

CINEMA & LITERATURA: A MEMÓRIA COMO TRADUÇÃO

Almir Guilhermino¹

RESUMO

Este trabalho é a extensão de investigações feitas para o doutorado em Letras onde se discutiu a intersemiose entre literatura e cinema a partir das adaptações cinematográficas de *Dom Casmurro* para o cinema. Agora, sob a ótica da Antropologia, vamos perceber a translação do signo literário para o audiovisual não apenas pela narrativa, mas pela gênese de sua constituição entendendo a cultura como uma *teia de significados* na visão de Clifford Geertz. Assim sendo, as memórias de Bento Santiago, antes de texto é a condensação da saudade do protagonista.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Memória. Lusofonia

As narrativas literárias, dramáticas ou cinematográficas, costumam ter o indivíduo como centro dos conflitos e das resoluções indo reproduzirem, em seu *pathos*, as tramas da vida. Desde a Antiguidade Clássica até a pós-modernidade seus autores tentam mimetizar as histórias da civilização, muitos dos quais sem a consciência da sua estrita afinidade com a Antropologia. No entanto, para que romances, peças e filmes continuem a cativar o público, o signo específico dessas expressões deve ir além da relação com a Linguística. A tradução de obras literárias para o audiovisual não deve buscar mais uma relação signo a signo, porque o específico do cinema e do vídeo é o visual e sonoro, enquanto a singularidade do signo literário é arbitrária. Uma palavra dificilmente ocupa o lugar do objeto em sua totalidade, como uma imagem sonora e em movimento.

¹ Almir Guilhermino é professor de Fundamentos do Cinema, Tópicos Avançados do Cinema e Laboratório de Imagens do Curso de Comunicação Social da UFAL. Tem graduação em Comunicação (Jornalismo) pela UNICAP-PE, fez mestrado em Artes (Cinema) na USP e doutorado em Letras (Literatura Brasileira) na Ufal. Atualmente está em pós-doutorado em Antropologia Visual na Universidade do Minho, Portugal.

Dos formalistas aos pós-estruturalistas, todos têm se dedicado e reivindicado, ao menor fragmento da narrativa, esmero e eficácia na representação do real. Essa obsessão secular gerou infinitas investigações e uma volumosa produção artística, mas de limitada circulação. Até ao advento recente da *internet*, escritores, poetas, dramaturgos e cineastas autodidatas não tinham como acompanhar a evolução do signo - na teoria e na prática - e acabaram reduzidos a tarefa de mantê-lo em nível só da linguagem. Poucos concebem a narrativa da contemporaneidade como *uma teia de significados*, como sugere Clifford Geertz.

Contar, para a maioria dos escritores, dramaturgos e cineastas “intuitivos”, tem sido uma *bricolage* com intuito achar uma palavra, uma rubrica ou um plano que revele com exatidão a experiência humana na espacialidade e na temporalidade do texto, do palco ou da tela. Muitos sem formação acadêmica não levam em conta que há algo mais na constituição signífica da escrita, da ação ou da imagem-movimento. Desprezam seu caráter abrangente e sistemático acerca da natureza humana, indo se prender a polifonia e aos efeitos imagéticos. Poucos alcançam entender que o signo representa a expressão coletiva da condição humana antes de denotar um estilo do seu autor.

A essência do signo - seja qual for a sua modalidade - é antropológica porque tem em si a carga da experiência do indivíduo no tempo e no espaço. Traz em si valores a humanidade somatizou, através de suas crenças e costumes que se manifesta nas personagens em suas peripécias. Portanto, o signo enuncia, antes de tudo, a época a qual representa. A caracterização dos indivíduos cênicos, sobretudo no teatro e no cinema, não se dá apenas através do figurino nem na ambientação da espacialidade que ocupam e nem tão somente no vocabulário que proferem. Está na formação do seu caráter. Não é por serem ficcionais que não tenham tido educação familiar, religiosa, moral e cívica. Seus idealizadores desconsideraram esses princípios, tornando-os superficiais como afirma Massimo Canevacci, em seu livro *A Antropologia do Cinema* (1990). Se somos constituídos de *superego, ego, id e inconsciente*, se

fomos criados sob a tríade das Três Pessoas da Santíssima Trindade - *Pater*, *Filius* e *Spiritus*-assim, também devem ser assim as personagens. Se agirmos movidos por esses esquemas que apreendemos na infância e por eles nos guiamos por toda vida, do mesmo modo são as personagens.

Mesmo que a adaptação seja concebida sob o conceito de *intersemiose* como uma atividade aberta, como um texto alusivo a outro texto, ato de pura reciclagem, como defende a pesquisadora mineira Thaís Diniz em sua tese *Literatura e Cinema: da Semiótica à tradução cultural* (2003) a “licença poética” deve ocorrer apenas no nível denotativo, como fundir capítulos, levar a história para outra época ou espaço, mudar o nome das personagens, e até o destino. Mas no conotativo - a mensagem (*ethos*) e sentidos de ordem moral, filosófica ou política - devem ser preservados. Caso contrário, vai gerar estruturas significantes de outra ordem, ferindo os princípios do autor, às vezes tão evidentes em sua obra. Interpretar, promover leituras de obras literárias ou dramáticas para o cinema, requer conhecimento sobre o papel do narrador.

La vie comme récit

A história de vida sempre alimentou as telas, desde que o cinema foi levado para a ficção por George Méliès (em 1900) e mais adiante por David Griffith, com *O Nascimento de uma nação* (1908). Até então, o cinema era um diversão popular, visto apenas nos *vaudevilles*. Ao surgir Hollywood em 1913, foi elevado de categoria, ganhando espaço entre a elite e a intelectualidade. Em 1927 instituíram a grande festa do Oscar, que passou a influir na política do gosto, indo premiar (e valorizar) filmes advindos de obras literárias. Surgiu a categoria dos roteiristas, mesmo assim os contos e romances continuaram sendo fonte de inspiração e de tradução até hoje. Por sua *natureza sinedóquica*, como sentenciar Roman Jakobson, em seu livro *Linguística, Poética, Cinema* (1970) é difícil concentrar a narrativa audiovisual apenas num só narrador. Mesmo que haja esse propósito, a imagem escapole, deixa brecha para que o espectador perceba mais do que o diretor pretende lhe revelar.

Daí, mesmo a voz e o ponto de vista do narrador-protagonista fazendo-se presentes, basta sair do *off* ou a câmera deslizar numa *panorâmica* ou adotar um ângulo de visão e tomada de um plano ou cena que não sejam do narrador para ocorra o assujeitamento, como diria Christian Metz (1972). O espectador “esqueça” o que há entre ele e a tela, ou seja, a interferência da câmera e com ela, o roteirista, o realizador, o fotógrafo, o ator etc. Num instante, a ilusão - *a ilusão do instante* - lembrando Lacan, quando associa o prazer do filme ao do orgasmo. O assujeitamento, sem ângulos excêntricos, movimentos obtusos, como se víssemos tudo através de uma janela, anula a presença de intermediários. O espectador tem uma breve ilusão de que as imagens são produtos da sua visão e não resultado de uma equipe constituída de elenco, cenografia, fotografia, som, figurino montagem, divulgação, exibição e dividendos.

Estas considerações quase sempre são ignoradas no ato da tradução de uma obra literária para o cinema ou tv., sobretudo no Brasil onde não há escolas de roteiristas. Os estudos sobre a construção de roteiros acontecem como disciplinas de uma graduação em Comunicação Social ou numa habilitação Cinema. Ninguém sai de uma escola graduado em roteiro. A falta de roteiristas, como contadores de histórias, leva muitos a recorrerem à literatura, sem que haja uma base sequer nas Letras quanto mais na Antropologia. Quantos não se aventuraram a adaptar histórias de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo sem o conhecimento da totalidade de sua obra e o discorrer da história no específico da escrita?

Além do que, seja na escola ou na vida, esses roteiristas - que se aventuram a adaptações de romances e contos em primeira pessoa - não fazem idéia do que seja memória nem muito menos sua articulação no tempo e no espaço. Como então, tecer a “teia de significados” no roteiro de modo que fique evidente no filme, novela ou minissérie, fruto de uma criação coletiva.

Todo filme é um espaço perspectivado. Surgem em palavras e se transformam em imagens, cuja matéria é imaterial. Matéria idêntica a da percepção (imagem e som). A referencialidade no cinema e na tv. dá-nos a

impressão que não há propriamente, em seu signo, uma representação. A *mimesis*, em sua primeira instância (Ricoeur), é por demais fiel. Os objetos emprestam seu arcabouço e o movimento dá consistência às formas. Assim, o referencial cola. Tudo é aparentemente, idêntico ao real, o que promove uma relação afetiva imediatada com o seu espectador. Ao eleger o protagonista como seu representante na “história de vida”, essas récits lhe chegam, através de um fecho de luz sobre a sua cabeça a depositar na tela momentos de afeto, levando-o a um estado de super-percepção e submotrocidade, segundo Barthes. Estado esse, em que o seu ego se torna bem menos vigilante e mais vulnerável do que no sonho, no delírio ou no devaneio (Canevacci). Como *voyeur*, deleita-se a espreitar, como quem ver por uma imensa fechadura “história de vida” na escuridão da sala de projeção a inserir-se nela com a ilusão de estar sendo levado pelo protagonista sem perceber que o seu guia é o narrador. Quando esse narrador não se oculta na onisciência da câmera e se revela como personagem e, quando essa personagem é o protagonista, aí o espectador ver-se mais ainda imbricado com o filme.

A mão que balança o berço

Enquanto Walter Benjamin denunciava a morte do narrador ao antever o fim da imparcialidade em detrimento do ponto de vista dos personagens, Ellen Glosgow enxergava como positivo o desgaste desse privilégio. O *narrador onisciente neutro* – aquele que escreve a história como a vê; que tem uma visão distanciada da história, não se intromete na vida dos personagens e sabe demais - deve ceder espaço, também ao *narrador intruso*. Ser testemunha da história ao abrir mão de sua consciência é uma forma de enriquecer a experiência narrativa, uma vez que torna nebulosa a distância entre o autor, o narrador e o leitor por despertar o olhar ativo na recepção. Aguçar a sensibilidade do leitor-espectador, através da inteligência e não mais pela emoção, é uma luta que se arrasta desde os realistas, simbolistas, dadaístas, resgatada pela dramaturgia moderna, no Brasil, a partir da década de 40 e na seguinte, pelo cinema com o Realismo Italiano, a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo brasileiro.

O mundo contemporâneo necessita dessa diversidade e, por isso, vem dando lugar aos *narradores-protagonistas*, os quais confundem e estreitam o limiar entre quem narra e quem escreve. Os *seletivos múltiplos*, por sua vez, fazem com que história venha diretamente da mente das personagens, aparentando acontecer à medida que em se desenrola. Por fim, narrador *onisciente seletivo* que, para Norman Friedman, veio apagar definitivamente as marcas do autor e do narrador, porque faz com que a história se centre na mente de uma única personagem. Mesmo que se perca a diversidade de ângulos de visão, com ele, se ganha ao imergir em seu imaginário com mais profundidade. Através das personagens a refletir, informa-se, ao leitor, a moral da história.

A memória como tradução.

A tradução de romances para o cinema e tv. considerar a “elisão de tempo” e a articulação do espaço. Tempo e temporalidade, espaço e espacialidade a promover associações, através de *contiguidade*, *similaridade* e *contraste* (experiências de espaço tão defendidas por Roland Barthes). Um filme é estrutural por natureza. Fotografia e montagem a proporcionar ilusão de profundidade, ritmos e elipses temporais tão familiares ao nosso imaginário. O sucesso do cinema americano é nunca ter se afastado dessa perspectiva, de modo que o romance é compreendido como fenômeno literário, “*um desajustamento dos homens com a realidade que os cerca*” como afirmou o antropólogo português Eduardo Lourenço (1999).

O cinema hollywoodiano, quando recorre à literatura, busca romances ou contos com narradores em primeira pessoa, porque seu discurso quase sempre é memória, é devir. Diferente da fábula, as memórias fluem, através da percepção, garantindo a narrativa uma temporalidade singular. A história parece discorrer no presente do passado. Na proporção que o narrador em primeira pessoa conta torna o passado flexível e o presente um fluxo de mudanças constantes, segundo Maurice Halbwachs (1925). Para o pesquisador, a memória, ao ser reativada, realiza um trabalho de enquadramento do passado a partir das demandas do presente. O que se

supõe que vivemos com a impressão de uma linear repetição e que as mudanças são geradas por contextos sociais diversos que associam e selecionam a memória para preencher o presente e configurar o futuro. Memória aguçada pelas coordenadas do tempo e do espaço. O tempo percebido, através da experiência e da aprendizagem, como *instrumento que mede e distingue o antes do agora ou se evoca para explicar o envelhecimento* (CUNHA, Ob.cit.68) e o espaço, como ambiente de encenação entre a recordação e o esquecimento.

Devido à capacidade de tornar presente e de misturar presente ou passado, é possível compreender os motivos pelos quais têm levado muitos roteiristas e diretores a confundir o narrador-protagonista em primeira pessoa. Desavisados, vão ocupar o lugar dessa personagem durante a adaptação, tornando-se construtores da materialização da memória, quando sua tarefa é apenas transpor para a narrativa audiovisual os signos literários carregados de significados culturais. Diferente da história voltada para continuidade temporal, *à evolução e à inter-relação e entre as coisas e os fatos a memória é um absoluto*, como destaca o antropólogo português Luís Cunha (2005) lembrando Pierre Nora, quando afirma que *a história não conhece senão o relativo*.

Construção de identidades: o espectador como referência

Ao compreender a identidade como algo construído e os discursos como geradores de significados, este ensaio chama atenção a maneira como os romances constroem as identidades e como reproduzem os significados da realidade através do texto, indo verificar como se dá na tradução para o meio audiovisual. Sabe-se, desde já, que a *memória* é uma instância de mediação essencial, e necessária, sem a qual não existe realidade. Sua interferência no diálogo cria novos valores e propõe novas reflexões a respeito do mundo e do senso comum. De acordo com Michael Pollak em seu livro *Memória e identidade social* (1992) a memória é construída socialmente e individualmente. Ao relacioná-la com a identidade, pode-se afirmar que uma é constitutiva da outra. A identidade só se constrói a partir de referências exteriores, ou seja, de outro, e a memória só se forma a partir de alguma identificação. A participação

da memória na construção de identidades e vice-versa deve ser a primeira reflexão de se aventura a transpor um romance ou um conto para o cinema ou a televisão.

Considerações finais

Esta discussão sobre a identidade do ser e sua realidade remete aos primórdios da humanidade. O que esperamos com este ensaio é ter contribuído para que o leitor ao ir ao cinema saia menos frustrado depois de ter visto um filme adaptado de obra literária. Dificilmente o cinema alcançara a plenitude da narrativa literária. O cinema mostra e a literatura conta, estimulando muito mais o nosso imaginário, além do que nos dar tempo para refletir. Um romance, um conto, nós lemos no tempo em desejamos, enquanto um longa-metragem transcorre em 100 minutos em média, sem que possamos pausar. A realidade múltipla e repleta de sentidos, construída pelos indivíduos conforme no espaço e tempo em que vivem têm mais a ver com a temporalidade da narrativa literária do que da audiovisual. Se quisermos, poderemos ler *100 anos de solidão* em 100 dias, 100 meses ou, quem sabe, 100 anos, já filme, não.

Para que possamos ter público cativo do cinema adaptado temos que buscar associações sígnicas não prioritariamente na linguagem, mas na realidade cuja consciência é indubitável é a do cotidiano, conforme especificaram Berger e Luckmann (1985). Os roteiristas e os diretores precisam entender que somos um fluxo, não temos identidade fixa. Precisamos de um nome, de uma "ficção", como defende Marc Augé (1998). Esse *parole* está nas ruas, nos bares, nas favelas, nos condomínios, nos "paus-de-araras" ou nos transatlânticos de luxo. É através desta dialética que essa "ficção" se constrói continuamente no tempo e no espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*. Editions Payout&Rivages, Paris, 1998

CANEVACCI, Maximo. *Antropologia do Cinema*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1984

CUNHA, Luís. *Memória Social em Campo Maior. Usos e percursos da fronteira*. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1925: 279:

NORA, Pierre (DIR.) *Les lieux de mémoire, 7vols. Paris. Gallimard. 1984-92*

