de Jean Renoir em *A regra do jogo* (1939) e Luís Buñuel em *O anjo exterminador* (1962), na medida em que

²⁹ Quanto às narrativas que denominamos horizontais, estamos nos referindo a filmes como *Contos de Nova York* (1989), em que cada um dos três segmentos é dirigido por um diretor diferente – Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Woody Allen respectivamente –, além de não interagirem entre si. Podemos ainda tomar como exemplo *Sobre café e cigarros* (2003), de Jim Jarmusch, visto que este filme se divide em onze curtas-metragens independentes, tendo como único elo as personagens bebendo café e fumando cigarros. Em *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo, mas tinha medo de perguntar* (1972), de Woody Allen, também é adotada a forma de antologia, sendo que os sete episódios isolados que integram o filme têm em comum apenas o tema. No tocante às narrativas verticais, trata-se da grande maioria dos filmes produzidos, isto é, aqueles que obedecem a um nexos causal, possuem coerência entre as partes e o todo, desdobrando-se em começo, meio e fim – não precisando seguir uma linearidade necessariamente. Podemos citar como exemplo uma narrativa clássica como *E o vento levou* (1939), de Victor Fleming, que acompanha de maneira linear a história de Scarlett O’Hara, ou mesmo um filme como *Irreversível* (2002), de Gaspar Noé, cuja história é narrada de trás para frente. A despeito de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, ter a história construída por meio de diversos pontos de vista e embaralhar a ordem cronológica dos acontecimentos, o filme não pode ser categorizado como filme coral devido ao fato de gravitar em torno de uma única personagem, de uma única história – por mais ambígua que seja.

confina as personagens num mesmo ambiente, fazendo com que suas máscaras caiam pouco a pouco; nesse sentido, configura-se mais como um filme de grupo do que propriamente um filme coral. É com *Nashville* e, sobretudo, *Short Cuts* que o filme coral estabelece os seus fundamentos e influencia boa parte da cinematografia surgida depois de meados dos anos 90.

Além dos filmes de Altman e Iñárritu já citados, alguns exemplos de filmes corais são: *O oposto do sexo* (1998), de Don Roos, *Magnólia* (1999), de Paul Thomas Anderson, *Timecode* (2000), de Mike Figgis, *Código desconhecido* (2000), de Michael Haneke, *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh, *Anjo de vidro* (2004), de Chazz Palminteri, *Syriana* (2005), de Stephen Gaghan, *Crash: no limite* (2005), de Paul Haggis, *Finais felizes* (2005), de Don Roos, *Eu, você e todos nós* (2005), de Miranda July, *Medos privados em lugares públicos* (2006), de Alain Resnais, *WWW: What a Wonderful World* (2006), de Faouzi Bensaïdi, *Continental, un film sans fusil* (2007), de Stéphane Lafleur, *360* (2012), de Fernando Meirelles. Essa lista não se pretende exaustiva, mesmo porque cresce a cada dia o número de filmes produzidos; a nossa intenção é mostrar que, apesar das diferenças entre si, esses filmes possuem traços em comum.

No artigo “Le film choral: l’art des destins entrecroisés”, Maxime Labrecque retoma os resultados apresentados em sua dissertação *Le film choral* (2010) – em que estuda a composição cinematográfica, as particularidades literárias e a recepção teórica de obras emblemáticas após *Short Cuts* (1993), de Robert Altman – e enumera alguns princípios gerais do gênero “filme coral”: multiplicidade de personagens principais; importância relativamente igual de cada protagonista; presença de um grau de autonomia entre cada história; uma linha une as diferentes histórias; primazia da pintura de emoções a ações; presença de um final aberto. Para Labrecque (2011), os filmes corais situam-se entre a homogeneidade da intriga e a heterogeneidade total das partes, ou seja, não se trata nem de uma história linear com começo, meio e fim, nem de um filme de antologia, em que os episódios não possuem relação entre si.

De acordo com Labrecque (2011), por causa da multiplicidade de personagens principais que coexistem, temos múltiplas subtramas e numerosos itinerários, apresentando um mosaico social que põe em evidência uma temática universal. Por não haver uma hierarquia entre personagens principais e secundárias, contesta-se radicalmente o *star system*, cujo método consistia exploração da imagem de uma estrela do cinema na promoção de um filme. Devido ao fato das personagens terem a mesma importância e existirem diversos protagonistas, todos os atores do elenco tornam-se “estrelas” do filme. Para Labrecque, “en fait, c’est principalement l’autonomie de chaque histoire, de chaque sous intrigue qui sert à

distinguer le film choral du film de groupe fortement homogène”³⁰ (2011, p. 33). Por filme de grupo, tomamos tanto sagas como *O Senhor dos Anéis* (2001-2003), de Peter Jackson, em que diversas personagens, representando cada raça, perseguem um ideal comum, como também filmes-catástrofe como *Aeroporto* (1970), de George Seaton, e *Inferno na torre* (1974), de John Guillermin e Irwin Allen, em que personagens de diversas classes, com objetivos diversos, reúnem-se num mesmo espaço e passam a lutar pela sobrevivência coletiva. Sabina R. Anzuategui também dá como exemplo o filme *O reencontro* (1983), de Lawrence Kasdan, no qual “antigos colegas de escola se reencontram depois da morte de um deles. Esta morte serve como catalisador para que estes colegas – antes separados – possam reavaliar sua vida e seguir em diante” (2003, p. 432). A destruição de um anel que põe em risco o futuro da humanidade, o sequestro de um avião por um terrorista, o incêndio num edifício e o reencontro num funeral são eventos catalisadores que impulsionam a narrativa dos filmes de grupo; por isso, Anzuategui prefere o termo “eventos de reunião” para tratar da ligação mais sutil que se estabelece entre as personagens de um filme coral, haja vista que “não são fatos que movem a ação, mas costumam os vários personagens, inserindo-os num mesmo espaço, sujeito às mesmas regras” (2003, p. 432), como, por exemplo, os helicópteros pulverizando inseticida e o terremoto em *Short Cuts*, e a chuva de sapos na cena final de *Magnólia*. Trata-se, segundo a conceitualização de Labrecque, da linha que une as diversas histórias, podendo ser de ordem narrativa, temática, estilística ou poética. Em suas palavras,

Ce peut également être le hasard, un accident ou un objet commun qui réunit des protagonistes. L’accident de voiture dans *Amores perros* (2000), le violon dans *Le Violon rouge* (1998) de François Girard, l’assassinat de Robert Kennedy dans *Bobby* (2006) et l’appartement dans *Bluff* (2007) de Simon-Olivier Fecteau et Marc-André Lavoie ne représentent que quelques exemples³¹ (2011, p. 34).

Considerando que não existe um arco dramático que modifique totalmente a situação inicial, é válido considerar que nesse tipo de filme a ação é menos importante do que a tentativa de apresentação de um microcosmo cuja superfície praticamente permanece estável. Daí advém a sensação de que num filme coral não acontece praticamente nada, pois, no lugar de um acontecimento grandioso, temos o cotidiano ordinário de personagens

³⁰ “de fato, é principalmente a autonomia de cada história, de cada sub-trama, que serve para distinguir o filme coral do filme de grupo fortemente homogêneo” (Tradução nossa).

³¹ “Pode igualmente ser o acaso, um acidente ou um objeto comum que reúne os protagonistas. O acidente de carro em *Amores brutos* (2000), o violino em *O violino vermelho* (1998), de François Girard, o assassinato de Robert Kennedy em *Bobby* (2006) e o apartamento em *Bluff* (2007), de Simon-Olivier Fecteau e Marc-André Lavoie, apenas representam alguns exemplos” (Tradução nossa).

igualmente ordinárias, como, por exemplo, em *Eu, você e todos nós* e *Continental, um film san fusil*. Quando existem ações, estas se põem a serviço da comprovação de uma tese: a incomunicabilidade em *Babel*, o racismo em *Crash: no limite* e a solidão em *Medos privados em lugares públicos* são alguns exemplos disso. No tocante ao final aberto, isso se dá porque a história começa geralmente *in media res*, lançando o espectador no meio da intriga, sendo que o primeiro ato, que na maioria dos filmes verticais e lineares serve para apresentar as personagens, já se constitui como um “evento de reunião”; quanto ao final, “le spectateur doit imaginer la suite des choses, spéculer sur le sort des nombreux fils narratifs laissés en suspense”³² (LABRECQUE, 2011, p. 34). Em relação à pintura das emoções e ao final aberto, Labrecque destaca que não são características indispensáveis ao gênero, visto que não alteram significativamente a sua estrutura. O mais importante, porém, é a permanente oscilação entre o fragmento e a unidade, o heterogêneo e o homogêneo, o descontínuo e o contínuo, sem jamais pender para um dos lados. Essa tensão, tão vital ao gênero, deve-se à montagem. Nas palavras de Labrecque,

Dans la majorité des films chorals, chaque histoire doit être périodiquement interrompue pour alterner avec plusieurs autres. Ainsi, en présence du montage alterné, le mélange de deux actions différentes exige du spectateur qu’il retienne son attente par rapport à la première action pour en suivre une seconde [...]. Cet effet provoqué sur le public a été adéquatement nommé le “suspense”³³ (2011, p. 35).

O suspense surge da expectativa que o público mantém em relação à situação deixada em *suspense*, à espera de uma definição – a qual só virá depois que outras situações forem apresentadas ou resolvidas. Contudo, vale ressaltar, não se trata da simples alternância entre duas ações que se passam em espaços diferentes – tal como ocorre com o emprego da montagem paralela –, mas sim de várias ações simultâneas, desencadeadas por diversos agentes, sendo que nem todas as histórias precisam necessariamente se cruzar, as personagens não precisam necessariamente se conhecer, nem a intriga confluir para um acontecimento central. Em contrapartida, o sentido pode vir do contraste entre situações adjacentes, evidenciando uma temática ao mostrar como diferentes indivíduos reagem frente ao mesmo problema (LABRECQUE, 2011). Mesmo quando as tramas não se cruzam,

³² “o espectador deve imaginar as coisas que se seguem, especular sobre o destino dos numerosos fios narrativos deixados em suspense” (Tradução nossa).

³³ “Na maioria dos filmes corais, cada história deve ser periodicamente interrompida para se alternar com as várias outras. Assim, na presença da montagem alternada, a mistura de duas ações diferentes exige que o espectador mantenha sua expectativa em relação à primeira ação e, em seguida, a uma segunda [...]. Esse efeito provocado sobre o público foi adequadamente chamado de “suspense” (Tradução nossa).

complementam-se; por exemplo, uma situação não explorada pelo enredo A pode ser aprofundada pelo enredo B, deixando, no entanto, pontas soltas a serem retomadas pelo enredo A ou servindo de premissa ao enredo C. Anzuategui afirma que “a unidade temática e o espelhamento das situações em vários personagens diferentes é um dado estrutural” (2003, p. 432). Rossana Foglia (2003) completa esse raciocínio assinalando que a *unidade dramática* é buscada por meio da *unidade temática*; afinal, por causa do grande número de personagens principais, não é possível haver um aprofundamento psicológico de cada um, tampouco buscar relação com o seu passado, logo, “a densidade que se deseja para uma personagem não surge através de uma sucessão de ações, mas da comparação entre ações” (FOGLIA, 2003, p. 439). Além disso, devido ao fato de a estrutura não permitir que se acompanhe a evolução de cada personagem, com começo, meio e fim, as variações que sofrem são mínimas. Em suma, apesar de haver grande variação de personagens, existe pouca variação em cada personagem: “cada um tem direito a um conflito, no máximo dois. Para que isso ganhe significado e seja interessante, é preciso que estas histórias se relacionem de algum modo entre si. Que uma adicione sentido à outra” (FOGLIA, 2003, p. 432). Isso vem ao encontro da formulação proposta por Sergei Eisenstein em *O sentido do filme* a propósito da montagem; ele diz: “o fragmento A, derivado dos elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara” (2002, p. 51). É claro que, quando o teórico russo fala de fragmento, ele refere-se a um plano, e não a um bloco narrativo composto por diversos planos, mas defendemos que o princípio é basicamente o mesmo: o sentido nasce da justaposição, do parelramento.

No livro *Postmodern Hollywood*, M. Keith Booker busca parentesco entre a fragmentação da subjetividade na dita pós-modernidade (JAMESON, 1996) e a fragmentação do cinema contemporâneo, em especial nos chamados *hyperlink* filmes – termo que preterimos por filmes corais. Segundo Booker, “the increasing fragmentation of postmodern film can in many ways be seen as a logical extension of older montage techniques and indeed of the evolution of film itself as a medium”³⁴ (2007, p. 2). Booker retoma também a fala de um personagem do filme *O jogador* (1992), de Robert Altman, na qual se critica uma suposta influência dos cliques da MTV nas produções cinematográficas do período, que se caracterizam por inúmeros cortes. Curiosamente, a cena de abertura de *O jogador* é um plano-

³⁴ “a crescente fragmentação do filme pós-moderno pode em muitos sentidos ser vista como a extensão lógica das antigas técnicas de montagem e certamente como a evolução do próprio filme como mídia” (Tradução nossa).

sequência com mais de oito minutos de duração sem um único corte; ou seja, trata-se de uma reação à excessiva fragmentação dos filmes de então. Booker afirma que “the quick-cut style of many postmodern films serves a clear mimetic function as an expression of the increasing fragmentation of experience in the postmodern age”³⁵ (2007, p. 6). Para Fredric Jameson, Zygmunt Bauman, Stuart Hall e outros filósofos que se propuseram a pensar a pós-modernidade, a experiência pós-moderna caracteriza-se pela fragmentação, pluralidade, descontinuidade, descentramento, desierarquização, ambiguidade e fluidez. Com efeito, esses traços refletem-se na música, filmes, romances, pintura etc. desse período, como assinala Omar Calabrese em *A idade neobarroca*. Em suas palavras, nas obras neobarrocas (ou pós-modernas), “assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade” (CALABRESE, 1987, p. 10). Dando como exemplo o filme *Timecode* (2000), de Mike Figgis, em que a tela é dividida em quatro frames, forçando o espectador a acompanhar quatro histórias simultaneamente, Booker enxerga nesta técnica aquilo que Allisa Quart denominou *hyperlink cinema*, isto é, “múltiplas narrativas interligam-se num único filme, permitindo (e exigindo) que os espectadores saltem no tempo dentro de uma história, e de uma história a outra” (BOOKER, 2007, p. 12). Quer seja filme coral (LABRECQUE, 2010; 2011), filme-mosaico (PISTERS, 2011; DUCHIRON, 2006), filme multiplot (ANZUATEGUI, 2003; FOGLIA, 2003) ou hyperlink filme (BOOKER, 2007), estamos diante de uma estrutura narrativa que se desenvolve simultaneamente no eixo horizontal e no vertical; por isso, temos diversas histórias que são interrompidas e retomadas a todo o momento, sobrepondo-se umas às outras e relacionando-se, direta ou indiretamente. É importante ressaltar que, apesar da descontinuidade, existe uma certa organização, um fio que atravessa os blocos isolados, a despeito da resistência à ideia de totalidade (LABRECQUE, 2011). Rossana Foglia encerra o seu artigo sobre narrativas cinematográficas multiplot, propondo um esquema para uma construção dramática não linear:

- Uma arquitetura dramática para um suporte não-linear se apóia na construção de um espaço comum para diferentes histórias.
- O formato de inventário temático proporciona um jogo de associações livres para a participação de um interagente, assim como acontece nos formatos enciclopédicos comuns nas mídias digitais.
- As cenas isoladamente devem sugerir uma temporalidade, através de um recurso simples como o relato direto de uma personagem ou explorando a possibilidade combinatória da cena (FOGLIA, 2003, p. 443).

³⁵ “o estilo de corte-rápido de muitos filmes pós-modernos tem como clara função mimética a expressão da crescente fragmentação da experiência na era pós-moderna” (Tradução nossa).

Esse esquema pode ser facilmente percebido em *Como desaparecer completamente*: primeiro porque o espaço comum é a cidade de São Paulo – embora um capítulo se passe em Goiânia (GO); segundo porque o tema do livro é o desamor – do qual brotam a solidão, a incomunicabilidade e a alienação; por fim, ainda que haja recuos temporais e relatos individuais sobre o passado, as personagens vivem suas histórias concomitantemente, sendo que, não raro, uma história atravessa a outra. O romance inicia-se com o rompimento entre Marcelo e Mariana, o qual serve para dividir o romance em duas direções, apresentando personagens de igual importância. Não se trata exatamente de um “evento de reunião”, mas de ruptura, fazendo com que cada linha abra-se em duas. Enquanto Mariana nos leva a conhecer Augusta, que nos leva a conhecer Cecília e WCW; Marcelo nos conduz a Angélica, que nos conduz a João Bosco, que, por sua vez, nos conduz a Maria Paula e Silvânia. Marcelo ainda tem uma experiência homossexual com um homem cujo nome desconhecemos e inicia uma relação com Liberdade, ao passo que Angélica conhece um rapaz em Goiânia. Há pelo menos seis personagens de importância relativamente igual: Marcelo, Mariana, Augusta, Angélica, João Bosco e Maria Paula.

Marcelo é expulso do apartamento onde mora com Mariana num acesso repentino, entoca-se num flat na Bela Cintra, no mesmo quarteirão do prédio dela, e depois conversa com a avó, Angélica, pedindo abrigo. Na segunda parte do romance, no capítulo dedicado a ele sob a forma de roteiro de um curta-metragem, acompanhamos os eventos que se seguiram ao término do namoro: seu desespero inicial, suas andanças pela Rua Augusta, o flerte e o sexo não consentido com um homem estranho. Cronologicamente, esse capítulo se localiza entre o primeiro e o terceiro da primeira parte, isto é, entre o término do namoro e a conversa com a avó num bistrô nos Jardins. O romance volta a acompanhá-lo no último capítulo da terceira parte, em que, após uma “brochada”, ele conversa sobre música pop e cinema com uma mulher chamada Liberdade, sugerindo o início de uma nova relação. Não há adensamento psicológico; sabe-se apenas que é “um autoproclamado pós-punk bissexual de 29 anos semissubsidiado pela avó parkisoniana” (LEONES, 2010, p. 13); que gosta de literatura *beat*, bandas de rock obscuras e cinema cult; que sua mãe, que morreu de AIDS em 1984, delegou à avó a sua criação, a fim de continuar os estudos no exterior; e que viaja pelo Brasil com sua banda de rock.

Mariana expulsa impulsivamente Marcelo de seu apartamento. No segundo capítulo, conhece Augusta na esquina da Bela Cintra com a Paulista e segue com ela até uma lanchonete, onde bebem conhaque e conversam. Vão a um sebo na Rua Consolação e flertam. No quinto capítulo da primeira parte, encontramos as duas tomando banho juntas após

transarem. No capítulo dedicado a ela e a Augusta na segunda parte, alternam-se sonhos e relatos sobre o passado das duas. No último capítulo em que aparece, Mariana conversa com Augusta sobre um sonho que tivera e lê notícias de um tabloide; em seguida, propõe à nova namorada uma viagem “de mochilão” por São Paulo e impulsivamente a convida para morar com ela, tal como fizera com Marcelo antes. Em meio a esses acontecimentos, o seu passado é revelado aos poucos: “o pai morto, ela ainda pequena. Grávida aos 17, o aborto” (2010, p. 20); o contato com a mãe cristã, que a expulsa de casa assim que completa 18 anos, se dá através de três telefonemas por ano; para se sustentar, Mariana narra jogos de futebol por telefone sem saber se a atividade é legal ou ilegal; de seu namoro com Marcelo, a principal lembrança era ele se masturbando ao telefone a seu pedido. A relação difícil com a mãe é salientada numa lembrança inventada na qual as duas assistiriam juntas o filme *Gritos e sussurros* (1972), de Ingmar Bergman, e passariam um feriado prolongado juntas. No segundo capítulo da terceira parte, o narrador diz a seu respeito:

Não costumava categorizar o que sentia, sempre uma incrível e completa confusão. Chamava as coisas pelos primeiros nomes que lhe viessem à cabeça e não se ocupava pensando em outros nomes possíveis. Entendia isso como uma espécie de pragmatismo míope, pois não sabia como ou até que ponto isso ajudava ou atrapalhava. Mas, apesar de tudo, sentia-se bem, uma pessoa descomplicada ou em fuga de qualquer complicação (2010, p. 178).

Augusta conhece Mariana ao vê-la caída na Bela Cintra. As duas saem juntas, conversam, transam e logo começam a namorar. As situações vividas por ela no presente da diegese estão diretamente atreladas à sua relação com Mariana. De fato, são as descrições sobre sua personalidade e a maneira como lida com o passado que impedem com que recaia nos estereótipos do lesbianismo, haja vista o seu fetiche-clichê por ruivas: “Prefere as de cabelos cacheados. Uma ruiva de cabelos cacheados: sonho de consumo. Os pelos ruivos também. Toda ruiva. Vasta cabeleira pubiana. Morenas e loiras e negras, prefere-as raspadinhas. As voltas que a língua dá. Mas uma ruiva, não” (2010, p. 24). Sobre o seu passado, sabe-se que trabalha numa produtora de filmes; que o pai – comunista e professor de literatura – desapareceu após ser preso pelo governo na época da ditadura militar, o que fez com que fosse criada apenas pela mãe; que, de vez em quando, sonha com Gianfrancesco Guarnieri pedalando pelas ruas de São Paulo – tal como no filme *O grande momento* (1958), de Roberto Santos; que perdeu a virgindade aos 14 anos com um primo, e que sua primeira experiência homossexual foi com Cecília, com quem morou por 18 anos, até que esta morresse:

Vizinhas, famílias vizinhas. Crescendo juntas. Todo mundo, depois de um certo tempo, ora, todo mundo sabia. Mas, claro, não se comentava. As meninas trancadas no quarto. As meninas o tempo todo juntas. As meninas, tão amigas. Dezoito anos. Claro, uma relação aberta. Mas 18 anos. No que a piada, ela pensa e começa a rir no meio da rua, a piada, corretíssima: *dykes* não têm casos, não ficam, não enrolam, não; *dykes* se casam (2010, p. 25).

Entre a morte de Cecília e o encontro com Mariana, há um lapso de um ano, no qual Augusta tem uma relação com uma *drag queen* heterossexual chamada Terça Nobre, na verdade, William Carlos William. A relação que se estende de 19 de outubro de 2006, quando Augusta a conhece numa boate, a 9 de novembro de 2006, quando se encontram pela última vez, é contada sob a forma de *blog*. Nesse entremeio, além da atribulada relação – o encontro forjado e fracassado com os pais de WCW –, Augusta descreve os sonhos e alucinações que tem com Cecília.

Angélica encontra Marcelo num bistrô dos Jardins e anuncia que vai viajar para Goiânia; nesse encontro, o leitor já toma conhecimento de que o namoro dela com um juiz aposentado de sessenta anos terminou devido ao fato de ele transar com uma amiga da neta. Logo, o capítulo seguinte, que narra a relação de Angélica com o tal juiz, João Bosco, está situado cronologicamente anterior a esse encontro. É apenas, na segunda parte do romance, no capítulo dedicado a Angélica que se apresenta sob a forma de troca de *e-mails*, que acompanhamos os acontecimentos que se sucederam ao rompimento dos dois: viagem a Goiânia e compra dos exemplares esgotados do livro esgotado de João Bosco. No primeiro capítulo da terceira parte, Angélica transa com um rapaz anos da idade de seu neto após se conhecerem numa festa em que se reuniam 12 convidados da alta sociedade goianiense. A exemplo das demais personagens, não existe aprofundamento psicológico de Angélica, sendo que algumas pistas sobre o seu passado estão espalhados ao longo dos capítulos em que aparece: a filha, mãe de Marcelo, incumbiu a ela a educação do neto; foi casada dos 27 anos e traía o marido, que morreu de câncer, sempre que tinha oportunidade; ficou sem transar durante 13 anos, até que conheceu João Bosco; nesse período de abstinência sexual, desenvolveu Mal de Parkinson.

João Bosco é avô de Silvânia, que é amiga de Maria Paula. Ele deixa-se seduzir aos poucos por Maria Paula, por meio de conversas sobre literatura, até o dia em que transa com ela e decide romper o namoro com Angélica. Ele e Maria Paula se casam algum tempo depois. Passado algum tempo, atormentado por editores que querem publicar a segunda edição de seu livro fracassado, ele morre enquanto recebe sexo oral da esposa. João Bosco, oriundo de família tradicional e morador da zona nobre de São Paulo, é um juiz aposentado

que mora com a neta. Apesar de ser um idoso “enxuto, desses que nadam todas as manhãs” (2010, p. 85), João Bosco precisa de sua “muletinha azul”, o Viagra, em todas as suas relações sexuais. Outro aspecto que vale mencionar é sua ligação com a literatura, porquanto havia na biblioteca de sua casa: “russos, franceses, norte-americanos, japoneses, latino-americanos, *todo mundo* estava por ali, de Vargas Llosa a Kawabata, de Dostoiévski a Faulkner” (2010, p. 82), sendo que é justamente após empréstimo de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, que ele se aproxima de Maria Paula: “horas e horas em sua biblioteca, a literatura tornando-os familiares um para o outro, a literatura tornando-os, sim, reconhecíveis, interessantes, talvez apaixonantes” (2010, p. 163). Quanto ao romance por ele escrito, *Luz absconsa*, que trata da história de amor entre uma menina de 13 anos chamada Hécuba e um velho decadente magistrado metido a poeta chamado Waldivino, ganhou o Prêmio Literário da Cidade de São Paulo, mas foi “destroçado por todos os críticos e resenhistas de todos os jornais e de todas as revistas” (2010, p. 108), elevando-se à condição de *cult* devido à sua ruindade extrema. Ao saber da notícia da republicação do livro em 4 mil exemplares, João Bosco torna-se obcecado e irritadiço, desgastando a relação com Maria Paula, que recorria ao sexo para mantê-lo calado.

Maria Paula, que nutria interesses comuns com João Bosco, aproximando-se dele graças à literatura, transa com ele pela primeira vez na biblioteca de sua casa, “em pé, ela apoiada na mesa e ele arremetendo por trás” (2010, p. 57), como “se fosse uma secretária” (2010, p. 71). Em seguida, os dois se casam; passam a Lua de Mel em Buenos Aires, quando no Café Tortoni, ele revela-lhe que escreveu um livro que fora achincalhado pela crítica. Daí em diante, a relação dos dois é assombrada pelas críticas recebidas por *Luz absconsa*, que obcecaram João Bosco, até o dia em que ele morre. Sobre Maria Paula, o narrador diz que é uma moça de 23 anos de classe média, cuja mãe é advogada trabalhista e o pai, funcionário público. Estuda Direito, não porque pretende ser juíza, ou promotora, ou advogada, mas sim porque não lhe ocorreu estudar mais nada; colega de faculdade de Silvânia, embora não exatamente amigas, ouviam as mesmas bandas e iam às mesmas baladas.

Conquanto não seja uma das personagens principais do romance, Silvânia recebe certo destaque. Apesar de servir mais como um elo entre Maria Paula e João Bosco, existem menções a seu passado e à sua personalidade: por causa de um acordo tácito sobre não se meter na vida do outro, ela vai morar com o avô – mesmo porque sua mãe foi morar no Rio de Janeiro com o “terceiro ou quarto marido, um norte-americano fodão do mercado de futuros” (2010, p. 69), enquanto o pai, um violoncelista talentoso, flanava pela Europa. Assim como Maria Paula, estuda Direito por falta de opção, mas passa maior parte do tempo atrás de

relações superficiais, como quando transa com um rapaz andrógino a despeito de não curtir muito “essa galerinha alternativa” (2010, p. 68), além de “dar para um ou outro colega de sala, para um ou outro do centro acadêmico, para o dentista uruguaio” (2010, p. 81). Ademais, Silvânia namorou por três anos um publicitário cocainômano que a traía com modelos e transava para ascender na carreira; teve uma experiência lésbica com Maria Paula num hotel de terceira na Baixa Augusta e fez questão de divulgar para a imprensa a forma patética como o avô morreu, apenas para que tivesse o seu nome estampado nos jornais.

Além de Silvânia, outras personagens coadjuvantes e situações paralelas ajudam a compor o mosaico de solidão e desamor escrito por André de Leones. No primeiro capítulo da terceira parte, o qual é dedicado à relação de Angélica com o rapaz, o narrador descreve a gratuidade das ligações amorosas: “ela [a mulher do dono do jornal] e o poeta número dois conversavam junto à estante, mais próximos do que seria aceitável, mas felizes, rindo um para o outro, olhos nos olhos, ignorando completamente a presença do marido dela e de todos os outros” (2010, p. 156). Desrespeitando os laços matrimoniais em favor de um prazer momentâneo, os dois saem em seguida em direção ao apartamento dele. A gratuidade do sexo se revela também quando o rapaz sem nome propõe a Angélica que os dois transem: “Você também [está bêbada], mas e daí? Eu estou precisando, você está precisando”; ao que ela lhe responde: “Posso estar precisando. Todo mundo parece estar precisando” (2010, p. 156).

Quando Mariana conta a Augusta a maneira como perdeu a virgindade, aos 16 anos, com o próprio tio, diz: “Ele pegou a minha mão e me fez segurar o pau. ‘O que eu faço?’, perguntei. E ele: ‘Fica de pé na minha frente e tira a roupa’. ‘E a minha tia?’, eu perguntei. ‘Ela vai demorar’, ele respondeu” (2010, p. 141). Mas a falência dos laços afetivos se estende para além do casamento, porquanto a mãe de Mariana corta relações com a filha em razão de sua gravidez e aborto; a mãe de Marcelo opta pelos estudos em vez de cuidar do próprio filho; e os pais de Silvânia também abrem mão de sua criação, permitindo que ela viva com o avô. Enfim, embora o amor surja em primeiro plano como o tema do livro, *Como desaparecer completamente* vale-se da estrutura do filme coral justamente para demonstrar, por meio do entrelaçamento de histórias, a fragilidade das relações humanas, ou seja, tudo se relaciona apenas para se dissolver. No artigo “Les films mosaïques: la plurination symptôme d'un monde en deconstruction”, Suzanne Duchiron, comentando sobre a estrutura dos filmes *Crash* (2005) e *Babel* (2006), afirma que

Il apparaît que dans ces films, la structure narrative ‘mosaïque’ reflète toujours la même idée: celle d’une société bouleversée régie sur le mode du heurt, du choc et de la confrontation, qui ne produit plus rien et se démolit elle-même. Le thème de la construction inhérente aux scénarios extrêmement complexes devient celui d’une déconstruction. Dans *Code inconnu*, *Collision*, *Amours chiennes* ou *Babel*, la narration ainsi disloquée se met au service de la thématique commune à ces films: l’impossible connexion entre les êtres³⁶ (DUCHIRON, 2006).

Mutatis mutandis, o romance de André de Leones utiliza a mesma estrutura para tratar de um problema semelhante: a impossibilidade de estabelecer laços afetivos. O filme coral, enquanto forma, recusa-se à unidade narrativa, dividindo-se em diversas linhas e personagens; desse modo, por não haver uma hierarquia e um objetivo comum, as personagens ficam isoladas – embora haja eventualmente um ponto de ligação com outra. Logo, é uma maneira sobremodo eficaz para expressar a alienação, a solidão e a incomunicabilidade, a despeito de estar suscetível de conexões entre as personagens. No caso de *Como desaparecer completamente*, todas as personagens padecem do mesmo mal, portanto, o fio condutor que costura as diversas tramas é a impossibilidade de se relacionar. Aliás, para que se estabeleça uma nova relação, é preciso que haja uma ruptura da anterior. No romance, o catalisador é o término de duas relações: os casais Marcelo e Mariana e João Bosco e Angélica rompem praticamente ao mesmo tempo. Mariana vincula-se imediatamente com Augusta, ao passo que João Bosco vincula-se com Maria Paula. Augusta estava disponível, porque enviudara de Cecília e rejeitara WCW, enquanto Maria Paula não possuía nenhum vínculo importante. Marcelo e Angélica rapidamente estabelecem outro vínculo: ele conhece Liberdade; ela, um rapaz mais jovem em Goiânia. Há, portanto, um desdobramento da situação inicial, sendo que os dois casais do início tornam-se quatro pares, ainda que não duradouros. Afinal, João Bosco morre, deixando Maria Paula disponível novamente; a possibilidade de Angélica e o rapaz permanecerem juntos é remota, mesmo porque moram em cidades distantes; Mariana comete os mesmos erros que cometera com Marcelo em sua relação com Augusta; a única redenção possível parece existir no relacionamento entre Marcelo e Liberdade, justamente por não depender exclusivamente do sexo.

Outro aspecto que parece unir as histórias dispersas do romance é o espelhamento de situações, ainda que por meio de coincidências improváveis. No tocante ao

³⁶ “Parece que nesses filmes a estrutura narrativa do ‘mosaico’ reflete sempre a mesma ideia: a de uma sociedade em ruína governada através do choque, do acidente e do confronto, que não produz nada e destrói a si mesma. O tema da construção inerente a roteiros extremamente complexos é o de uma desconstrução. Em *Código desconhecido*, *Crash*, *Amores brutos* ou *Babel*, a narração, assim deslocada, põe-se a serviço da temática comum a esses filmes: a impossível conexão entre seres humanos” (Tradução nossa).

espelhamento, algumas passagens merecem destaque: Angélica, que censurava João Bosco por transar com uma “putinha de vinte e três anos”, transa com um rapaz em Goiânia que tem praticamente a mesma idade. O livro *Luz absconsa* antecipa – apesar de surgir apenas na metade do romance – a predileção de João Bosco por mulheres mais jovens, mesmo porque narra a relação de um magistrado com uma ninfeta de treze anos. A cor azul na lembrança do aborto de Mariana: “A mãe a levando pelo braço. Um tubo ou coisa que o valha: sucção. Lata de lixo. Saco azul. Paredes sujas. Ela jamais se esquecerá daquele azul” (LEONES, 2010, p. 10) também é um *leitmotiv* de João Bosco, visto que é a cor da pílula de Viagra a que ele recorre todas as vezes em que faz sexo: “ostensiva e pétrea felicidade azul” (2010, p. 51); “encaixava por ali o comprimido azul” (2010, p. 55); “‘Azul’, ela disse, sorrindo, arfando, e passou a língua pela glande” (2010, p. 72); “dependência do milagrezinho azul” (2010, p. 80); “não obstante a muletinha azul” (2010, p. 85); “o nada pálido ponto azul entre os meus lábios” (2010, p. 112). O espelhamento torna-se ainda mais nítido no sonho que Mariana narra a Augusta no primeiro capítulo da terceira parte: “sonhou com Augusta, ela sofrendo aos setenta por um velhote que a trocara por uma menina de vinte e poucos” (2010, p. 169). Nesse sonho, o velhote chega a lhe dizer: “Gostaria muito que você se dispusesse a conhecê-la. Ela tem apenas 23 anos, mas já leu todo o Borges no original” (2010, p. 170). A referência ao triângulo vivido por João Bosco, Maria Paula e Angélica é tão clara que se torna absurda, sobretudo, porque Mariana não conhece diretamente nenhuma dessas personagens. Outra conexão entre personagens que não se conhecem se dá por meio das mídias, mais especificamente, o jornal. Pouco depois de narrar o sonho absurdo a Augusta, Mariana lê no jornal a notícia sobre o falecimento de João Bosco:

“‘Morto durante o sexo. Juiz aposentado morre em cima da esposa’. Quer ouvir o resto?”

“Ah, sim, por favor!”, respondeu Augusta, coando o café.

“O juiz aposentado João Bosco Brás e Gouveia, 60, faleceu ontem à tarde em sua residência, em Higienópolis, quando fazia amor com sua esposa, Maria Paula Brás e Gouveia, de apenas 23 anos. A causa da morte ainda não foi divulgada. Segundo um dos empregados, que pede para não ser identificado, o juiz teria morrido durante uma relação sexual com a esposa. Estavam casados havia poucas semanas’. Que texto truncado. Eles afirmam uma coisa, depois dizem que foi o empregado quem disse. Quer dizer, eles não sabem, não têm certeza de porra nenhuma” (2010, p. 173).

O paralelo entre os pais ausentes que delegam aos avôs a educação dos netos é percebido tanto em Marcelo quanto em Silvânia, pois, enquanto ele é criado por Angélica, ela é criada por João Bosco. Por fim, quando Angélica conta por *e-mail* a João

Bosco sobre a impulsividade da ex-namorada do neto, especula se isso não teria também ocorrido com ele:

Não é civilizado agir assim, com tamanha impulsividade. Dois impulsos aí. O primeiro, quando ela, também gratuitamente, chamou Marcelo para viverem sob o mesmo teto. O segundo, quando o expulsou. Alguma coerência nisso, ou um padrão de comportamento. Não sei ao certo. Como disse (escrevi), mal a conheci. Mas não é civilizado. Foi assim com você? Um impulso, dois impulsos? Eu não quero saber, quero? (2010, p. 115).

A despeito de soar gratuita a menção que Angélica faz de Mariana, enfatizando desconhecê-la, como se fosse apenas para criar conexão entre essas personagens, essa passagem revela como Mariana é vista pelas outras personagens e também como o seu caráter impulsivo faz com que repita suas decisões: “Foi Mariana quem, àquela mesma mesa, disse para Augusta: ‘Se muda logo pra cá’. Algo natural, dito naturalmente, Mariana pensou, descomplicada, e Augusta: ‘Por que não?’, não disse, mas pensou, e também pensou: ‘Mas quem é essa mulher?’” (2010, p. 178-179). O fato de essa conversa com Augusta estar localizada na última aparição das personagens reforça um aspecto cíclico do romance, como se Mariana estivesse condenada a impulsivamente convidar para morar e expulsar os namorados de sua casa.

A incomunicabilidade é, ironicamente, outro elemento unificador do romance. As personagens juntam-se ou se separam justamente por não conversarem a respeito de seus sentimentos, sobre como se sentem em relação a si e ao outro. Já no primeiro capítulo da primeira parte, pouco antes de expulsar Marcelo de seu apartamento dizendo simplesmente “Tem que vazar” (2010, p. 13) e sem dar nenhuma outra explicação, Mariana pondera sobre a necessidade de se comunicar:

Pensa de forma pragmática, um catalisador decisionário instalado na cabeça, a decisão sendo tomada e prestes a ser comunicada, mas nada assim gratuito feito uma epifania, nada assim tão pobre, tão óbvio, tão fácil, nunca algo fácil, ou facilmente verbalizável. Assim, do começo ao fim. Do sentimento, ou sensação, à ação de comunicar à *obrigação* de comunicar. Por que não apenas *falar* sem ter de necessária e obrigatoriamente *comunicar*? Uma certeza, duas certezas. As explicações. As malditas explicações. As malditas e sempre exigidas explicações (2010, p. 12).

Mariana rompe o namoro com Marcelo sem lhe dar chance de pedir quaisquer desculpas e sem também lhe dizer a razão por que o expulsa de seu apartamento. Após transar com Maria Paula, João Bosco se limita a ficar repetindo a Angélica “Você não

entende” (2010, p. 57), em vez de explicar a razão por que a abandonou, isto é, de que sentia nela um estranhamento, “a ideia que ela, a despeito de toda a carnalidade, de toda a *presença*, não fosse tangível, estivesse além ou aquém dele, de seu pau, de seu corpo, de sua posse efetiva” (2010, p. 55). Em vez disso, liga para ela e revela que transou com a amiga da neta. Diferente de Mariana, que prefere não dizer nada pelo simples fato de não querer explicar nada, João Bosco acredita que Angélica é incapaz de compreender a maneira como o afetava, com sua “carnalidade ausente” e sua incapacidade de tentar compreender o *outro*: “[João Bosco] Pensou em dizer tudo isso a ela, em conversar a respeito, mas não soube como, nunca se sentiu confortável para tanto, para dizer o que passava pela sua cabeça, o que sentia, para tentar verbalizar aquele estranhamento” (2010, p. 56). Em sua relação com Augusta, Mariana fala com a intenção de não *comunicar* nada, isto é, conversa sobre assuntos aleatórios apenas para reter a presença da outra: “[Mariana] quer que ela fique, quer lhe falar, simplesmente falar” (2010, p. 64). Quanto à relação de João Bosco com Maria Paula, apesar de todas as afinidades e de terem se aproximado graças à literatura, ele só revela que escrevera um livro depois do casamento, na lua de mel em Buenos Aires.

O *reductio ad absurdum* dessa incapacidade de se comunicar está no capítulo dedicado a Marcelo, na segunda parte, haja vista que, após trocas de olhares numa boate, Marcelo e um homem desconhecido encontram-se de repente nus na mesma cama, beijando-se. Marcelo desmaia de tão embriagado, e o homem transa com ele ainda inconsciente. Na manhã seguinte, o homem deixa um bilhete sobre o criado mudo e vai embora. Completos desconhecidos um ao outro, relacionam-se sem qualquer comunicação. Na relação de Angélica com o rapaz em Goiânia, algo parecido acontece: embriagados, nus, na mesma cama, Angélica diz a ele: “Até agora não sei o seu nome” (2010, p. 159). Na falta do nome, tomado como índice de reconhecimento e individualização, recai-se na impessoalidade, eliminando as características individuais e a história de cada um; corolário disso é a falência de um relacionamento interpessoal, o que os reduz a meros fantoches do prazer, a escravos da instantaneidade.

Por fim, a incomunicabilidade também se faz por meio daquilo que poderia ultrapassar barreiras espaço-temporais, a saber: as mídias³⁷. A relação simbiótica entre o

³⁷ *Grosso modo*, mídia é todo e qualquer meio de comunicação: telefone, rádio, cinema, televisão, imprensa escrita, livros, revistas, jornais, videocassete, DVD, videogame, computador etc. Segundo Marshall McLuhan, vivemos atualmente na civilização da eletricidade, sendo que os meios de comunicação que surgiram graças aos avanços tecnológicos permitem maior interação entre os indivíduos, encurtando distâncias e interligando pessoas do mundo todo. Contudo, em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, Marshall McLuhan elabora o conceito de “prótese técnica”, segundo o qual toda invenção tecnológica é extensão e auto-amputação de nosso corpo. Em suas palavras, “o estímulo para uma nova invenção é a pressão exercida pela

homem e a mídia, em vez de facilitar a comunicação, tem proporcionado cada vez mais isolamento e incomunicabilidade. Analisando a presença das mídias no filme mosaico, com destaque para a televisão, Patricia Pisters afirma que “media technology also plays an important role in the new mosaic film. Paradoxically, the pervasive reach of television news appears to be both a binding and splitting force. (...) Technology connects and disconnects”³⁸ (PISTERS, 2011, p. 180). Em *Como desaparecer completamente*, podemos tomar como exemplo a relação entre Mariana e sua mãe, mantida somente pelo telefone: “A mãe não desligava, não batia o telefone na cara dela, apenas permanecia calada. Melhor (ou menos pior), pensava Mariana, se ela começasse a berrar” (LEONES, 2010, p. 22). A dificuldade de comunicação se acentua porque as duas moram na mesma cidade, a três estações de metrô de distância. O telefone, que serve para transpor barreiras espaciais, não é o bastante para que as duas se falem, para que estabeleçam uma conversação; afinal, embora possuam o *meio*, não tem nada a dizer uma à outra.

Dois capítulos da segunda parte, os dedicados a Augusta e Angélica, também exploram novas mídias, sendo que em ambos o discurso das personagens não encontra um receptor, como se falassem para o vazio. O capítulo “Augusta” acompanha as suas postagens num *blog* – *augustaso.blogbr.com* – no período de 19 de outubro a 2 de dezembro de 2006, em que ela conta sobre a relação que teve com WCW, a *drag queen* Terça Nobre. Apesar de se apresentar sob a forma de diário íntimo, isto é, como um caderno de textos escritos não para serem lidos, mas para servirem como um mecanismo auxiliar de autorreflexão, a barreira entre privado e público é derrubada quando transcende a materialidade do papel e se torna disponível na *web*. Segundo Carvalho,

O diarismo *online* contemporâneo ou como podemos chamar de o *novíssimo diário*, é escrito para que a larga audiência possibilitada pela Internet possa lê-la. O caráter privado que acompanha a tradição do diarismo, especialmente de mulheres, desaparece, dando lugar ao diário *online* de caráter estritamente público (2001, p. 246).

Contudo, apesar da possibilidade de haver diversos interlocutores e de se escrever na ânsia de ser lido, o blogueiro dirige-se em primeira instância a si mesmo, aliás, não há qualquer garantia de que seja realmente lido. Na entrada de 19 de outubro, Augusta

aceleração do ritmo de do aumento da carga. No caso da roda como extensão do pé, por exemplo, a pressão das novas cargas resultantes da aceleração das trocas por meios escritos e monetários criou as condições para a extensão ou ‘amputação’ daquela função corporal” (MCLUHAN 1974, p. 60).

³⁸ “a mídia tecnológica também exerce um importante papel no filme mosaico. Paradoxalmente, o alcance generalizado das notícias da televisão parece ser tanto uma força de ligação como de divisão. [...] Tecnologia conecta e desconecta” (Tradução nossa).

chega a dizer: “Que todo mundo se foda. Sério mesmo. Todo mundo. Ninguém lê essa porra de blog mesmo” (LEONES, 2010, p. 101). Apesar de estar conectada com o mundo todo, ela fala apenas consigo mesma – o que enfatiza ainda mais a sua solidão. É como se tivesse à sua disposição todos os meios possíveis para a comunicação, mas ainda assim se sentisse incapaz de realizá-la.

No caso das trocas de *e-mail* entre Angélica e João Bosco, também percebemos esse “diálogo de surdos”. Não obstante o *e-mail* (correio eletrônico) permita maior rapidez e facilidade para a comunicação entre dois ou mais indivíduos, não podemos ter certeza se o destinatário teve acesso à mensagem enviada. Diferente do telefone, que pressupõe a interação sincrônica entre os indivíduos, no *e-mail* existe uma defasagem temporal. Comentando acerca do papel das mídias nos filmes corais, Patricia Pisters afirma que este tipo de filme “reveals the contradictions and temporal tensions that come into existence when (via technology) time and space are traversed in an out-of-synch way”³⁹ (PISTERS, 2011, p. 181). É exatamente o que acontece nesse capítulo de *Como desaparecer completamente*, porquanto a incomunicabilidade advém das limitações do canal, quer dizer, o *delay* que existe entre a emissão e a recepção da mensagem é uma condição material que impede uma interação plena, tornando o diálogo unilateral. Assim, depois que João Bosco responde ao primeiro *e-mail*: “Por favor, não me escreva mais. Até porque eu não li, nem responderei” (LEONES, 2010, p. 110), os *e-mails* posteriores são escritos e enviados, na crença de que não sejam mais lidos; desse modo, ainda que pressuponha um destinatário, é como se Angélica estivesse falando sozinha. Ela chega a dizer: “Mas você não está lendo, você não lerá isso. Então, posso falar, escrever. Falar o que quiser, escrever o que quiser” (2010, p. 113). Não à toa, na mesma mensagem em que escreve que pode *escrever o que quiser*, ela relata uma consulta à terapeuta que dorme enquanto ela fala. De certo modo, Angélica só é capaz de se expor sinceramente diante daquele que não a ouve, não a observa, ou melhor, só é capaz de se comunicar depois de se saber incomunicável. Em seu artigo sobre filmes corais (os quais chama de filmes mosaicos), Suzanne Duchiron aponta que os modernos meios de comunicação não têm feito mais do que isolar e reificar o homem, justamente por causa do excesso de informações e de possibilidades de agrupamento; em suas palavras:

³⁹ “revela as contradições e as tensões temporais que vêm a existir quando (via tecnologia) o tempo e o espaço são percorridos de uma forma fora de sincronia” (Tradução nossa).

À l'ère de la société en réseaux, ces films donnent la vision d'un monde éclaté, où tout circule, l'information comme les êtres, pris dans le labyrinthe d'une communication à vide. Les ondes diffusent, les voitures roulent, les sonneries appellent, mais jamais leur visée n'est remplie. Au contraire, les individus sont cloisonnés, emprisonnés et manipulés⁴⁰ (DUCHIRON, 2006).

Esse aprisionamento e manipulação dos indivíduos provêm do fato de estarem condicionados aos meios de expressão que os limita e isola. Partindo do pressuposto de McLuhan de que *o meio é a mensagem*, ou seja, “é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (MCLUHAN, 1974, p. 23) e de que os *meios de comunicação são extensões do homem*, na segunda parte do romance cada personagem se expressa de acordo com uma mídia: Augusta como *blog*, Angélica como *e-mail*, Marcelo como roteiro de cinema, João Bosco como um excerto de seu livro e Maria Paula como um monólogo. Mas, vale ressaltar, todas estão submetidas a uma única mídia; no caso, o livro. Afinal, como assinala Irina O. Rajewsky, por mais que existam diversas “instâncias de referências intermediáticas, apenas *uma* mídia convencionalmente distinta vai se revelar em toda sua especificidade física e midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 62). Todavia, ao partirmos da hipótese de que este romance mimetiza, acima de tudo, a mídia cinematográfica, o livro se configura como um *filme coral de natureza intermediática*, cujo assunto é o amor, a incomunicabilidade e a solidão numa grande metrópole. No segmento destino a Marcelo na segunda parte, o narrador diz: “este é um filme de papel e, enquanto tal, um filme de amor dentro de um livro de papel, que é também um livro de amor, na medida em que o amor é (são) todos esses lugares estranhos” (LEONES, 2010, p. 118).

Diferentemente de *Hoje está um dia morto* – em que o cinema atravessa a forma e conteúdo –, o que temos demonstrado é que, em *Como desaparecer completamente*, a linguagem cinematográfica se revela mormente na estrutura romance, isto é, a de um filme coral. Contudo, o cinema se faz presente também por meio das referências espalhadas ao longo do livro e pelo uso da montagem. Aliás, é importante salientar a importância que a montagem exerce nos filmes corais, haja vista que serve para ordenar as diversas linhas narrativas. No artigo “Le spectateur-dieu”, Renée Larochelle afirma:

⁴⁰ “Na era da sociedade em rede, esses filmes dão a visão de um mundo fragmentado, onde tudo circula, tanto a informação como os seres humanos, presos no labirinto de uma comunicação a vácuo. As ondas difundem-se, os carros passeiam, os celulares tocam, mas nunca o seu objetivo é cumprido. Em vez disso, os indivíduos são divididos, aprisionados e manipulados” (Tradução nossa).

Le montage joue un rôle crucial dans ce type de film, étape qui lui donne son rythme, l'habileté du monteur consistant en quelque sorte à 'zapper' au bon endroit afin de tenir le spectateur en haleine tout en lui permettant de faire le lien entre les différentes trames narratives ⁴¹ (LAROCHELLE, 2010).

A montagem é um das principais elementos não apenas dos filmes corais, mas também da própria linguagem cinematográfica; basta pensarmos no célebre ensaio de Sergei Eisenstein sobre Griffith e Dickens, em que o autor faz um verdadeiro elogio dessa técnica, além de enxergá-la na pintura, na música, na literatura etc. No ensaio “O cinema de Guy Debord”, o filósofo italiano Giorgio Agamben afirma que “o caráter mais próprio do cinema é a montagem” (AGAMBEN, 1998); posição semelhante à de Marcel Martin, para quem “*a montagem é a condição necessária e suficiente da instauração da estética do cinema*” (2005, p. 202 – grifo do autor). No entanto, como vimos no capítulo 1.2 desta dissertação, na passagem do cinema clássico para o cinema moderno – ou, em termos deleuzianos, da imagem-movimento para a imagem-tempo –, o primado da montagem perde sua hegemonia, pois nos filmes modernos a significação deixa de estar na articulação entre os planos; está em cada plano individualmente. Nesse sentido, os filmes corais resgatam a importância que a montagem detinha no auge do cinema clássico; afinal, se por montagem entendemos a organização dos planos e a ordenação da sequência narrativa, ela torna-se imprescindível nesse gênero de filme. É claro que não se trata de uma unidade causal, em que cada sequência determina a seguinte, num esquema teleológico e verticalizado; em vez disso, temos uma tentativa de organização mais horizontal que entrelaça os diversos blocos narrativos que coexistem simultaneamente. No artigo “Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente”, analisando as obras *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, *Manhattan Transfer*, de John dos Passos, e *L'Espoir*, de André Malraux, o crítico literário Jean-Pierre Morel assinala que, graças à montagem, é possível romper com a linearização da narrativa em favor de uma história dividida em diversas linhas. Em suas palavras,

⁴¹ “A montagem desempenha um papel crucial nesse tipo de filme; etapa que dá o seu ritmo, a habilidade do editor consiste de alguma forma em zapear ao lugar certo, a fim de manter o espectador em suspense enquanto lhe permite fazer a ligação entre as diferentes linhas narrativas” (Tradução nossa).

la plus caractéristique associe la discontinuité à la multilinéarité: l'action est à la fois multipliée, puisque les unités narratives se présentent comme des segments pris à la lignes d'action très diverges (par les personnages, les lieux et parfois le temps) et divisée, car l'alignement des séquences opere em fait une imbrication des actions différentes et rompt sans cesse la continuité linéaire du récit unique⁴² (MOREL, 1978, p. 52).

É justamente o mesmo expediente adotado por André de Leones em *Como desaparecer completamente*, uma vez que, em vez de acompanhar a trajetória de cada personagem passo a passo, o romance alterna a focalização a cada capítulo, ou seja, é como se uma personagem que aparece no primeiro capítulo fosse momentaneamente abandonada pelo narrador, deixando-a *em sursis*, para voltar a ser focalizada mais adiante. De fato, os títulos de cada capítulo revelam isso: primeira parte: “Mariana-Marcelo”, “Augusta-Mariana”, “Marcelo-Angélica”, “Angélica-João Bosco”, “Mariana-Augusta”, “Maria Paula-João Bosco”; segunda parte: “Maria Paula”, “Augusta”, “Angélica”, “Marcelo”, “João Bosco”, “Augusta. Mariana. Augusta. Mariana. Augusta”; terceira parte: “Angélica-Um rapaz”, “Maria Paula-João Bosco”, “Mariana-Augusta”, “Marcelo-Liberdade”. Apesar da alternância de foco narrativo, uma personagem conduz à outra, que conduz a uma terceira, que faz reaparecer a primeira, e assim por diante. Isso nos remete ao que diz Marcel Martin: “a montagem (quer dizer, no fim de contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exatamente a uma lei do tipo dialético: cada plano deve comportar um elemento (*apelo* ou *ausência*) que encontra a sua resposta no plano seguinte” (2005, p. 177). Não podemos nos furtar ao fato de que Marcel Martin está falando a respeito da montagem campo-contracampo, isto é, da montagem que lida com planos contíguos, sendo que, na verdade, a estrutura do filme coral é determinada pelo uso da montagem alternada. Nas palavras de Morel, esta montagem se caracteriza “par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu’à l’intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution mais qu’entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité”⁴³ (MOREL, 1978, p. 55). Em razão dessa descontinuidade narrativa, não é possível haver um maior adensamento psicológico das personagens, fazendo com que se tornem apenas tipos sociais ou mesmo indivíduos sem subjetividade.

⁴² “a característica mais associada à *descontinuidade* e à *multilinearidade*: a ação é por vezes multiplicada, pois as unidades narrativas se apresentam como segmentos presos a linhas de ação muito diversas (pelas personagens, pelos lugares e, às vezes, pelo tempo) e divididas, porque o alinhamento das sequências opera, de fato, uma imbricação de ações diferentes e rompe sem parar a continuidade linear da história única” (Tradução nossa).

⁴³ “pela alternância de duas ou várias séries de eventos de tal maneira que, no interior de cada série, as relações temporais sejam de consecução, mas que, entre as séries presas em bloco, a relação temporal seja de simultaneidade” (Tradução nossa).

Isso se reflete na simplificação da linguagem, tornando a descrição mais objetiva e despidendo-a de acessórios qualificadores (adjetivos, advérbios, figuras de linguagem) e de maiores detalhamentos. Apesar de o romance lançar mão do monólogo interior, as ações das personagens quase nunca correspondem a suas motivações, como, por exemplo, quando Mariana decide romper o namoro com Marcelo: “Eu não amo você”, ela não diz” (LEONES, 2010, p. 11), ou quando Augusta conversa com Mariana no penúltimo capítulo: “Por que não?”, não disse, mas pensou, e também pensou: ‘Mas quem é essa mulher?’” (2010, p. 179). Por conta desse descompasso, pouco importam os seus pensamentos, mas sim os seus gestos; ou seja, tal como ocorre no cinema, o caráter das personagens revela-se, muito mais, por meio de suas ações, do enfrentamento diante das circunstâncias. Temos, portanto, uma psicologia comportamental, que não ultrapassa a superfície das coisas.

A pressa que dita o ritmo dos habitantes da metrópole exprime-se também no plano da linguagem, por meio do uso frequente dos *resumos* (*summaries*), isto é, quando o narrador relata velozmente os acontecimentos diegéticos. Eis um exemplo: “No decorrer da década seguinte, três telefonemas por ano, todos os anos: no dia do aniversário dela, no Dia das Mães e no Natal” (2010, p. 22). O narrador passa por cima da relação dificultosa entre Mariana e a mãe, reduzindo os anos ao contato telefônico. Algo semelhante se dá quando narra a morte da mãe de Marcelo: “Morreu em silêncio, apenas quatro meses após o pai. O pai, em tempo recorde, cinco semanas entre o diagnóstico e o óbito” (2010, p. 48). Segundo Vítor Manuel Aguiar e Silva, “tais resumos extremamente condensados avizinham-se das *elipses*, anisocronias resultantes do fato de o narrador excluir do discurso determinados acontecimentos diegéticos, dando assim origem a mais ou menos extensos vazios narrativos” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 300). Em linguagem cinematográfica, isso equivaleria à eliminação dos tempos mortos por meio dos *jump cuts*, técnica que descarta fragmentos duma mesma cena, conservando apenas o que está antes e o que está depois. O *jump cut* caracteriza-se por ser um corte seco, criando o efeito de descontinuidade. No sonho que Mariana conta a Augusta na terceira parte, que se apresenta como “um curta-metragem estudantil, repleto de cortes nos lugares errados, situações e diálogos absurdos, o desenrolar da ação exalando gratuidade” (LEONES, 2010, p. 170), o corte seco é utilizado por diversas vezes:

Em seguida, um corte seco, e ela apareceu fodendo outra vez, agora com o tal velhote no banco traseiro de um carro.

Outro corte.

Sentados no mesmo banco traseiro, lado a lado, ambos se vestindo, e o velhote:

“Gostaria muito que você se dispusesse a conhecê-la. Ela tem apenas 23 anos, mas já leu todo o Borges no original.”

Novo corte.

Augusta vomitava do lado de fora do carro. Era um terreno baldio. O velhote desceu do carro e perguntou abotoando a camisa:

“Posso marcar um jantar a três?”

Corte.

Augusta agora estava em casa, falando ao telefone:

“Ele quer que eu a conheça, mas isso me enjoa. Ele não percebe que o amo? Que quero me casar com ele? Que quero... Mas ele... ele...”

Começou a chorar.

Corte.

Ela, sentada à mesa da cozinha, um copo com uísque à frente, a maquiagem borrada, lágrimas.

Corte (2010, p. 170).

No verbete “corte seco”, em *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie afirmam que este tipo de corte se caracteriza como “a passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* seja marcado por um efeito de ritmo ou por uma trucagem” (2006, p. 66). Para os autores, essa técnica, por mais que interfira na sequência de planos, não possui valor de pontuação, isto é, não cumpre o propósito de terminar uma sequência e iniciar outra. Bárbara Marques, por sua vez, assevera que “o corte possibilita, acima de qualquer coisa, uma interrupção do fluxo narrativo e por isso mesmo representa uma potência em si, alterando a nossa concepção de representação” (MARQUES, 2012, p. 142). Essa interrupção pode pressupor tanto uma continuidade – *raccord* – quanto uma descontinuidade, ou seja, após o término de um *plano*, pode-se emendar outro plano da mesma *sequência* ou saltar para outra cena. No sonho de Mariana, a despeito das elipses narrativas, o corte seco serve para avançar o fluxo diegético, contrariando, portanto, a posição de Aumont e Marie, que desacreditam da relevância do recurso enquanto pontuação.

Outra passagem do romance que se vale dos jargões cinematográficos e claramente mimetiza a sua linguagem é o capítulo “Marcelo”, da segunda parte, o qual se estrutura conforme um roteiro, apesar de atravessado por um monólogo interior que evoca lembranças de quando Mariana expulsa Marcelo do seu apartamento. Após travar um diálogo com uma prostituta da Baixa Augusta, Marcelo caminha em direção ao Bar Ibotirama. A cena é descrita da seguinte forma:

MARCELO está sentado ao balcão, de costas para todo o movimento e alheio a tudo *por minha conta ela disse e eu me senti péssimo e não sei bem por qu* que se passa.

Ao lado dele, no balcão, à esquerda, também desacompanhado, um HOMEM de meia-idade, de trejeitos *a rua em Goiânia repleta de sebos eu entrei em um deles e lá estava o exemplar de* afetados, óculos de armação colorida e trajando uma espécie de bata, cor vinho.

À direita de MARCELO, um CASAL bastante andrógino, de tal maneira que é preciso com certeza quem é o homem e quem é a mulher, passará a cena toda se beijando na boca (LEONES, 2010, p. 126).

Vale lembrar que o roteiro compõe-se basicamente de quatro elementos: cabeçalho, ação, diálogos e transições. Syd Field, em *Manual do Roteiro*, esboça como se organiza a forma de um roteiro: no cabeçalho são definidos o tempo e o espaço em que a cena acontece; as descrições sobre personagens e lugares devem ser objetivas; o nome da personagem que aparece em cena pela primeira vez ou que está falando ou agindo deve estar grafado em maiúsculas; os diálogos, quando há, são escritos no centro da página; efeitos sonoros e música também são grafados em maiúsculas; transições (cortes, fusões etc.) devem estar em maiúsculas e alinhadas à direita (FIELD, 2001). Tomemos como exemplo a passagem abaixo:

INT. FLAT – AP. DE MARCELO – QUARTO – NOITE.

De pé, junto à cama, o HOMEM está se vestindo. MARCELO continua desmaiado na cama.

Quando termina de se vestir, o HOMEM se aproxima de MARCELO e o cobre *fim de caso* com o lençol.

CORTA PARA:

INT. FLAT – AP. DE MARCELO – QUARTO – NOITE.

O HOMEM deixa um bilhete no criado-mudo, ao lado do telefone.

CORTA PARA:

INT. FLAT – AP. DE MARCELO – QUARTO – NOITE.

O HOMEM SAI, fechando *percebe?* a porta com suavidade.

CORTA PARA:

INT. FLAT – AP. DE MARCELO – QUARTO – MANHÃ.

Marcelo está deitado na cama, sozinho, nu, em posição *uma sitcom dos infernos* fetal. Seus olhos estão fechados. De repente, ele os abre. Sua expressão é vazia, sem vida.

CORTA PARA:

TELA ESCURA. Cessa a música.

NÃO há CRÉDITOS FINAIS (2010, p. 128-129).

Exceção feita aos diálogos, os demais elementos são facilmente percebidos nesse capítulo: no cabeçalho, são indicados o tempo – noite – e o espaço – interior do apartamento de Marcelo; a ação descreve objetivamente os movimentos do homem; a transição de cena se dá por meio do “corta para”. Ressalta-se que o uso do presente do indicativo e a economia descritiva, traços característicos do roteiro, são frequentemente citados quando se fala em influência do cinema sobre a literatura. Desse modo, podemos ler essa passagem tanto como um roteiro ou como também se fosse um filme sendo projetado diante dos nossos olhos. É curioso o fato de os pensamentos desordenados de Marcelo, em itálico, interpenetrarem a forma rígida do roteiro, haja vista que, como observamos no capítulo 2.2, o monólogo interior surge justamente para fazer com que a literatura reaja em face do impacto sofrido pelo cinema. Essa técnica, frequente na literatura de vanguarda do início do início do século XX, demonstra o valor do específico literário, na medida em que é vedado ao cinema mimetizá-la. O autor logra conciliar algo típico da mídia cinematográfica com algo típico da literatura.

Outro aspecto que chama a atenção no capítulo “Marcelo” é a maneira como nele se revela o *modus operandi* de todo o romance – e não apenas porque se aproxima mais claramente da linguagem cinematográfica. No início do cabeçalho, o narrador diz que se trata de “uma estrutura limpa para um conteúdo desgraçadamente sujo” (2010, p. 117), de um filme sem sentido “porque comporta coisas que normalmente um filme não comportaria” (2010, p. 118). Não podemos considerar esta explicação gratuita, pois ela denuncia que o romance explora uma tensão entre forma e conteúdo. Se no início deste capítulo sinalizamos o desajuste entre assunto e forma – incomunicabilidade e solidão apresentando-se como uma rede de conexões –, interessa-nos agora demonstrar que há outro descompasso entre essas duas instâncias, na medida em que o conteúdo se apresenta como uma sucessão de clichês, e a forma os dissolve antes que ganhem vigor. Vladimir Safatle, no artigo “David Lynch ou a arte de construir estradas com ruínas”, comentando a maneira como Lynch recicla uma história

gasta ao estruturá-la sob uma forma extremamente elaborada no filme *A estrada perdida* (1997), afirma:

O material narrativo é banal, mas a composição não. Toda a peculiaridade de *A Estrada Perdida* está nesta tensão entre elementos apodrecidos da linguagem cinematográfica e processos de composição capazes de provocar estranhamento diante daquilo que era muito visto (SAFATLE, 2004).

De fato, em *A estrada perdida*, temos a sensação de que aquelas personagens foram extraídas de um filme que já conhecemos: um homem misterioso caracterizado como um vilão de filme B, o amante da personagem principal se parece com um típico *latin lover*, os policiais são caricatos e ineptos. As histórias também habitam o nosso imaginário cinematográfico: o marido acusado de matar a esposa adúltera, e o jovem de passado obscuro que se deixa seduzir por uma *femme fatale* – justamente a amante de um gângster. Como se isso não bastasse, no início do filme, o clima carregado que atravessa os diálogos entre as personagens cria a sensação de que algo já aconteceu. Safatle continua:

Os personagens são carregados demais e às vezes parecem apenas repetir falas e desempenhar papéis que todos sabem gastos. Tudo parece ter sido reaproveitado, como em uma liquidação de antigos clichês da história do cinema que já não funcionam direito. Dessa forma, Lynch filma com ruínas da gramática do imaginário cinematográfico (SAFATLE, 2004).

Em razão disso, o procedimento de Lynch, segundo Safatle, consiste em tornar estranho aquilo que nos é excessivamente familiar, logo, o diretor mistura a história do marido assassino com a do gângster, fazendo com que uma recomece onde a outra se deteve e que se espelhem mutuamente. Para Safatle, “a forma da estrutura narrativa nega o conteúdo da história que ela deveria suportar”, fazendo com que o eixo de desenvolvimento esteja “exatamente em forçar suas margens ao introduzir instabilidade naquilo que, de tão visto, parecia não poder significar mais nada” (SAFATLE, 2004). De certa forma, André de Leones realiza algo semelhante em *Como desaparecer completamente*, afinal, não faz mais sentido escrever histórias de amor: todos os filmes e todos os livros sobre o assunto já foram escritos.

Embora não possamos reconhecer as ações das personagens em suas motivações psicológicas – haja vista o supracitado não aprofundamento psicológico –, os seus gestos não causam indignação ao leitor, tampouco estranhamento. A exemplo do filme de Lynch, a impressão que temos é que já conhecemos essas personagens, já as vimos ou lemos em algum lugar. Com efeito, esse reconhecimento se deve ao fato de encenarem situações

enraizadas em nosso imaginário: após o término do namoro, Marcelo se isola num quarto de hotel – onde, inclusive, quebra o espelho do banheiro num momento de fúria –, embriaga-se e procura prostitutas; Mariana teve de fazer um aborto na adolescência e tinha dúvidas sobre quem era o pai, teve a primeira experiência homossexual no banheiro da escola, perdeu a virgindade com um tio, mantém uma relação difícil com a mãe e conhece Augusta por causa de um acidente em que esta a socorreu; Augusta namorou e se casou com a vizinha com quem cresceu junto, perdeu a virgindade com um primo do interior, o seu pai desapareceu na época da ditadura militar, e passou-se por namorada de um amigo *drag queen*; Angélica traía o marido nos tempos de casada, educou o neto por causa da mãe ausente, envia *e-mails* raivosos ao ex-namorado e faz sexo com um rapaz muito mais jovem; João Bosco recorre ao uso do Viagra em suas relações sexuais, “banca” o magistrado erudito conhecedor de literatura, encarna o *playboy* jovial que se casa com uma mulher mais jovem e morre durante o sexo; Maria Paula estuda Direito apenas porque a mãe é advogada, casa-se com um homem mais velho e participa de uma despedida de solteira com um garoto de programa. Ora, já vimos essas personagens e essas histórias um sem-número de vezes; portanto, seria um romance ou um filme banal se víssemos/lêssemos de maneira linear, convencional, com começo, meio e fim. Mas André de Leones tem consciência de que essas histórias não podem ser mais contadas – pois estão demasiadamente gastas, tornaram-se clichês –, por isso, opera o seguinte procedimento: saturação, consciência do clichê e dissolução da forma.

Quanto à saturação, isso significa que, devido ao excesso de clichês, eles são obrigatoriamente confrontados, espelhando uns aos outros e criando um esvaziamento de sua significação fetichizada, enfim, produz-se um simulacro em que se abre espaço para uma experiência autêntica, mais próxima do real. É nesse sentido que devemos compreender a epígrafe retirada de *Avalora*, de Osman Lins, em que se explora a inapreensibilidade do real e a falência da *representação*, tal como acontece no conto “Sobre o rigor na ciência”, de Jorge Luis Borges, publicado pela primeira vez em 1935. Eis o trecho em que se localiza a epígrafe:

Não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, a imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. Elas não têm a consistência da prancheta, do transferidor ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse esse princípio? (LINS, 1974, p. 14-15).

Se a epígrafe serve para antecipar ou ilustrar o assunto do romance, poder-se-ia dizer que o autor, que não é paulistano de nascimento, assume a posição de “inadvertido viajante”, de turista na cidade de São Paulo, e ignora deliberadamente o princípio postulado por Lins, invertendo-o e fazendo com que a cidade sonhada tenha mais consistência do que a verdadeira, que a São Paulo que habita o seu imaginário seja o pano de fundo em que as histórias acontecem. O modo como enxerga a cidade pode ser resumido na definição que Augusta faz de Mariana:

[Mariana] permanecia para Augusta como algo indecifrável, tantas pessoas quantas eram as suas histórias, tantas pessoas quantas eram as suas frases, e a cada história, a cada frase, a cada comentário, por mais banais, por mais gratuitos que fossem, uma nova Mariana, não inteira, nunca completa, mas sempre aos estilhaços, e, de tão indecifrável e inclassificável, acabava sendo artificial, algo como uma personagem desenvolvida a inúmeras mãos, um roteirista diferente para cada passagem de sua vida, para cada fala isolada, para cada mínimo gesto, porque não havia nada que a definisse, nada, Mariana não fazia nada duas vezes de um mesmo jeito, fosse pegar um copo e enchê-lo de água, fosse de despir, se deitar na cama e abrir as pernas para Augusta. Fosse o que fosse, Mariana era sempre tão contraditória quanto a própria cidade em que viviam (LEONES, 2010, p. 179).

Basta substituírmos “Mariana” por “São Paulo” para desvelarmos como a cidade é vista dentro do romance, quer dizer, trata-se de uma cidade construída pelo imaginário coletivo, composta por meio de inúmeros discursos. Não à toa, os cineastas paulistanos Roberto Santos e Luís Sérgio Person – diretores de *O grande momento* (1958) e *São Paulo, sociedade anônima* (1965), respectivamente – são mencionados no último capítulo. Além do cinema, essa São Paulo-Mariana constitui-se por meio do modernismo literário de Oswald de Andrade e Mário de Andrade e do modernismo pictórico de Tarsila do Amaral, pelo registro documental de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig em *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (1929), pelas loas cantadas por Adoniran Barbosa e Caetano Veloso sobre a cidade, pelas notícias nos jornais, no rádio e na televisão, pelo discurso de sociólogos e urbanistas etc. Em suma, afora os clichês que atravessam as diversas histórias do romance, o discurso sobre a cidade é também erigido sobre a saturação de clichês. Talvez por isso o narrador pontue, com certa gratuidade, os cartões-postais da cidade e dê às personagens os nomes de ruas e bairros da cidade: Augusta = Rua Augusta; Angélica = Avenida Angélica; Maria Paula = Rua Maria Paula; Mariana = Vila Mariana; Marcelo = Vila Marcelo; Cecília = bairro de Santa Cecília; Liberdade = bairro da Liberdade; João Bosco = Igreja São João Bosco. Com esse expediente, Leones faz com que esses espaços, devido à sua importância

histórica e cultural para a cidade, sejam personificados, ganhem existência autônoma e existam independente de sua realidade física. Ora, é justamente pela força da repetição que os clichês ganham existência própria, desvinculando-se de seu contexto original; ademais, dar nome às personagens de lugares da cidade é por si só um recurso que visa enfatizar a redundante relação entre indivíduo e meio, e o fato de todas as personagens principais antropomorfizarem a cidade revela essa artificialidade.

Em razão disso, ocorre a tomada de consciência do clichê, quer dizer, o clichê passa a ser visto como tal, assumindo que sua essência é meramente simbólica. E se o clichê nada mais é que o empréstimo de um discurso anterior, afirmá-lo é resgatar esse discurso, é banalizá-lo ao repeti-lo fora de seu contexto de origem. No segundo capítulo da primeira parte, há uma referência gritante a *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf: “Ela disse à colega que não se preocupasse: ‘Vou eu mesma buscar os livros’” (2010, p. 23). A fala da personagem Augusta cita sub-repticiamente a fala de Clarissa Dalloway, que abre o romance de Woolf: “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores” (WOOLF, 1980, p. 7). Além de ser uma paródia do original, exprime-se que essa realidade está nos livros, isto é, a experiência “real” da diegese busca imitar a experiência puramente literária. Assim, a realidade diegética do romance torna-se clichê na medida em que parodia situações de nosso imaginário (quer seja livros, filmes etc.), como, por exemplo, quando é narrado, no quinto capítulo da segunda parte, o pesadelo da prisão do pai de Augusta:

Majestoso, balofo, repleto de cicatrizes, ele como que surgiu do nada, materializando-se no topo da escada em seu roupão escuro, negro. Carregava uma tigela com leite e cereais na qual repousava uma colher. O roupão, desamarrado, flutuava atrás dele no ar frio que entrava por uma janela lateral. Tal e qual aquele Mulligan (muito depois eu saberia), ergueu a tigela e entoou: ‘*Introibo ad altare Dei*’ (LEONES, 2010, p. 139).

Trata-se de uma paródia da abertura de *Ulisses* (1922), de James Joyce:

Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada, trazendo na mão uma tigela com espuma sobre a qual repousavam, cruzados, um espelho e uma navalha de barba. Um penhoar amarelo, desamarrado, flutuando suavemente atrás dele no ar fresco da manhã. Ele ergueu a tigela e entoou: – *Introibo ad altare Dei* (JOYCE, 2005, p. 4).

Mais interessante do que a própria referência, é o fato de no pesadelo de Augusta o pai repetir deliberadamente a frase de Buck Mulligan. E se no texto joyceano o *Introibo ad altare Dei* já representa um deslocamento herético, porquanto são as palavras que

o padre diz ao subir ao altar, antes de rezar a missa, enquanto Mulligan diz isso ao entrar no banheiro; Leones faz uma paródia da paródia, pois o seu modelo direto é Joyce, sendo que, em vez da tigela com espuma para fazer a barba, a personagem tem em mãos uma tigela com leite e cereais. Assim, segundo temos sustentado, o clichê nada mais é que a repetição descontextualizada do que já foi feito ou dito antes, banalizando, portanto, o discurso anterior. O que Marcelo faz no terceiro capítulo da primeira parte é justamente banalizar e dessacralizar o texto bíblico ao ler em voz alta uma passagem do Livro das Lamentações: “Como jaz solitária a cidade” (LAMENTAÇÕES: 1;1). Enquanto o profeta Jeremias refere-se à cidade sagrada de Jerusalém, Marcelo tem em vista a profana cidade de São Paulo. Essa apropriação indevida que assume a sua própria artificialidade também pode ser percebida quando Mariana tenta convencer Augusta a “viajar” por São Paulo, dizendo que “um maluco aí já fez isso e depois até escreveu um livro sobre o assunto” (LEONES, 2010, p. 176). O que ela propõe, mais do que mostrar que a ideia não é ruim, é repetir um gesto já solidificado, que já se tornou um senso comum. Isso também pode ser verificado no relato de Marcelo a Liberdade, no final do livro, em que ele diz: “Feito um índio de filme americano, eu me abaixei e coleí o ouvido no chão” (2010, p. 185 – grifo nosso). Ao dizer “feito um”, Marcelo denuncia que o seu gesto já fora realizado antes – mais exatamente nos *westerns* do cinema americano –, logo, ele tem consciência de que sua *performance* é um clichê.

Há outros momentos no romance em que é possível notar como as personagens possuem consciência dos clichês das situações que experienciam, como, por exemplo, quando Angélica reclama da humilhação sofrida por ser trocada por uma mulher mais jovem: “‘O que me incomoda’, diz ao neto, ‘é o maldito clichê. Me deixa com a cabeça doendo’” (2010, p. 43). A dor causada pelo ridículo e sua repetição manifesta-se, com Marcelo, quando mentalmente ele continua a ouvir a voz de Mariana ao expulsá-lo, soando como se fossem bordões de algum programa humorístico: “tudo o que ouvia eram as risadas gravadas, repetidas a cada vez que Mariana dizia e redizia, em sua cabeça, os malditos bordões” (2010, p. 41-42). Vendo o próprio reflexo na TV apagada, ele imagina-se estrelando, contra a vontade, uma *sitcom*, pois as palavras de Mariana martelavam em sua cabeça, seguidas de risadas gravadas. A alusão a esse tipo de programa televisivo reforça a banalidade da situação que atravessa, ainda mais porque ele se sente como se estivesse atuando num papel já previamente determinado, sendo que o seu sofrimento é nivelado às risadas gravadas. Quando Maria Paula transa pela primeira vez com João Bosco, “ela apoiada na mesa e ele arremetendo por trás, calças arriadas a alguma pressa” (2010, p. 71), ela diz: “Me fodeu como se eu fosse uma secretária” (2010, p. 71). Mais adiante, ela revela que se sentiu como “uma

secretariazinha de pornochanchada” (2010, p. 83) e que gostou de ter se sentido assim. No quinto capítulo da segunda parte, quando Augusta revela já ter feito felação num homem, mas não engolido sêmen, Mariana ironiza: “Que coisa clintoniana” (2010, p. 141) – fazendo referência ao “Escândalo Lewinsky”, que estampou os jornais do mundo inteiro devido ao fato de o então presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, ter sido acusado de manter relações sexuais com a estagiária da casa Branca, Monica Lewinsky. No início do quarto capítulo da segunda parte, quando o narrador descreve as perambulações de Marcelo até entrar num bar, é dito: “o que ele encontra? Um balcão, exatamente o que ele esperava encontrar, sim, como nos melhores filmes, com os melhores atores, concebidos pelos melhores diretores” (2010, p. 117). Ao dizer: *exatamente o que ele esperava encontrar*, o narrador quer dizer que a vida não guarda surpresas, pois o mundo é programado de forma a criar rotina e repetição de padrões anteriores, os quais estão condenados a se perpetuar. Mais: essa repetição é sintoma de um simulacro, produzido nos filmes, e que invade a nossa realidade. Enfim, as situações vividas pelas personagens sempre encontram um correspondente anterior, fazendo com que seus gestos e ações sejam vistos tão somente como uma repetição, como um clichê que se reconhece enquanto tal.

Por fim, a consciência do clichê apresenta-se num nível metalinguístico, porquanto no capítulo “Marcelo”, da segunda parte, o qual se estrutura como um roteiro cinematográfico, o narrador diz a propósito do capítulo em si e, por extensão, do romance como um todo: “Mas este é um filme de papel e, enquanto tal, um filme de amor dentro de um filme de papel, que é também um livro de amor, na medida em que o amor é (são) todos esses lugares estranhos” (2010, p. 118). Pois bem, ao dizer aquilo que o leitor já sabe, o narrador não apenas está reduzindo o conteúdo a uma fórmula preestabelecida, como também sendo redundante; ou melhor, recaindo num clichê. Logo após narrar as desventuras de Marcelo, o narrador conta uma anedota que espelha, em certa medida, a maneira como Augusta e Mariana se conheceram. Eis a premissa: após pular de um prédio, uma mulher tentando suicídio cai sobre um pedestre; e isso salva a sua vida. No hospital, os dois se dizem apaixonados um pelo outro. A história é tão banal e gratuita, que o narrador conclui o capítulo dizendo: “Filmes ruins sempre podem contar com esse tipo de coisa. Saltos no vazio, encontros insólitos. Filmes ruins sempre têm alguma coisa a ver com *amor*” (2010, p. 131). Ora, se num primeiro momento é dito que se trata de um filme de amor dentro de um filme de papel e depois que filmes ruins têm a ver com amor, somos levados à seguinte conclusão: o romance nada mais é que um filme (de papel) ruim. Evidentemente, a nossa análise desmente isso, visto que temos apontado exaustivamente as qualidades do romance ao longo deste

capítulo; nesse sentido, ser um filme ruim significa valer-se de clichês. Todavia, em *Como desaparecer completamente*, o uso de clichês é manipulado com bastante destreza, visto que, além da saturação e da consciência de clichêização, a sua própria forma visa ressignificá-los.

Os clichês são constantemente esvaziados, porque não se permite que o romance siga um fluxo contínuo e linear. As histórias avançam dentro de cada capítulo, são interrompidas por outras histórias nos capítulos seguintes e depois retomadas novamente. Essa descontinuidade bastaria por si só para promover a dissolução da forma; no entanto, na segunda parte, essa implosão formal é radicalizada: cada capítulo organiza-se de uma maneira: *blog*, *e-mail*, roteiro etc. Em decorrência disso, a estrutura narrativa impede que o conteúdo se aflore plenamente, tornando-o fragmentário, elíptico e incompleto; desse modo, o clichê é desestabilizado, forçado a abandonar a fixidez semântica, assumindo uma natureza proteiforme, a qual se refaz a cada momento. Aquilo que, de tão gasto, não significava mais nada passa a produzir sentido novamente. Comentando a crise da imagem-ação, Deleuze pergunta-se o que mantém em conjunto este mundo sem totalidade do cinema moderno:

A resposta é simples: o que faz o conjunto são os clichês, e nada mais. Apenas clichês, clichês por todo lado... O problema já se colocara com *Dos Passos*, e as novas técnicas por ele instauradas no romance, antes que o cinema tivesse pensado nisto: a realidade dispersiva e lacunar, o fervilhamento de personagens com interferência fraca, sua capacidade de se tornarem principais e voltarem a ser secundários, os acontecimentos que se depositam sobre os personagens e que não pertencem àqueles que os sofrem ou provocam. Ora, o que cimenta tudo isto são os clichês habituais de uma época ou de um momento, *slogans* sonoros e visuais (DELEUZE, 1985, p. 232-233).

Em *Como desaparecer completamente*, isso é gritante, pois, uma vez que não existe uma forma fixa, é a recorrência do clichê (quer seja sobre amor, incomunicabilidade ou solidão) que confere unidade a essa multiplicidade dispersiva. Inútil querer saber se é o conteúdo que determina a forma, ou vice-versa, mesmo porque um se torna dependente do outro: se não fosse pelo excesso de clichês, as invenções formais recairiam no experimentalismo vazio; se não fosse pelas invenções formais, o romance naufragaria num oceano de clichês. Essa tensão entre forma e conteúdo é o que mantém a obra viva. No ensaio “Notas sobre uma aventura”, publicado em seu *blog* pessoal em novembro de 2012, André de Leones afirma que construiu o romance por um trajeto semelhante ao de Michelangelo Antonioni em *O Eclipse* (1962). Em suas palavras, este movimento se dá: “do rompimento ao alheamento e deste a uma reaproximação do mundo e do outro. O livro começa com um rompimento e termina com um encontro ou, antes, uma

sensação provocada por um encontro” (LEONES, 2012). Nessa dialética – de Antonioni, de Leones e das próprias relações afetivas – só é possível iniciar algo novo mediante ao aniquilamento do anterior; por isso, depois de saturado, compreendido como tal e dissolvido, o clichê volta a ter um sentido novamente. Depois de uma descida aos infernos, o final do romance aponta para uma redenção. Primeiro porque Marcelo encontra Liberdade; depois porque, à maneira dos finais abertos dos filmes corais, insere-se um elemento fantástico, uma espécie de milagre. Se em *Short Cuts* ocorre um terremoto como solução *ex machina*, em *Magnólia* o céu é tomado por uma chuva de sapos e em *Crash* neva sobre a ensolarada Los Angeles, em *Como desaparecer completamente* acontece algo ainda mais insólito:

“Assim... sei que um dia eu passava pelo viaduto do Chá, era um domingo à tarde, eu voltava dum festa de aniversário ali perto, enfim, eu passava pelo viaduto, meio bêbado, o lugar todo vazio, e resolvi sentir a batida da cidade ou coisa que o valha. Ideia de bêbado.”

“O que você fez?”

“Feito um índio de filme americano, eu me abaixei e coleí o ouvido no chão.”

“E o que você ouviu?”, Liberdade perguntou, rindo muito.

“O mar”, Marcelo respondeu. “Acho que ouvi o mar” (LEONES, 2010, p. 185).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após meses de estudo e dezenas de páginas escritas, chega o momento de fazer um balanço sobre o desenvolvimento e as conclusões tiradas desta pesquisa. Tendo em vista que o principal objetivo era verificar de que maneira a literatura de André de Leones estabelece um diálogo intermediático com o cinema, faz-se necessário apontar em que medida nossas metas foram alcançadas. Antes, porém, não podemos negar a sensação de que, semelhante ao paradoxo de Zenão sobre Aquiles e a tartaruga, quanto mais esta pesquisa avançava, tanto mais parecia distante de seu escopo inicial. Isso porque estudar a relação intermediática literatura/cinema afigura-se como uma tarefa exaustiva, porém inesgotável. Numa carta a Louis Bouilhet de 4 de setembro de 1850, o escritor Gustave Flaubert escreve: “L’ineptie consiste à vouloir conclure. [...] Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure”⁴⁴ (FLAUBERT, 1980, p. 679). Não obstante, embora admitamos ser uma tolice dar um ponto final a um trabalho que está longe de ser completo, acreditamos ao menos ter atingido parte de nosso objetivo – por isso, cumpre-nos fazer algumas considerações.

Na primeira parte desta dissertação, iniciamos com o capítulo “As origens do cinema e o cinema das origens”, no qual tentamos demonstrar que o cinema foi o corolário natural da incipiente sociedade do espetáculo no século XIX, haja vista que, de acordo com Charney e Schwartz (2004), a cultura cinematográfica existia bem antes do surgimento da própria mídia, apesar de se expressar por meio dos cartazes, da imprensa sensacionalista, da literatura panorâmica, das visitas aos necrotérios e museus, do panorama e do diorama. Logo, o chamado “primeiro cinema”, que reunia as mais variadas formas de distração, unificou numa mesma mídia o gosto pelo cotidiano, pelo realismo e pelo espetáculo, aliando-o ao avanço da técnica. O cinema personificou e ultrapassou a modernidade, ou melhor, encarnou a modernidade enquanto linguagem. No entanto, foi apenas com o advento da narração que se tornou a principal arte do século XX, a sétima arte.

No segundo capítulo da primeira parte, “O nascimento de uma linguagem: do cinema clássico ao pós-cinema”, buscamos reconhecer de que maneira evoluiu a linguagem cinematográfica, indo dos primórdios do cinema clássico ao pós-cinema. Primeiramente, observamos que a tradição cineclubista – Riccioto Canudo e Louis Delluc –, bem como os cineastas de vanguarda – sobretudo, Germaine Dulac – procuravam o *específico* cinematográfico e eram refratários ao cinema narrativo, visto então como teatro

⁴⁴ “a inépcia consiste em querer concluir [...]. Sim, a estupidez consiste em querer concluir”. (Tradução nossa)

filmado. É claro que isso se deve ao contato que tinham com os “filmes de arte”, que eram claramente inspirados em grandes mestres da literatura e do teatro. Contudo, ao nos voltarmos para o cinema americano, percebemos a razão de ele ter se tornado a principal referência cinematográfica após 1915, visto que cineastas como Edwin S. Porter, Charles Chaplin e, principalmente, David Wark Griffith contribuíram enormemente para a evolução da linguagem cinematográfica, sem abrirem mão de contar histórias. Em relação a Griffith, embora seus filmes estivessem atrelados à literatura novecentista e ao melodrama no tocante ao conteúdo, a linguagem era absolutamente moderna, porquanto introduziu técnicas como o *close-up*, a montagem paralela e o campo/contracampo. Griffith foi quem melhor definiu as bases do cinema narrativo-dramático, isto é, o cinema que domina a indústria até hoje. Nesse mesmo capítulo, observamos também como se dá a transição do cinema clássico – de origem griffithiana – para o cinema moderno, destacando a importância de cineastas como Orson Welles, Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni, que revolucionaram a linguagem cinematográfica por meio da profundidade de campo, da quebra da linearidade, da reinvenção dos gêneros sedimentados, da metalinguagem, do empobrecimento da ação etc. Não obstante, esse cinema moderno essencialmente autoral entra em crise no final dos anos 1960, quer seja pela ascensão da televisão e do vídeo, quer seja pelos influxos sociais pós-maio de 1968, ou mesmo pelos êxitos estrondosos de *blockbusters* que ditaram tendências nas décadas seguintes. Corolário disso é a obsessão de teóricos e cineastas por um tema que se tornou *leitmotiv* nos anos 1980: a morte do cinema. Apesar ou em virtude deste prognóstico, o cinema passou a assumir cada vez mais uma pluralidade de tendências, não se restringindo à sala escura e à tela branca; isso sem contar a presença do “efeito cinema” (DUBOIS, 2009) sobre as outras mídias, tal como é possível verificar no “cinema de exposição”, em espetáculos musicais da Broadway etc. A linguagem cinematográfica existe independente de sua mídia.

Eis a ironia: se observamos no capítulo 1.1 que a cultura cinematográfica é anterior à própria invenção do cinema, podemos ousar dizer que a linguagem cinematográfica subsistirá mesmo que não exista mais cinema. A mídia cinematográfica é apenas um dos possíveis da linguagem cinematográfica. E se em suas origens o cinema precisou da literatura, do teatro e da pintura para consolidar sua linguagem e tornar-se respeitável, hoje é o cinema que alimenta e influencia essas artes, que as faz evoluir.

Levando em consideração essa contaminação mútua entre as artes, na segunda parte da dissertação tratamos justamente da interação entre cinema e literatura. No capítulo “2.1 Hibridismo e intermedialidade”, realizamos uma reflexão teórica que tentou

demonstrar como o romance é o gênero *par excellence* no que se refere ao hibridismo e ao cruzamento de variados modos de expressão. Nesse sentido, partindo tanto da classificação aristotélica sobre os gêneros que influenciou a poética clássica quanto dos estudos de Walter Benjamin e Emil Staiger que defendem a impureza dos gêneros literários, tentamos ver como isso se dava na literatura romântica – sobretudo a partir das teorias de Victor Hugo sobre o drama e Friedrich Schlegel sobre o romance. Em seguida, verificamos que as fronteiras entre as artes são ainda mais problemáticas, haja vista o controverso e exaustivamente discutido *ut pictura poesis* e o estudo de G.E. Lessing sobre o Laocoonte. A partir da ideia de gêneros impuros e do diálogo entre as artes, fomos levados aos estudos intermidiáticos, que vieram a suprir as limitações dos estudos interartes. Por meio de Claus Clüver, Jürgen Müller e Irina Rajewsky, observamos que intermedialidade diz respeito não apenas às artes, mas também às mídias em geral – rádio, televisão, vídeo, computador, revistas, telefone, automóvel etc. Com isso, bane-se de vez a noção de pureza, pois duas ou mais mídias estariam sempre interagindo e engendrando novas mídias. Mais importante, porém, é perceber quando uma mídia se apropria de elementos e práticas de outra mídia para criar a ilusão do “como se”, ressaltando, é claro, as restrições materiais e operativas.

Dessa feita, a intermedialidade serve tanto para demonstrar como o cruzamento entre mídias determina o surgimento de novas mídias quanto para percebermos que é possível uma mídia jogar com as propriedades de outras. Considerando que a) o surgimento do cinema modificou as mídias que já existiam; b) o cinema é a mídia intermidiática por excelência, porquanto absorve e se redefine a partir da literatura, do teatro, da pintura, do *vaudeville*, do panorama, da fotografia etc. c) a linguagem cinematográfica pode existir fora da mídia cinema; d) mídias interagem a todo o momento e podem apropriar-se de características de outras mídias; e) a mídia literatura também está em constante evolução e em contato com outras mídias; f) o romance é um gênero aberto e em devir; torna-se não apenas possível como inevitável a interação entre o romance e o cinema – ainda mais se levarmos em conta que vivemos hoje na chamada “civilização da imagem”.

Tendo em vista o que foi tratado nos capítulos anteriores, em “2.2 O cinema na literatura”, buscamos verificar o fascínio que a montagem despertava nos artistas de vanguarda, e como o romance americano – John dos Passos, John Steinbeck e William Faulkner – reelaborou em técnicas narrativas os novos modos de percepção impostos pelo cinema. E, por meio de Karl Erik Schollhammer e Ítalo Calvino, observamos que o bombardeio de imagens a que estamos submetidos tem consequências diretas sobre a literatura, fazendo-se sentir principalmente nos cortes, na fragmentação, na simultaneidade, na

economia descritiva etc. Depois, baseando-nos no ensaio “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações” (2003), de Tânia Pellegrini, fizemos uma articulação entre linguagem cinematográfica e teoria literária, verificando que: o *tempo* narrativo assume-se como *durée* – apreendido pela consciência, abarcando passado, presente e futuro num fluxo vertiginoso – ou é presentificado; *tempo* e *espaço* tornam-se indissociáveis, refletindo a obsessão pela simultaneidade e o uso da montagem alternada e da montagem paralela; a *focalização externa* e a *focalização neutra* tornam-se mais frequentes, sendo que apreendem apenas a aparência e o comportamento – afinal, a câmera não consegue penetrar na interioridade das personagens e depende dos planos escolhidos; a *descrição* acompanha uma paulatina simplificação da linguagem, perdendo os seus acessórios qualificadores – o que torna a narrativa mais ágil e rápida; o *monólogo interior* surge como uma reação às histórias cheias de peripécias do cinema, tendo como sintoma a desvalorização da *diegese* e a desarticulação do *enredo*; as *analepses* fazem as vezes de *flashbacks*, pois se dão de maneira brusca – tal como um corte; a *personagem* é dessubjetivada e são reveladas apenas as suas impressões imediatas; por fim, o narrador assume um “subjativismo pluripessoal” (PELLEGRINI, 2003), ou seja, são várias vozes que narram – como se uma cena fosse construída por meio de diversos enquadramentos sobre o mesmo acontecimento.

Ainda no capítulo 2.2, tentamos buscar alguns exemplos que demonstrassem como se dá essa interface literatura/cinema; por isso, apontamos brevemente como o modernismo literário brasileiro – com Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Alcântara Machado –, o escritor argentino Manuel Puig e o *Nouveau Roman* francês – Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet – mimetizaram a linguagem cinematográfica, dando-se destaque para o uso da montagem, a composição fragmentária, o despojamento da linguagem, os cortes bruscos, a referência a atores e diretores etc. Em seguida, avançamos em direção à literatura brasileira contemporânea, buscando, por meio da obra de João Gilberto Noll, Rubem Fonseca e Marçal Aquino, perceber que a presença da linguagem cinematográfica na literatura não se deteve no modernismo ou no *Nouveau Roman*, mas sim que a literatura contemporânea ainda mantém um forte diálogo intermediário com o cinema, de maneira mais ou menos evidente.

Já a terceira parte desta dissertação foi dedicada à análise dos romances que compõem o nosso corpus e, conquanto se situe após dois capítulos teóricos, está diretamente relacionada a eles, visto que serve para exemplificar as explicações teóricas expostas na segunda parte e fazer um contraponto com as inquietações sobre o cinema apresentadas na primeira. É claro que nos restringimos à análise de apenas duas obras de um mesmo autor, sendo que poderíamos incluir tanto outras obras dele, como também outros escritores;

todavia, acreditamos que o caso de André de Leones é paradigmático, na medida em que os dois romances analisados são extremamente cinematográficos, apesar de serem totalmente distintos. Por isso, a abordagem é diferente para cada livro.

Desse modo, na análise de *Hoje está um dia morto* no capítulo 3.1, após um levantamento de sua recepção crítica, fizemos uma breve apresentação sobre o assunto do romance, buscando relacioná-lo às inúmeras referências intertextuais – música, literatura, cinema etc. – que surgem ao longo do livro. Em seguida, analisando cada capítulo separadamente, tentamos ler cada passagem à luz de elementos típicos da linguagem cinematográfica. Alguns recursos percebidos são: plano geral, corte, *raccord*, campo/contracampo, montagem paralela, decupagem da música, trailer, coloração, elipse etc. Ressalta-se que, a despeito de o cinema atravessar a estrutura do romance e disto transparecer também no próprio conteúdo, não há a intenção de se mimetizar um gênero específico ou expressar um único *tópos* formal; ou seja, experimentam-se modos variados ao longo dos dez capítulos. Assim, por mais que percebamos diversas instâncias da linguagem cinematográfica, além de a forma e o conteúdo tornarem-se uma coisa só, *Hoje está um dia morto* configura-se como um “filme de ação infilmável”, porquanto não há progressão causal, mas uma construção em blocos cuja conexão é tênue – baseada sobretudo nos *tempos mortos* do cotidiano.

Já na análise de *Como desaparecer completamente* no capítulo 3.2, realizamos em um primeiro momento um levantamento de sua recepção crítica, a fim de lançar luz para a nossa hipótese. A partir disso, relacionando as ideias do sociólogo polonês Zygmunt Bauman sobre a fragilidade das relações amorosas com a instabilidade das relações entre as personagens, observamos que, ironicamente, a solidão é o fio condutor do romance, é o que entrelaça as tramas. Em seguida, fizemos um breve percurso histórico do filme coral, passando por seus pioneiros literários Balzac, Dostoiévski, Dos Passos, Faulkner e Péric até os filmes de Robert Altman e Alejandro González Iñárritu. No tocante a uma reflexão teórica sobre esse gênero fílmico, tentamos elaborar uma síntese a partir das ideias desenvolvidas por Maxime Labrecque (2010; 2011), Patricia Pisters (2011), Sabina Anzuategui (2003), Rossana Foglia (2003) e Suzanne Duchiron (2006), traçando as suas principais características. Vimos também de que maneira os elementos do filme coral se refletem em *Como desaparecer completamente*, dando destaque à montagem e à incomunicabilidade que se dá, paradoxalmente, por meio do diálogo com mídias como o *blog*, *e-mail*, roteiro de cinema etc. Por fim, verificamos como o romance recicla clichês do nosso imaginário e os subverte com

uma nova roupagem, ou melhor, como a literatura renova situações já excessivamente gastas pelo cinema.

Conquanto à primeira vista pareça haver um desequilíbrio estrutural, devido ao fato de haver dois capítulos teóricos e apenas um voltado à análise dos objetos literários, a ideia que norteou esta pesquisa é de que tanto o cinema quanto a literatura são de natureza intermediária, logo, quando nos referíamos ao cinema, estávamos nos referindo subrepticiamente à literatura, e vice-versa. Tendo a intermedialidade em mente, as fronteiras entre essas mídias caem por terra; do mesmo modo, entre teoria e análise. Ademais, ainda que sejam abundantes os estudos sobre literatura e cinema, a maioria tem se voltado a análises comparativas, no sentido de observar como os filmes recriam obras literárias em uma nova mídia; porém, o contrário não acontece com a mesma frequência. É preciso, pois, fazer o caminho inverso e tentar desvelar quando a literatura sofre contaminação do cinema; afinal, é aí que vemos como o advento do cinema modificou a natureza da arte. E geralmente isso não está no lugar mais óbvio. No ensaio “A imagem de Proust”, Walter Benjamin diz:

Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E, mesmo em voz baixa, não o confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir a confidência. Não somente as pessoas, mas também as épocas, têm essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido. No que diz respeito ao século XIX, não foram nem Zola nem Anatole France, mas o jovem Proust, o esnobe sem importância, o trêfego frequentador de salões, quem ouviu de passagem, do século envelhecido, como de um outro Swann, quase agonizante, as mais extraordinárias confidências (BENJAMIN, 1996, p. 40).

Evidentemente, Proust e de Leones são escritores totalmente diferentes, vivendo em contextos totalmente diferentes; a comparação seria, portanto, descabida. Todavia, se deslocarmos a citação de Benjamin para o nosso século, podemos reinterpretá-la, lançar novas luzes, trazer novas reflexões. No tocante aos estudos da literatura brasileira contemporânea, se nos voltarmos aos escritores mais improváveis, em vez de só escutarmos os “medalhões” exaustivamente estudados pela Academia, talvez escutemos o que este século tem a dizer. Trata-se, é claro, de uma aposta, mas é justamente o que tem faltado à crítica. O jovem escritor goiano André de Leones – mas não apenas ele – ajuda-nos não só a escutar, mas também a ver o século da imagem, do cinema.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Hoëbeke, 1998. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 05/06/2014.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 3ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- ALINE, Ronize. Turbilhão iconográfico da juventude atual: romance híbrido mescla literatura e cinema em fluxo onde sexo é o mote principal. *O Globo*. 27 jan. 2007. Disponível em: <http://www.ronizealine.blogspot.com.br/2007_01_01_archive.html>. Acesso em: 03 jan. 2014.
- ALMEIDA, Marcus Vinicius. Jogo 1: Como desaparecer completamente X Olhos secos. *Copa de Literatura Brasileira, Edição 2010/2011*, 28 fev. 2011. Disponível em: <<http://copadeliteratura.com.br/index.php/clb2010/jogo-1-como-desaparecer-completamente-x-olhos-secos>>. Acesso em: 10/05/2014.
- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Armand Colin, 2007.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 16ª ed. São Paulo: Globo, 2004.
- ANZUATEGUI, Sabina R. O multiplot cinematográfico da década de 90: funções dramáticas das cenas de morte. In: FABRIS, Mariarosaria et alii (org.). *Estudos Socine de Cinema, ano III 2001*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. Literatura cinematográfica ou cinema literário. Entrevista a Luciano Rodrigues. *Conhecimento prático – literatura*. São Paulo: Escala Educacional, ano II, nº 21, Janeiro de 2009.
- ARISTÓTELES. Poética. In: *Metafísica: Livro 1 e Livro 2/ Ética a Nicômaco / Poética*. Seleção: José Américo Motta. Trad.: Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Trad.: Jacó Guinsburg et alii. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 7ª ed. Trad.: Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2002.
- _____. *As Teorias dos Cineastas*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

_____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 2ª ed. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.

AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1994-1968*. Trad.: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2ª ed. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 1990.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad.: Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *A origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Passagens*. Trad.: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 2ª ed. São Paulo: Escrituras, 2006.

BOOKER, M. Keith. *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*. Westport (USA): Praeger Publishers, 2007.

BURCH, Noël. *Praxis do cinema*. Trad.: Nuno Júdice Cabral Martins. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad.: Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Trad.: Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CALIL, Carlos Augusto. Cinema e indústria. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad.: Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 16ª ed. São Paulo: Globo, 2004.

CARVALHO, Rosa Meire. Diários íntimos na era digital: diário público, mundos privados. In: LEMOS, André; PALACIOS, Marcos (org.). *Janelas do ciberespaço*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

CESARINO, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. Introdução. In: _____. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo: FFLCH/USP, n° 2, dez. 1997.

_____. Inter textos/Inter artes/Inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 14, jul./dez. 2006.

DANIEL. Português. *Bíblia Sagrada*. 36ª ed. Trad.: João Balduino Kipper. Petrópolis: Vozes, 1982.

DA VINCI, Leonardo. *Trattato della Pittura*. Codex Vaticanus (Urbinas), ed. H. Ludwig, 1882.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad.: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DESNOS, Robert. Os sonhos da noite transportados para a tela. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

DUCHIRON, Suzanne (2006). Les films mosaïques: la plurination symptôme d'un monde en deconstruction. *Stardust memories: magazine culturel et cinématographique*. Disponível em: <<http://www.stardust-memories.com/filmsmosaiques.html>>. Acesso em: 01/06/2014.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad.: Mateus Araújo Silva. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

_____. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O sentido do filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. 14ª ed. Trad.: Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; 7Letras, 2010.

FLAUBERT, Gustave. Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850. *Correspondance*. Tome 1. Pléiade, Gallimard, 1980.

FOGLIA, Rossana. Multiplotting: sentido entre histórias. In: FABRIS, Mariarosaria et alii (org.). *Estudos Socine de Cinema, ano III 2001*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FLUSSER, Vilém. *A escrita. Há futuro para a escrita?*. Trad.: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad.: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1976.

GODARD, Jean-Luc. Scénario du Mépris. In: BERGALA, Alain (org.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, 1985.

GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagem: um caso entre o cinema e a literatura. In: OLINTO, Heindrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 91-107.

GUNNING, Tom. Cinema e história: 'fotografias animadas', contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HANSEM, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo 2. 3ª ed. Trad.: Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol.2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettinni. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ITAÚ. Enciclopédia Itaú Cultural de Literatura Brasileira. *Leones, André de (1980)*. Disponível em: <http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5035&cd_idioma=28555>. Acesso em: 20 jan. 2014.

IZHAKI, Flávio. Hoje está um dia morto. *O Globo*. 22 nov. 2006. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/paralelos/posts/2006/11/22/hoje-esta-um-dia-morto-15225.asp>>. Acesso em: 03 jan. 2014.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad.: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad.: Bernardina Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KERNAN, Lisa. *Coming Attractions: reading american movie trailers*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2004.

KRACAUER, Sigfried. *O ornamento da massa*. Trad.: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LABRECQUE, Maxime. *Le film choral: étude des composantes cinématographiques, des particularités littéraires et de la réception théorique de certaines oeuvres emblématiques depuis Short Cuts (1993) de Robert Altman*. Dissertação (Maîtrise en Littérature et Arts de la Scène et de l'Écran – Département de Littérature, Faculté des Lettres). Québec: Université Laval, 2010.

_____. Le film choral: l'art des destins entrecroisés. *Séquences: la revue de cinema*, n. 275, nov./dez. 2011.

LAROCHELLE, Renée. Le spectateur-dieu. *Le fil: le journal de la communauté universitaire*, vol. 46, n. 14, Québec (CA), 09 dez. 2010.

LEONES, André de. *Como desaparecer completamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. *Hoje está um dia morto*. 2ª ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2006.

_____. Autor de 'Dentes Negros', André de Leones é um dos convidados da FLIP 2012. Entrevista a André Bernardo. *Saraiva conteúdo*. 3 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/46468>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. Com a palavra: André de Leones. Entrevista a Rafael Gallo. *Labirinto invisível*. 24 jul. 2013. Disponível em: <<http://labirintoinvisivel.wordpress.com/2013/07/24/com-a-palavra-andre-de-leones/>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. Entrevista a Daniel Antônio. *Entrelinhas*. 28 nov. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5_avcjntGTA>. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. "Notas sobre uma aventura". *André de Leones*. Disponível em: <<http://vicentemiguel.wordpress.com/2012/11/15/notas-sobre-uma-aventura/>>. Acesso em: 29/05/2014.

_____. Os colunistas d'O Bule entrevistam André de Leones. *O Bule*. 18 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.o-bule.com/2011/04/os-colunistas-do-bule-entrevistam-andre.html>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. "Por sorte sobrevivi à educação formal", diz André de Leones. Entrevista a Yuri Lopes. *A Redação*. 19 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.aredacao.com.br/cultura/14308/-por-sorte-sobrevivi-a-educacao-formal-diz-andre-de-leones>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LINS, Osman. *Avalovara*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

LOBO, Rosana Corrêa. *Amores expressos: narrativas do não-pertencimento*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

MACHADO, A. de Alcântara. *Pathé-Baby e prosa turística: o viajante europeu e latino*. Dir. e colaboração de Francisco de Assis Barbosa; texto e org. Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a crise do cinema clássico. In: PESSOA, Fernando; BARBOSA, Ronaldo (org.). *Do abismo às montanhas*. Vitória: Fundação Vale, 2010.

MACIEL, Nahima. André de Leones narra encontros e desencontros em São Paulo. *Correio Braziliense*, Diversão e arte, 05 out. 2010.

MARINETTI, Filippo T. et alii. La cinematografia futurista. In: *L'Italia futurista*, n.º 9, 16 set. de 1916. Disponível em: <<http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/cinematografia.htm>>. Acesso em: 07/12/2013.

MARQUES, Barbara Cristina. *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 – Estudos Literários). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2012.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4ª ed. Trad.: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad.: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOREL, Jean-Pierre. Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente. In: BABLET, Denis (ed.). *Collage et montage au theater et dans les autres arts dans les années vingt*. Lausanne: La Cité – L'Age d'Homme, 1978.

MORICONI, Ítalo. Blogueiros na berlinda. Entrevista com Flávio Carneiro a Paula Barcellos. *Jornal do Brasil*, 27 nov. 2004.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*, n. 14, jul./dez.2006.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In: _____. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. João do Rio e o *Cinematographo*: primeira modernidade literária e primeiro cinema. *Itinerários*, n. 36, jan./jun. 2013.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol.2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012b.

NOLL, João Gilberto. Bandoleiros. In: _____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Paiol literário: João Gilberto Noll. Entrevista a Luís Henrique Pellanda. *Rascunho*. Curitiba, ano 10, n. 116, dez. de 2009.

_____. Rastros do verão. In: _____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Um escritor na biblioteca: João Gilberto Noll. Entrevista a José Castello. *Cândido*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, n. 18, jan. de 2013.

NEVES, Flávia. O cinema na fronteira da literatura. In: MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (org.). *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PAECH, Joachim. Os sons e as imagens em *Brinkmanns Zorn*. In: MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (org.). *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

_____. *Narrativas e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et alii. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC: Itaú Cultural, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Atualidade de Balzac. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PISTERS, Patricia. "The mosaic film: nomadic style and politics in transnational media culture". In: *Thamyris/Intersecting: place, sex and race*, n. 23, Amsterdam/New York, 2011.

PUIG, Manuel. Prólogo. In: _____. *A cara do vilão*. Trad.: Luís Octávio Barreto Leite. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

REISZ, Karel & MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Trad.: Marcos Margulies. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RIO, João do. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Livraria Chardron, 1909.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SAFATLE, Vladimir. David Lynch ou a arte de construir estradas com ruínas. *Trópico*, São Paulo, 01 ago. 2004.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. Trad.: Marcelo Dias Almada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Trad.: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano* (org.). Trad.: Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad.: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad.: Marie-Anne Kramer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ULM, Hernán. A fenda do tempo. In: MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (org.). *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

VEJA. A reinvenção formal de ‘Como desaparecer completamente’. *Veja*, Meus livros, 23 jan. 2011.

VERHAGEN, Marcus. O cartaz na Paris fim-do-século: “Aquele arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VERTOV, Dziga. Extrato do ABC do Kinoks. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência no cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilme, 1983.

VIEIRA, André Soares. *Escrituras do Visual: o cinema no romance*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

VOLPATO, Cadão. Bonde das Letras. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 17 mar. 2007.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Trad.: Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. 2ª ed. Trad.: Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

XAVIER, Ismail. *Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Prefácio. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.