



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL  
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**ELIOMAR RODRIGUES MAIA**

**ESTUDO COMPARATIVO DO RELATO FANTÁSTICO NA LITERATURA E NO  
CINEMA, A PARTIR DAS OBRAS “A VOLTA DO PARAFUSO”, DE H. JAMES E  
“OS OUTROS”, DE A. AMENÁBAR.**

---

**Campo Grande/MS  
2022**

M	 <p><b>UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL</b></p>
E. R. MAIA	<p><b>ELIOMAR RODRIGUES MAIA</b></p>
<p><b>ESTUDO COMPARATIVO DO RELATO FANTÁSTICO NA LITERATURA E NO CINEMA, A PARTIR DAS OBRAS “ A VOLTA DO PARAFUSO” , DE H. JAMES E “ OS OUTROS” , DE A. AMENÁBAR</b></p>	<p><b>ESTUDO COMPARATIVO DO RELATO FANTÁSTICO NA LITERATURA E NO CINEMA, A PARTIR DAS OBRAS “A VOLTA DO PARAFUSO”, DE H. JAMES E “OS OUTROS”, DE A. AMENÁBAR.</b></p>
2022	<p><b>Campo Grande/MS</b> <b>2022</b></p>

**ELIOMAR RODRIGUES MAIA**

**Estudo comparativo do relato fantástico na literatura e no cinema, a partir das obras “A volta do parafuso”, de H. James e “Os outros”, de A. Amenábar.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador(a): Prof. Dr. Neurivaldo Campos Pedroso Junior

**Campo Grande/MS  
2022**

M185e Maia, Eliomar Rodrigues

Estudo comparativo do relato fantástico na literatura e no cinema, a partir das obras “A volta do parafuso”, de H. James e “Os outros”, de A. Amenábar / Eliomar Rodrigues Maia. – Campo Grande, MS: UEMS, 2022.

140 f.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2022.

Orientador: Neurivaldo Campos Pedroso Junior

1. Cinema 2. Literatura fantástica 3. Comparativismo  
I. Pedroso Junior, Neurivaldo Campos II. Título

CDD 23. ed. - 801.95

**ELIOMAR RODRIGUES MAIA**

**ESTUDO COMPARATIVO DO RELATO FANTÁSTICO NA LITERATURA E NO CINEMA, A PARTIR DAS OBRAS “A VOLTA DO PARAFUSO”, DE H. JAMES E “OS OUTROS”, DE A. AMENÁBAR.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Neurivaldo Campos Pedroso Junior (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Profa. Dra. Leoné Astride Barzotto  
Universidade Federal da Grande Dourados/UFGD

---

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira - Suplente  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 25 de março de 2022.

A Deus, à minha família e a mim mesmo.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus que, estando atento às minhas fraquezas, me reanimou com fôlego divino.

À minha família, pelo apoio e força proporcionados.

Aos professores do Curso, em especial, ao orientador deste trabalho, prof. Dr. Neurivaldo Pedroso Campos Junior.

“O mundo coberto de penas.”

Graciliano Ramos. (Vidas Secas/1938).

.

MAIA, E. R. *Estudo Comparativo do relato fantástico na literatura e no cinema, a partir das obras “A Volta do Parafuso”, de H. James e “Os Outros”, de A. Amenábar*. 2022. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2022.

### RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo realizar um estudo comparativo do relato fantástico na Literatura e de seus elementos no Cinema. Para tanto, foram selecionadas as obras “A volta do parafuso”, de Henry James e “Os outros”, de Alejandro Amenábar como eixos de análise. O exame dessas obras buscou compreender de que forma o fantástico é transposto da literatura para o audiovisual, levando em consideração os aspectos estéticos e procedimentais relacionados com o gênero. Na consecução do objetivo principal, por meio de revisão bibliográfica, compôs-se, separadamente, uma síntese histórico-discursiva sobre a natureza de ambos os sistemas sógnicos. A seguir, pôs-se em discussão sua correspondência, baseado nas noções de interartes e intermedialidade. A construção da narrativa fantástica, comparada nas linguagens escrita e audiovisual, mereceram capítulo específico, permitindo assim, traçar seus principais aspectos diferenciais. Como resultado, verificou-se que o fantástico cinematográfico reproduz a estética e os procedimentos oriundos do fantástico literário na composição de sua narrativa, embora se diferencie por possuir um maior acervo de recursos técnico-tecnológicos. Do mesmo modo, observou-se que as teorias definidoras do gênero literário se aplicam ao estudo do fantástico fílmico, atestando que, por se tratar de uma arte heterogênea, suscetível à inclusão de novos recursos, o cinema dialoga com diferentes tipos de mídias e de artes.

**Palavras-Chave:** Cinema. Literatura. Literatura fantástica. Comparativismo.

MAIA, E. R. *Comparative study of the fantastic story in literature and cinema, based on the works "The Turn of the screw, by H. James and "The others", by A. Amenábar.* 2022. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2022.

### **ABSTRACT**

The present work aims to perform a comparative study of the fantastic narrative in Literature and its elements in Cinema. For this purpose, the works "The Turn of the Screw", by Henry James, and "The Others", by Alejandro Amenábar, were selected as axes of analysis. The examination of these works sought to understand how the fantastic is transposed from literature to audiovisual, taking into consideration the aesthetic and procedural aspects related to the genre. In achieving the main objective, through a bibliographic review, a separate historical-discursive synthesis on the nature of both sign systems was composed. Then, the correspondence was discussed, based on the notions of interarts and intermediality. The construction of the fantastic narrative, compared in written and audiovisual languages, deserved a specific chapter, thus allowing to trace its main differential aspects. As a result, it was found that the cinematographic fantastic reproduces the aesthetics and procedures deriving from the literary fantastic in the composition of its narrative, although it differs by having a larger collection of technical-technological resources. Likewise, it was observed that the defining theories of the literary genre apply to the study of the filmic fantastic, attesting that, since it is a heterogeneous art, susceptible to the inclusion of new resources, cinema dialogues with different types of media and Art.

**Keywords:** Cinema. Literature. Fantastic Literature. Comparativism.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Vista da Mansão Bly (tomada 1).....	64
<b>Figura 2.</b> Exemplo de corte, de um plano externo para o primeiro plano. ....	64
<b>Figura 3.</b> Exemplo de corte de um plano externo para o primeiro plano/sequência. ....	65
<b>Figura 4:</b> Exemplo de corte partindo de uma tomada aérea para o primeiro plano. ....	<b>Erro!</b>
<b>Indicador não definido.</b>	
<b>Figura 5:</b> Exemplo de uma tomada em primeiro plano.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>Figura 6:</b> utilização do <i>chiaroscuro</i> - Caravaggio (Michelangelo Merisi), Escrita de São Jerônimo, 1607.....	77
<b>Figura 7:</b> a luz na construção do ambiente romântico em "O Paciente Inglês, (1996).....	78
<b>Figura 8:</b> A luz parca do espaço externo. ....	133
<b>Figura 9:</b> A luz invade o cenário predominantemente sombrio da mansão. ....	133
<b>Figura 10:</b> exemplo de tons escuros (âmbar) como recurso cenográfico.....	134
<b>Figura 11:</b> predominância de tons verdes na composição da cena.....	134

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> “A volta do parafuso”, enredo da obra.....	90
<b>Quadro 2:</b> “A volta do parafuso”, resumo da obra.....	102
<b>Quadro 3:</b> quadro comparativo das obras analisadas. ....	124
<b>Quadro 4:</b> modelo actancial do fantástico por Felipe Furtado. ....	129

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	13
CAPÍTULO I.....	15
1. DAS RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E O CINEMA .....	15
1.1 A literatura em discussão.....	15
1.2 A apreensão da imagem em movimento, ou o alvorecer do cinema. ....	22
1.3 O cinema do segundo pós-guerra .....	28
1.3.1 Neorrealismo italiano .....	28
1.3.2 Cinema Moderno .....	30
1.3.3 Pós-modernismo no cinema .....	32
1.3.4 Cinema contemporâneo.....	36
1.4 Intermidialidade, a comunhão entre letras e imagem .....	38
CAPÍTULO II.....	55
2. TECNOLOGIA, TÉCNICAS E SIGNOS: O CINEMA CONSTRÓI SUA LINGUAGEM .....	55
2.1 Proposições teóricas sobre a linguagem cinematográfica.....	55
2.2 Aspectos linguísticos e técnicos do cinema.....	63
CAPÍTULO III .....	80
3. O FANTÁSTICO NA LITERATURA E NO CINEMA .....	80
3.1 Literatura fantástica .....	80
3.2 Aproximações sobre enredo, roteiro e narrativa .....	86
3.3 A construção do relato fantástico (na literatura) e sua transposição para o cinema.....	97
CAPÍTULO IV.....	107
4. A ENCENAÇÃO DAS PALAVRAS: ESTUDO COMPARATIVO DAS OBRAS A “VOLTA DO PARAFUSO” E “OS OUTROS” .....	107
4.1 (Re)Conhecendo obras e autores.....	107
4.2 Memórias de Bly, fotografias de Jersey .....	111
4.3 Da estética e pragmática do fantástico literário no cinema .....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS.....	138

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na literatura e no cinema, por muito tempo, o terror (em sentido amplo) foi depreciado pela crítica especializada enquanto gênero/modalidade narrativa, a despeito do significativo número de leitores e espectadores aficionados pelo tema. A razão disso pode encontrar explicação no fato de que essas produções quase sempre evocaram e evocam sentimentos de angústia, violência, medo ou repulsa, trazendo à tona aspectos que a nossa cultura aprendeu a renegar ao longo de sua história. Contudo, o sucesso (nada recente) de inúmeras produções literárias e fílmicas ligadas ao terror provam que a literatura e o cinema souberam depurar e, principalmente, transformar em dividendos nossa atração pelo medo. Ademais, nas últimas décadas, o gênero tem sido objeto de pesquisa sob diferentes perspectivas críticas e teóricas, sobretudo, no âmbito acadêmico.

No contexto desses tipos de narrativa (escrita e audiovisual) o fantástico insere-se como categoria narratológica cuja organização, originalmente, tem como propósito fundamental a contestação da realidade empírica por meio dos temas ligados ao sobrenatural.

O chamado gênero fantástico em literatura não encontra uma categoria correspondente em cinema, desse modo, subcategorias como o terror, a fantasia ou a ficção científica, comumente, utilizam elementos fantásticos na composição de seus roteiros. A presença do fantástico nesse tipo de produção constitui-se no ponto central da nossa investigação, que buscará observar de que modo o cinema se apropria da estética fantástica literária e a reproduz, valendo-se de uma outra linguagem. Assim, nessa tarefa, a correlação e seleção das obras “A volta do parafuso, (1898), de Henry James; bem como a produção fílmica “Os outros”, (2001), de Alejandro Amenábar, serviram de base para a condução deste trabalho.

A primeira delas é aqui entendida como uma novela modelar do gênero fantástico tradicional, isto é, a literatura surgida no final do século XVIII, na Europa, como resposta à racionalização defendida pelos pensadores do iluminismo. Por sua vez, baseada livremente na novela de James, a produção hispano-estadunidense “Os outros” classifica-se, segundo convenção corrente, como “horror/terror psicológico”, utilizando-se da estética e de procedimentos identificados com o fantástico mais atual.

Nesse contexto, o estudo comparativo das obras, na prática, nos permitiu atestar a correspondência existente entre os sistemas em questão, e ainda examinar como se constrói a narrativa fantástica nas produções escrita e audiovisual. Importante observar, nesse exercício,

que a estrutura do gênero literário permanece íntegra na produção fílmica, apesar de toda a evolução tecnológica que o cinema incorporou e utilizou nos últimos cem anos.

Como ferramenta de composição deste estudo, adotamos como metodologia a pesquisa do tipo bibliográfica, na qual pudemos selecionar alguns dos principais estudos vinculados aos objetivos a serem atingidos. Assim, dividimos o trabalho em quatro capítulos. O primeiro capítulo propõe a formulação de uma síntese histórico-discursiva sobre a natureza de ambos os sistemas discutidos. Nessa primeira etapa refletimos sobre a função literária e nos debruçamos sobre a seguinte indagação: quando o texto se constitui literatura? Buscamos ainda traçar um panorama sobre a origem do cinema e sua evolução, e, por fim, discutirmos a correlação da literatura e do cinema, empregando os conceitos de interartes e intermedialidade.

O segundo capítulo traz algumas teorias sobre a linguagem cinematográfica, neste, particularmente, nos detivemos ao estudo de Pier Paolo Pasolini, a respeito de sua teoria assentada nas relações entre a língua, a literatura e o cinema. Esta parte do trabalho também explorou alguns dos principais elementos ligados à técnica do audiovisual, recursos que compõem o seu código linguístico.

A terceira parte do presente estudo tratou do gênero fantástico na literatura e no cinema. Inicialmente, resgatamos um resumo das origens dessa modalidade literária. Aqui consideramos aclarar algumas noções pertinentes para o desfecho do trabalho, tal como a questão do enredo, do roteiro e da narrativa próprias do gênero fantástico. Um breve exercício comparativo nos permitiu, ainda, verificar de que modo a obra literária em estudo foi adaptada para o cinema.

O último capítulo deteve-se à análise comparativa das obras selecionadas. Inicialmente, apresentou-se algumas informações sobre os autores e suas produções. À continuação, objetivou-se esclarecer quais teorias asseveram a presença do fantástico em cada uma das obras. E, por fim, buscou-se examinar como a estética e o conjunto de procedimentos ligados ao gênero literário foram transpostos para o cinema.

Finalizando nossa exposição inicial, o conteúdo deste trabalho, busca contribuir de modo didático e reflexivo sobre as correlações existentes entre Literatura e Cinema, a partir da narrativa fantástica.

## CAPÍTULO I

### 1. DAS RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Nas próximas páginas abordaremos duas importantes formas de expressão humana: a literatura e o cinema. Ao longo de todo o trabalho, as principais discussões gravitarão em torno desses sistemas. Por isso, nosso primeiro objetivo é resgatar ideias e conceitos que sirvam de suporte para o desenvolvimento do trabalho.

Assim, o conteúdo deste primeiro capítulo busca, inicialmente, refletir sobre literatura e cinema de modo individual, para, em seguida, analisar suas possibilidades de correspondência. Com relação à arte escrita, as discussões se voltam para um exame de algumas das teorias que contribuíram para a concepção do pensamento crítico literário. Em relação ao cinema, examina-se o seu surgimento e evolução. Por último, discute-se a aproximação entre os sistemas baseando-se nos conceitos de interartes e intermedialidade.

#### 1.1 A literatura em discussão

O que pressupõe, à primeira vista, uma possível aproximação entre a literatura e o cinema? Provavelmente nos venha à mente a narrativa de um livro como base para a realização do enredo de um filme. Ou, quem sabe o seu inverso, algo menos comum, porém também possível. Ao admitirmos essas duas possibilidades estamos reconhecendo a existência de pontos de contato, de mútua influência entre os elementos dessas duas mídias<sup>1</sup>. Como dois grandes sistemas de significação independentes, por conseguinte, escapam, dessa relação, aspectos que os individualizam, o que nos leva a admitir, também, a disjunção de elementos próprios a cada um desses sistemas.

Essa relação entre literatura e cinema constitui-se a base de investigação deste trabalho. Para tanto, neste primeiro capítulo, pretende-se demonstrar como esses dois sistemas se interrelacionam, desde uma perspectiva dos estudos interartes e, mais recentemente, dos estudos sobre intermedialidade. A ideia, inicialmente, é apresentar um quadro histórico-evolutivo de estudos que ajudaram a definir ou redefinir cada um dos sistemas ao longo do tempo. Em seguida, valendo-se dos estudos sobre a correlação entre as mídias, busca-se compreender como se estabelece essa (dis)junção.

---

<sup>1</sup> Utiliza-se neste trabalho o termo mídia, desde o enfoque conceitual proposto pelos estudos intermediários, para designar ambos os sistemas sócio-culturais aqui analisados.

Mas, antes de falarmos dessa correspondência entre as mídias, de como certos elementos ou características ultrapassam o seu próprio limite, tornando-se comuns ou redefinindo-se funcionalmente ao compor o novo sistema, falemos um pouco, isoladamente, de literatura e cinema. Pois, desde um ponto de vista histórico, a aproximação entre ambas as mídias somente dar-se-á com o surgimento do cinema há pouco mais de um século (1895), sendo os estudos ligados à investigação da relação entre a literatura e as outras artes algo ainda mais recente.

De início, vamos retomar uma velha questão já debatida pelos estudiosos e que, por longo período foi a tônica das investigações sobre teoria literária: como definir e qualificar o que é literatura? Conforme veremos, esses estudos voltaram-se para a reflexão (literária) e o julgamento do objeto literário; todavia, na atualidade, o interesse por uma mera definição ou classificação do texto literário parece ter perdido importância. É o que propõe Jonathan Culler (1999, p. 29), ao argumentar que, hoje, em vez de perguntar “o que é literatura?”, precisamos perguntar “o que faz com que nós (ou alguma outra sociedade) tratemos algo como literatura?”

Segundo esse entendimento, as investigações buscam compreender não o que se constitui, mas quando o texto se constitui literatura.

De acordo com Culler, essa mudança de foco, hoje, se reflete numa gama de projetos críticos que lidam tanto com as obras literárias quanto com as não literárias, o que significa que, de algum modo, não há distinção entre textos: “alguns são considerados mais ricos, mais vigorosos, mais exemplares, mais contestadores, mais centrais, por uma razão ou por outra. Mas tanto as obras literárias quanto as não-literárias podem ser estudadas juntas e de modos semelhantes.” (CULLER, 1999, p. 26).

Nosso objetivo, portanto, passará ao largo de uma definição estanque do termo, buscará, assim, por razões didáticas, examinar os primeiros estudos críticos em que, ainda, se priorizava uma investigação focada na determinação das particularidades ou condições que conferiam à produção escrita valor literário; sem olvidar, contudo, dos novos entendimentos ligados à questão literária. Começemos, então.

A necessidade de refletir sobre literatura está no centro dos primeiros estudos sobre teoria literária, inaugurada pelos formalistas russos no início do século XX, e que vislumbra adotar uma abordagem científica e objetiva em oposição aos princípios estéticos subjetivos adotados até então.

Mas não se pode ignorar que, em sentido amplo, muito tempo antes do estabelecimento da teoria literária como disciplina de investigação, a literatura já fora objeto

de teorização. Roberto Acízelo de Souza, explica que o filósofo sofista Górgias (V-IV a.C), na obra intitulada *Defesa de Helena*, “dedicou-se à discussão do que hoje chamaríamos de linguagem literária.” Completa o autor que a análise da literatura assumiu contornos mais definidos com Platão (Séculos V-IV a.C) e Aristóteles (século IV a.C). Suas contribuições, segundo Souza (2010, p. 13), “constituem uma espécie de consolidação da pertinência e da necessidade de problematizar a literatura.”

Esses diversos estudos contribuíram para o surgimento de uma teoria da literatura em sentido estrito, capaz de articular conceitos, analisar, propor definições e métodos. Antes dessa condição, Souza (2010, p. 21) argumenta que o termo “teoria da literatura” havia sido empregado, inicialmente, no título de duas obras russas – *Notas para uma teoria da literatura* (1905), de Alexander Potebnia, e *Teoria da literatura* (1925), de Boris Tomachevski. Porém, foi somente com a publicação, em 1949, da obra intitulada *Teoria da literatura*, de René Wellek e Austin Warren, que, segundo o autor, o “termo se difundiria e se consagraria, para designar atualmente a disciplina que investiga a literatura.”

Retomando, então, o caminho teórico para uma sistematização da literatura, o conceito de estranhamento proposto pelos formalistas russos, derivado da obra de Viktor Chklovski, *A arte como procedimento*, (1917), sistematizou a ideia de que a língua poética se definia como um desvio da língua cotidiana. Assim, estendendo à prosa as técnicas que haviam utilizado no estudo da poesia, a literatura definir-se-ia pelo emprego da linguagem de forma peculiar. Roman Jakobson, que, à essa época, também integrava o Círculo Linguístico de Moscou, corroborou com essa percepção ao afirmar que a linguagem representaria uma “violência organizada contra a fala comum”.

Esse afastamento da linguagem “comum” – qualificativo que já encerra em si certas discussões – pressupõe em contrapartida a existência de uma suposta linguagem normativa. A respeito disso, Terry Eagleton explica que:

A ideia de que existe uma única linguagem “normal”, uma espécie de moeda corrente usada igualmente por todos os membros da sociedade, é uma ilusão. Qualquer linguagem em uso consiste em uma variedade muito complexa de discursos, diferenciados segundo a classe, região, gênero, situação etc., os quais de forma alguma podem ser simplesmente unificados em uma única comunidade linguística homogênea. O que alguns consideram norma, para outros poderá significar desvio. (EAGLETON, 2006, p. 2).

Eagleton alerta que os formalistas tinham consciência desse aspecto em relação à linguagem, no entanto ao acreditar que o estranhamento era o principal fundamento do objeto literário, relativizavam, vendo-o apenas como uma questão de contraste entre um tipo de

discurso e outro.

Em “Teoria da Literatura: uma introdução”, (2006), Eagleton afirma que uma das primeiras tentativas de definição, apontava para a distinção entre “fato” e “ficção”. A literatura seria definida como a escrita “imaginativa”, no sentido de ficção, argumentação um tanto frágil, uma vez que a própria distinção entre os termos era algo muitas vezes questionável. Eagleton, a fim de explicar melhor essa debilidade conceitual, afirma:

No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra “novel” foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não eram claramente fatuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre estas categorias simplesmente não era aplicada. (EAGLETON, 2006, p. 2).

Ao recorrermos a outros estudos, podemos encontrar, ainda, definições demasiadamente simplistas, conforme apontam René Wellek e Austin Warren (2003, p.11), ao citar Edwin Greenlaw (1931), o qual assegurava que a literatura compreendia “tudo o que foi impresso”. Mas, as investigações vinculadas a esse pensamento tornaram os estudos literários, não apenas intimamente relacionados com a história da civilização, mas idênticos a ela, registram esses mesmos autores. Dessa forma, segundo Wellek e Warren (2003), “o estudo de tudo o que está ligado à história da civilização ‘expulsaria’, na verdade, os estudos literários.”

Diante de tais inconclusões, outros argumentos deveriam ser formulados e dissecados para dar conta da tarefa de buscar uma definição para a literatura. Considerou-se, afirma Eagleton, que a literatura poderia ser um discurso “não pragmático”, em contraponto aos manuais científicos ou simples recados deixados a alguém. “Esse enfoque na maneira de falar, e não na realidade daquilo de que se fala, é por vezes considerado como uma indicação do que entendemos por literatura: uma espécie de linguagem autorreferencial, uma linguagem que fala de si mesma”. (EAGLETON, 2006, p. 12).

No entanto, tal proposição não se sustenta, explica o próprio Eagleton, pois há certos tipos de escritos (poema, peças de teatro, romances) que, claramente, “pretendem ser ‘não-pragmáticos’, mas isso não nos garante que serão realmente lidos dessa maneira.” Assim, Eagleton (2006, p.12) pontua que “a definição da literatura ficaria dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido.”

Para reforçar essa proposição, o autor revela que muitas obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas não foram produzidas para serem lidas como literatura.

Um texto inicialmente lido como história ou filosofia, poderia depois passar a ser classificado como literatura; ou, ainda, classificado, de início, como literatura passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Não seria fácil, na percepção de Eagleton, isolar um conjunto constante de característica inerentes que fosse aplicável de modo comum a todo o contexto literário. Assim, diante dessa tentativa de compreensão do literário, Eagleton faz a seguinte afirmação:

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado. (EAGLETON, 2006, p. 13).

É curioso observar que, até aqui, cada nova percepção aponta também para um novo problema. Esse é um sério obstáculo a ser transposto, pois, segundo Eagleton (2009, p. 23) “o ato de classificar algo como literatura é extremamente instável.” Se cabe às pessoas a decisão de definir o que é literatura, como afirmado na citação acima, podemos afirmar que há nessa decisão um juízo de valor. E os juízos de valor são estruturados por “crenças e interesses que nos envolvem desde o nascimento, enquanto membros de uma determinada sociedade”, são historicamente variáveis, possuindo uma estreita relação com as ideologias sociais. Em última análise, “se referem não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros”, afirma Eagleton (2009, p. 24).

Ainda vinculado ao juízo de valor, o literário foi associado ao belo, àquilo que as pessoas identificavam como “bela escrita”. Eagleton explica que uma objeção óbvia a essa afirmação “é a de que se tal definição tivesse validade geral, não haveria a má literatura”. Também próximo desse entendimento, o critério estético ou o valor estético, de acordo com Wellek e Warren, limitou o conceito de literatura aos ‘grandes livros’, “livros que, seja qual for o seu tema, são ‘notáveis’ pela forma ou expressão literária.” Todavia explicam os autores:

Essa é uma maneira comum de distinguir ou falar de literatura. Ao dizer que ‘isto não é literatura’, expressamos tal julgamento de valor; fazemos o mesmo tipo de julgamento quando falamos que um livro sobre história, filosofia ou ciência pertence à literatura”, (WELLEK E WARREN, 2003, p. 12).

O debate sobre a questão inicialmente proposta, como podemos ver, não adquire consenso. Notemos que o conjunto de assertivas e distinções apresentados até aqui nos dá

uma dimensão do problema teórico a respeito da definição do material literário. Examinando os estudos apresentados, o único consenso a que chegamos declara: não se pode estabelecer definidores que deem conta de uma noção una e atemporal. Wellek e Warren (2003, p. 14) nos lembram que sendo a língua o material da literatura, devemos perceber que esta não é matéria inerte, como ocorre com outras modalidades de arte, “ela é própria, uma criação do homem e, portanto, carregada de herança cultural de um grupo linguístico”. Assim, sobre esse complexo e fluido jogo conceitual do que possa ser definido como literatura, Wellek e Warren pontuam:

Todas essas distinções entre literatura e não-literatura – a organização, a expressão pessoal, a percepção e exploração do veículo, a ausência de propósito e, naturalmente a ficcionalidade – são reformulações, em uma estrutura de análise semântica, de termos bem antigos como “unidade na variedade”, “contemplação desinteressada”, “distância estética”, “estruturação” e “invenção”, “imaginação”, “criação”. Cada um deles descreve um aspecto da obra literária, um traço característico das suas direções semânticas. Nenhum é satisfatório. Pelo menos um resultado dever surgir: uma obra de arte literária não é um objeto simples, mas, antes, uma organização altamente complexa, de caráter estratificado, com múltiplos significados e relações. (WELLEK E WARREN, 2003, p. 22)

Assim, poderíamos concluir de modo ainda parcial, ao examinarmos as diferentes postulações formuladas, que a literatura é um espaço multifacetado, uma arte que não se limita a um conceito universal e único. A linguagem, matéria-prima do fazer literário, incute na obra a sua complexidade, tornando nossa indagação inicial, a respeito da literatura, algo perenemente discutível.

Diante dessa intrincada questão, parece lógico que insistir na busca por uma definição da literatura seria tão “sensato” quanto permanecer dando voltas em círculo, quando o que se pretendia, de fato, era seguir adiante. Não obstante a contribuição da teoria literária em torno dos diálogos iniciais a respeito de uma reflexão sobre a literatura, vê-se que, nessa primeira tentativa de abordagem, o “enigma” proposto foi, apenas, parcialmente decifrado. Chegou-se, então, a uma conclusão de que a resposta para a pergunta “o que é literatura?” pedia não uma definição, mas uma análise. Ao corroborar com essa proposição, Culler (1999) afirma que “o problema inicial não fora eliminado, mudou, para: o que está envolvido em tratar as coisas como literatura em nossa cultura?” A partir dessa perspectiva, os estudos sobre literatura tomaram, pois, novas orientações.

Na obra “Teoria literária, uma introdução”, (1999), por exemplo, Jonathan Culler destaca os textos não-literários como fontes de investigação, ocupando esses, atualmente, um espaço antes exclusivamente reservado às obras literárias. Essa mudança de perspectiva passa

por uma revisão teórica a qual reconheceu, nos supostos textos não-literários, a chamada “literariedade”, fenômeno que, segundo Culler, complicou a distinção entre o literário e o não-literário.

No fazimento da construção literária, ao analisar certos fragmentos de texto retirados de seu contexto original, Culler (p. 32) observou “que quando a linguagem é removida de outros contextos, destacada de outros propósitos, ela pode ser interpretada como literatura”, embora, advirta o autor que ela deva possuir algumas qualidades que a tornam sensível a tal interpretação. Descontextualizada, cortada de outras funções e propósitos, a linguagem cria um novo contexto que promove ou suscita tipos especiais de atenção por parte dos leitores. Assim, afirma Culler: “descrever a “literatura” seria analisar um conjunto de suposições e operações interpretativas que os leitores podem colocar em ação em tais textos”.

Culler identifica, ainda, uma espécie de convenção (um princípio cooperativo) existente na organização das histórias (que podem ser pessoais ou romances inteiros). Explica o autor (p. 33) que a comunicação “depende da convenção básica de que os participantes estão cooperando uns com os outros e que, portanto, o que uma pessoa diz a outra é provavelmente relevante”. Isso coloca as narrativas literárias em uma classe mais ampla de histórias, denominadas por Culler de “textos de demonstração narrativa”, elocuições cuja relevância para os ouvintes não reside na informação que comunicam, mas em sua “narratividade”. Contrapondo as peculiaridades de cada uma dessas narrativas (oral e escrita), Culler argumenta sobre tais aspectos, afirmando que

O que diferencia as obras literárias dos outros textos de demonstração narrativa é que eles passaram por um processo de seleção: foram publicados, resenhados e reimpressos, para que os leitores se aproximassem deles com a certeza de que outros os haviam considerado bem construídos e “de valor”. Assim, no caso das obras literárias, o princípio cooperativo é “hiper protegido”. (CULLER, 1999, p 33).

A respeito desse processo e suas implicações, faz, então, a seguinte observação:

Os leitores presumem que, as complicações da linguagem têm um propósito comunicativo e, ao invés de imaginar que o falante ou escritor não está sendo cooperativo, como poderiam ser em outros contextos de fala, eles lutam para interpretar elementos que zombam dos princípios de comunicação eficiente no interesse de alguma outra meta comunicativa. A “Literatura” é uma etiqueta institucional que nos dá motivo para esperar que os resultados de nossos esforços de leitura “valham a pena”. (CULLER, 1999, p 33).

Retomando o atual questionamento formulado por Culler: o que está envolvido em tratar as coisas como literatura em nossa cultura? O próprio autor (p. 34) oferece uma

hipótese ao argumentar que, sendo a literatura um ato de fala ou evento textual que suscita certos tipos de atenção, geralmente, é o contexto no qual o leitor encontra a literatura (livro de poemas, seção de uma revista, biblioteca ou livraria) que nos faz identificá-la como literatura.

Concluindo nosso primeiro objeto, Roland Barthes em sua aula inaugural de Semiologia Literária do Colégio de França, (1977), nos oferece seu entendimento sobre o tema. Importante notar nas suas palavras, não uma tentativa de definir a literatura, mas uma valorização do significado do texto, aproximando, portanto, os conceitos de literatura, texto e escritura, conforme ele próprio expõe:

“Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso, portanto, dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua [...]”. (BARTHES, 1977, pp. 16-17).

Feitas essas considerações sobre a questão literária, tratemos de abrir espaço para a segunda mídia a ser discutida neste trabalho: o cinema.

## **1.2 A apreensão da imagem em movimento, ou o alvorecer do cinema.**

Centro de Paris, 28 de dezembro de 1895. No Salão Indiano do *Le Grand Café*, ao preço de 1 franco por ingresso, cerca de uma centena de pessoas testemunham uma sessão fílmica produzida pelos irmãos Louis e Auguste Lumière. O evento, de aproximadamente 20 minutos, aberto à imprensa, entra para a história por simbolizar, na opinião de muitos, o que seria “a invenção do cinema”.

Apesar do consenso em torno da data e do crédito da criação, hoje, ser dado, praticamente de modo unânime, aos responsáveis por aquela exibição, outras figuras contemporâneas aos irmãos Lumière podem, de forma legítima, reivindicar sua contribuição para a criação do cinema. É o que Celso Sabadin (2018) afirma ao examinar o contexto de surgimento de um sistema que, segundo ele, surge num mundo em plena transformação, na esteira da Segunda Revolução Industrial.

Sabadin assevera que, a rigor, não é possível “determinar um dia exato, nem mesmo uma única paternidade para essa invenção”. O desejo de apreender imagens em movimento

por meio de recurso e técnicas mais modernas impulsionou, principalmente no final do século XIX, o desenvolvimento de inventos destinados a esse fim. Sobre essas primeiras iniciativas, o autor faz o seguinte comentário:

A procura por um aparato técnico que registrasse com razoável qualidade as movimentações da natureza era centenária. Foram vários os inventores, técnicos, cientistas e pesquisadores que fizeram parte da “pré-história” do cinema, ou seja, da busca pelas imagens em movimento, antes de 1895. (SABADIN, 2018, pp. 13-14).

Somente para se ter uma ideia citemos alguns inventos produzidos pouco tempo antes do famoso evento realizado, em Paris, pelos Lumière. 1895 é considerado, por pesquisadores, o ano zero da história do cinema. Em fevereiro daquele ano, nos Estados Unidos, uma precária exibição de imagens foi realizada para uma pequena plateia de pesquisadores, pelo norte-americano Acme LeRoy e o francês Eugène Laustre. Em maio, Dickson e Woodville Lathan desenvolveram um sistema de filmagem e projeção batizado de *Panopticon* com o qual exibiram, em Nova York, um registro de 4 minutos de uma luta de boxe. Dois meses depois, Thomas Armat e Charles Francis Jenkins, dois norte-americanos, apresentaram seu sistema *Phantascope* em uma exposição agrícola, em Atlanta, despertando o interesse de Thomas Edison. O inventor da lâmpada elétrica, do microfone a carvão e do fonógrafo, se associou a Armat e criou, anos depois, o sistema *Edison Vitascope*. Em Berlim, no mês de outubro, o inventor e fotógrafo alemão Ottomar Anschütz apresentou um sistema rudimentar de projeção de imagens em movimento chamado *Tachyscope*. Por fim, no mês seguinte, naquela mesma cidade, seus compatriotas Max e Emil Skladanowsky mostraram os resultados de sua mais recente invenção, o *Bioskop*. (SABADIN, 2018, pp. 22-23).

Essa pequena descrição, referente apenas ao de 1895, de inventos que antecederam “oficialmente” o surgimento do cinema, revela seu acelerado processo de desenvolvimento. A máquina inventada pelos irmãos Lumière, o *cinématographe*, foi, em síntese, um aprimoramento desses outros aparatos anteriormente construídos. Porém, o grande diferencial desse sistema em relação às outras invenções da época consistia em reunir em um mesmo equipamento a capacidade de filmar e projetar. Tal potencialidade ajudou a individualizar, a dar uma primeira identidade ao cinema, antes associado ao teatro e, até mesmo, às apresentações circenses.

O *cinématographe* apresentou, ainda, uma série de inovações: era mais leve, mais preciso, mais compacto e mais fácil de operar do que o seu principal concorrente, o *Kinetoscope*, aparato desenvolvido por Thomas Edison. Aliás, esse sistema, por ter sido

inventado alguns anos antes (1889), fez com que os norte-americanos considerassem Thomas Edison o inventor do cinema. Contudo, sobre essa questão, esclarece Sabadin:

[...] historiadores de todo o restante do planeta afirmam que o *Kinetoscope* não é o marco inicial da atividade cinematográfica, por dois fatores básicos: primeiro, no sistema de Edison, a observação do filme era individual, e não coletiva, através de projeção; segundo, seu invento tinha um caráter muito mais experimental que propriamente comercial, tendo contribuído muito pouco para o efetivo desenvolvimento do cinema. (SABADIN, 2018, p. 20).

Sendo uma arte, ou mídia como designaremos na maior parte deste trabalho, que nasceu com as inovações técnicas do século XIX, o cinema caminhou lado a lado com o desenvolvimento tecnológico do século seguinte, definindo-se e redefinindo-se à medida que novos recursos surgiam. Nesse processo de autoconstrução, a percepção do cinema como produto comercial, também, teve um importante papel para o seu desenvolvimento e afirmação enquanto arte, pois com a sua popularização, surgiu um grande e novo mercado a ser explorado.

Façamos, portanto, um sucinto apanhado da indústria que começou a se formar no seu entorno, bem como, dos primeiros passos em direção à sua modernização estética.

Apenas um ano e meio após a exibição no *Le Grand Café*, os irmãos Lumière haviam prosperado nos negócios, por meio da concessão de exibição de seus filmes, num sistema em que os lucros eram divididos meio a meio entre os concessionários. Nesse curto período o cinema havia se espalhado rapidamente por vários países do mundo e, oportunamente, os Lumière já contavam com um catálogo de mais de mil títulos. No alvorecer do século XX, conforme frisa Sabadin (2018, p. 24) “o cinema estava inventado e difundido mundialmente como técnica, mas não como linguagem, já que os primeiros filmes pouco diferiam de meros cartões-postais em movimento, com cerca de 50 segundos de duração.”

Uma vez vencido o grande desejo de captar imagens em movimento, era natural que o cinema continuasse seu processo de evolução. Com a técnica compreendida e dominada, produziu-se timidamente alguns curtas não documentais, que se distinguiam das primeiras produções cinematográficas as quais mostravam, geralmente, cenas do cotidiano como o vaivém das ruas, o movimento de pessoas, carros, trens, bondes ou animais que passavam diante das lentes. Por meio de um processo bastante rudimentar de montagem, no qual se fazia a simples colagem de rolos maiores do que os existentes, foi possível, a partir de 1896, exibir filmes de maior duração. Contudo, nessa época,

[...] quando as inovações técnicas e artísticas sinalizaram para o desenvolvimento do que viria a ser uma nova forma de se contarem histórias por meio de imagens em movimento, os irmãos Lumière, em 1905, optaram por encerrar a produção de filmes e se concentrar na exploração comercial de equipamentos e do grande catálogo de títulos já estocados. (SABADIN, 2018, p. 26).

Como pudemos acompanhar nesse brevíssimo apanhado, personagens importantes viabilizaram o cinema como técnica, todavia, desde cedo, percebido como um produto de forte apelo popular, a evolução do cinema à categoria de arte e espetáculo tem no parisiense Marie-Georges-Jean-Méliès, o seu grande precursor.

Conforme aponta Sabadin, o empreendedorismo de Méliès tem início quando ele adquire o lendário Théâtre Robert-Houdin, onde havia passado sete anos realizando espetáculos de magia e humor. Desenhista, escultor, pintor, e manipulador de marionetes, Méliès tomou contato com o recém-inventado cinematógrafo, então, a partir do início de 1896, incorporou projeções de filmes aos seus shows. Pouco depois, começou a rodar suas próprias produções, com a marca *Star Film*.

A partir de 1897, Méliès dedicou-se exclusivamente ao cinema. Passou a utilizar o teatro como estúdio e sala de projeção e construiu um novo estúdio equipado com iluminação artificial para as filmagens, um pioneirismo na época. Méliès desenvolveu soluções cinematográficas das mais simples às mais elaboradas, criou o que se pode chamar de efeitos especiais, pelo menos, os possíveis naquele momento.

Em uma de suas produções, por exemplo, criou a ilusão de um ambiente submarino ao pintar um cenário aquático. Posicionando, a poucos centímetros da lente da câmera, um aquário com peixes, filmou através dele, gerando a ilusão de que os atores, ao movimentarem-se lentamente, estavam debaixo d'água. Méliès criou cenas de decapitação tão realistas que o governo francês as proibiu, em 1911. Levou, ainda, para o cinema técnicas do teatro e do ilusionismo. Porém, não teve a mesma inventividade e perspicácia quanto ao modo de posicionar a câmera, mantendo-a sempre fixa no ponto de vista de quem se acomodava numa plateia teatral para apreciar o espetáculo.

Méliès filmou até 1913, quando perdeu mercado para o seu conterrâneo Charles Pathé, mais agressivo nos negócios. A partir de 1915, voltou a atuar apenas como mágico e ilusionista, até encerrar suas atividades em 1923. Nesse mesmo ano seu teatro foi demolido, simbolicamente, colocou-se um ponto-final numa era romântica do cinema. (SABADIN, 2018, p. 29)

Em 1908, Charles Pathé tornou-se, aos 45 anos de idade, o maior magnata da indústria cinematográfica mundial, dominando os mercados europeu e norte-americano. O seu

vertiginoso sucesso começa quando, em 1896, funda ao lado dos irmãos Émile, Jacques e Théophile a *Pathé Frères*, com o objetivo de produzir cinema.

Após os irmãos desistirem da sociedade, Pathé intensificou a produção de filmes, agora contando com a parceria de Ferdinand Zecca, vindo do teatro de variedades. Em 1902, após a montagem de um estúdio na cidade de Vincennes, Charles Pathé passou a rodar um filme a cada dois dias, sempre seguindo roteiros simples, objetivos e muito populares. Conforme Sabadin (2018, p. 31), com os lucros crescentes dedicou-se a produções mais elaboradas, chegando em 1903, a produzir um filme, colorido, por meio de um sistema de estêncil manual, com surpreendentes, para a época, 44 minutos de duração.

Pathé garantiu o direito de propriedade para adaptação cinematográfica das obras clássicas da literatura e do teatro francês, após um acordo firmado com a *Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*. Com um novo sistema de comercialização desenvolvido pela empresa, Pathé não mais vendeu seus filmes à rede de exibição, passou a alugá-los, essa medida ampliou ainda mais os ganhos de sua empresa. Porém, a Primeira Guerra levou Pathé, em 1914, a transferir-se para os Estados Unidos. Conforme aponta Sabadin (p. 32), ao retornar à França em 1917, “deparou-se com a Europa transfigurada e o mercado cinematográfico totalmente dependente dos Estados Unidos”. Em 1929, seu império entrou em colapso. Pathé aposentou-se neste mesmo ano, retirou-se para a Riviera Francesa, onde desfrutou do restante de sua fortuna, até 1957, ano da sua morte.

Um outro capítulo importante na afirmação do cinema (ocidental) enquanto arte/produto guarda relações com o processo migratório que experimentaram os Estados Unidos entre 1900 e 1920. Sobre esse assunto afirma Sabadin:

Quando os cinetoscópios de Thomas Edison (a partir de 1894) e os cinematógrafos dos Lumière e similares (a partir de 1896) começaram a se popularizar, os teatros de vaudeville e as *penny arcades*<sup>2</sup> abraçaram a novidade, improvisando qualquer canto no qual fosse possível projetar um filme. A magia das imagens em movimento – com a linguagem muda e universal dispensando o conhecimento do idioma – se transformou no divertimento ideal para os milhares de imigrantes (principalmente os de baixa renda) que povoavam o país naquela virada de século. (SABADIN, 2018, p. 35).

Como consequência dessas novidades, a projeção de imagens em movimento se transformou, rapidamente, em um negócio de enormes proporções. Surgiram, então, em 1896, a *Biograph* e a *Vitagraph*, as primeiras grandes empresas do mercado norte-americano de cinema.

---

<sup>2</sup> Os *penny arcades* eram centros de diversões em que cada atração custava um *penny*, um centavo de dólar, daí deriva-se o seu nome.

David W. Griffith, talentoso roteirista e diretor da *Biograph*, produziu cerca de 450 curtas entre os anos de 1908 e 1913, conforme explica Sabadin (2018),

[...] “vários desses filmes já demonstravam novos elementos narrativos de grande importância para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, como maior diversidade nas posições de câmera, ações paralelas, iluminação dramática, ritmo de edição diferenciado, closes e outros recursos que se não foram exatamente inventados por Griffith, nele encontraram um grande realizador. Griffith também ensaiava seus atores de forma diferenciada, tentando extrair deles interpretações menos teatrais e mais naturais”. (SABADIN, 2018, p. 36).

A *Biograph* experimentou relativo sucesso, porém, em 1913, com a saída de Griffith — que viu suas pretensões de produzir longas-metragens frustradas pela empresa — e, após participar do fracassado cartel de Thomas Edison<sup>3</sup>, a empresa entrou em decadência, encerrando suas atividades em 1916.

A outra grande empresa do incipiente ramo cinematográfico, a *Vitagraph*, assim como a sua rival *Biograph*, foi fundada em Nova York, em 1896. Teve como sócios-fundadores os imigrantes britânicos James Stuart Blackton e Albert E. Smith, mais tarde, no ano seguinte, se juntaria a eles um terceiro sócio, William T. Rock. Conforme Sabadin, inovando na parte técnica, a *Vitagraph* chegou à liderança do mercado norte-americano, “ousando experimentar novos planos e enquadramentos, aprimorando-se na edição e também obtendo bons resultados no setor de desenhos animados.” Algumas dessas produções são consideradas marcos históricos da animação, exibindo técnicas bastante evoluídas para a época. A empresa entrou em decadência, também, após sua participação no consórcio de Thomas Edison. Após um período de grandes dificuldades financeiras, foi vendida para Warner, em 1925. Antes, em 1917, Blackton havia deixado a empresa e se tornado produtor independente de sucesso até o ano de sua morte em 1941.

---

<sup>3</sup> Thomas Edison empreendeu uma verdadeira guerra na justiça contra a maioria dos produtores e exibidores norte-americanos, ao requisitar para si, ao Departamento de Patentes dos Estados Unidos, o maior número de registros possíveis no campo das invenções cinematográficas: câmeras, projetores, peças, manivelas, engrenagens, sistemas de filmagem e projeção e filmes. Seu objetivo era obrigar os concorrentes a pagar direitos autorais para continuar operando. Tendo subjugado judicialmente, em 1907, as grandes companhias cinematográficas norte-americanas e até mesmo as francesas *Pathé Frères e Star Film*, foi fundado o consórcio de empresas *Motion Picture Patents Company* – MPPC, controlado por T. Edison, que explorava 16 patentes de filmes, câmeras e projetores. Desse modo, os produtores licenciados só podiam alugar seus filmes a distribuidoras licenciadas, que, por sua vez, só podiam distribuir seus produtos a exibidores igualmente licenciados. Em 1912, o candidato democrata às eleições presidenciais, Woodrow Wilson acusou os Republicanos de favorecimento comercial às grandes empresas em detrimento das pequenas, dificultando a livre concorrência. Pouco depois, os Republicanos iniciaram um processo contra a MPPC. Três anos mais tarde, o Tribunal dos EUA declarou ilegal a MPPC, com base numa Lei *Antitruste* de 1890. (SABADIN, 2018, pp. 42-43).

Até agora recapitulamos alguns episódios ligados ao surgimento do cinema, período identificado como “primeiro cinema” por alguns estudiosos. Pudemos acompanhar que sua origem e, principalmente, seu amadurecimento pegaram carona no mais veloz dos séculos. Desse modo, com o seu estabelecimento, e o uso pródigo das inovações técnicas, era natural que o cinema criasse sua própria linguagem. Uma linguagem cambiante e ágil, que iremos explorar no capítulo seguinte, a fim de melhor nos situarmos no contexto de sua evolução.

Com o objetivo de examinarmos, ainda que de modo bastante resumido, um segundo estágio do cinema, a seção que segue explora uma das principais manifestações de seu caráter estético, o neorealismo italiano, o qual contribuiu, juntamente com as escolas francesa e alemã, para o surgimento do chamado cinema moderno e contemporâneo, expandindo, assim, a função do cinema para além do entretenimento.

### **1.3 O cinema do segundo pós-guerra**

#### **1.3.1 Neorealismo italiano**

A tarefa de reerguer moralmente a Itália do pós-guerra coube aos intelectuais. Mariarosaria Fabris (2006, p. 191) aponta que “os primeiros a se engajarem ativamente na construção dessa “nova sociedade”, baseada na comunhão política e cultural do povo italiano, foram os intelectuais de esquerda, especificamente os comunistas”. No entanto, somente a partir de 1946, o cinema pode contar com um programa unitário que pudesse contribuir para a formação de uma nova consciência democrática, algo que já estava em curso na literatura e nas artes plásticas.

A principal missão do chamado movimento neorrealista era conter a incessante invasão de filmes norte-americanos e subverter a hegemonia ideológica dos católicos que controlavam os pontos-chave da indústria cinematográfica. Ao contar com uma vasta rede de ação cultural desde a década de 1930, os católicos ocupavam todos os espaços institucionais, conseguindo casar perfeitamente ideologia e cultura, além de utilizarem sua influência como instrumento de pressão política sobre os meios de comunicação, principalmente o setor cinematográfico. Assim, as melhores realizações neorrealistas, por meio da ação da censura, eram boicotadas, tachadas de amorais e vinculadas ao ideário comunista. (FABRIS, 2006).

Esse cenário não iria se alterar de modo significativo, uma vez que nas eleições de 1948 a extrema esquerda, que até então compunha um governo de coalizão, foi excluída do poder pela esmagadora vitória da Democracia Cristã. Vigoraria, na Itália, de 1948 a 1962, os

anos do centrismo, durante os quais o mercado cinematográfico foi invadido por produções *hollywoodianas* e controlado por um sistema de repressão censória.

Porém, o sucesso internacional de produções como *Roma, cidade aberta*, (1945), de Roberto Rossellini – obra que alguns críticos definem como o marco inicial do neorrealismo – ; *Vítimas da tormenta*, (1946), de Vittorio De Sica; *Viver em paz*, (1947), de Luigi Zampa; *Trágica perseguição*, (1947), de Giuseppe De Santis; entre outras obras, impunham a valorização e defesa do cinema italiano.

Passado, contudo, esse primeiro momento animador, Fabris (2006) registra que ocorrerá entre o público italiano e o neorrealismo uma espécie de ruptura. Em 1948, *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio De Sica, uma das expressões máximas do novo cinema italiano, só conseguia classificar-se em décimo primeiro lugar dentre os campeões de bilheteria. Nos anos seguintes esse quadro não se alteraria, o que “indicava que o diálogo entre os diretores do novo cinema e o grande público estava esgotado”, conclui Fabris (2006, p. 194).

A respeito dessa situação Fabris comenta que

O desinteresse progressivo pelas realizações neorrealistas nos dá a medida exata do fracasso do neorrealismo em seu aspecto programático mais difícil e ambicioso: levar a uma mudança nas relações entre cinema e espectadores, inventando uma nova linguagem cinematográfica, que o grande público pudesse compreender e, graças a ela, adquirir uma maior consciência social e cultural. Em suma, à evolução da democracia política no país deveria ter correspondido uma democratização do espetáculo cinematográfico, o que não aconteceu. (FABRIS, 2006, p. 195).

Se por um lado as pretensões ideológicas do movimento se viram frustradas, por outro o neorrealismo “tornou-se um ponto de referência obrigatório para definir os novos rumos da estética do filme”, é o que aponta Costa (2003, p. 105). Para o autor um dos pontos fortes do neorrealismo foi a capacidade de captar a mutação do cenário humano e visual, mais até que do político, além de assimilar e adaptar à realidade italiana modelos cinematográficos e literários dos mais diferentes, num clima de frenética atualização vivida como reação ao fechamento da cultura oficial fascista. (COSTA, 2003, p. 107-108).

Do ponto de vista técnico e estilístico, principalmente no que se diferenciava do cinema hollywoodiano, o neorrealismo italiano apresentava certas características, como: utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades; recusa de efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses); imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário; certa flexibilidade na decupagem, que implica um recurso frequente à improvisação; filmagem em cenários reais; utilização de atores eventualmente não

profissionais; simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos, filmagem de cenas sem gravação, com sincronização posteriormente, e utilização de orçamentos módicos.

Apesar de, até o início dos anos 1950, os registros apontarem uma série de filmes identificáveis com o projeto neorrealista, ou pelo menos, com sua maneira de filmar, o “movimento”, segundo Fabris (2006), não conseguiu sobreviver à polêmica em torno da passagem para o realismo crítico (1954); ademais já não fazia muito sentido falar nele depois de 1955-1956, quando o cinema italiano passou por uma profunda crise.

Apesar de seu caráter efêmero, o neorrealismo não deixou de alimentar o cinema italiano e mundial com seu impulso moral, sua vocação transgressora, seu engajamento, representando, “um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana”. (HENNEBELLE, apud FABRIS, 2006, p. 217).

### 1.3.2 Cinema Moderno

O chamado cinema moderno pode ser compreendido a partir de dois aspectos: o primeiro está ligado à inovação da tecnologia; o outro, ao surgimento da *nouvelle vague* francesa.

A extensão cronológica dessa nova fase do cinema não é algo preciso, todavia Costa (2003) acredita que os possíveis limites vão do final dos anos de 1950 à metade dos anos 1970, isto é, da afirmação da *nouvelle vague* francesa até a “nova Hollywood” e o “cinema novo alemão”.

A respeito do primeiro aspecto levantado, é preciso acrescentar que as novidades, não se comparam à revolução proporcionada pelo som, ocorrida, entre os anos de 1920 e 1930. São inovações menos espetaculares que lançam as bases para o desenvolvimento de novos usos e de novas configurações da linguagem cinematográfica.

Nesse período, Costa (2003, p. 114) explica que o trabalho realizado nos estúdios foi facilitado pelo incremento da película pancromática, dotada de maior sensibilidade, pelo uso de objetivas com foco curto que permitiam melhorar as filmagens contínuas, de câmeras mais fáceis de manobrar e mais leves, com formato reduzido, e pelo progressivo melhoramento das técnicas de gravação direta do som. Todos esses recursos, segundo o autor, favoreceram a ruptura dos esquemas tradicionais e a difusão de usos do cinema que, anteriormente, tinham sido feitos, apenas em caráter excepcional, pelas vanguardas históricas e em certos momentos pelo neorrealismo.

Do ponto de vista ideológico, o cinema moderno aproximou-se das ciências humanas e suas temáticas, avocando, assim, a tarefa de captar as mudanças, produzir ou acelerar os processos de transformação moral, social e política por meio de uma nova subjetividade individual ou coletiva, linguagem e tipologias expressivas.

Esse novo modo de compreender e produzir cinema encontra, no final da década de 1950, representatividade no trabalho dos jovens diretores franceses François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e Jacques Rivette. Em comum, os cinco começaram a ocupar-se de cinema escrevendo artigos e ensaios para a revista *Cahiers du Cinéma*, fundada, em 1951, por André Bazin e Doniol-Valcroze. A eles, sob a etiqueta de *nouvelle vague*, agruparam-se Louis Malle e Alain Resnais.

Ao apresentar a produção cinematográfica desse grupo de novos diretores, Costa comenta o seguinte:

Esses jovens prefiguravam um tipo de cinema pessoal, no qual a câmera pudesse ser utilizada com a mesma simplicidade e liberdade com a qual o romancista e o ensaísta usam a caneta. Um cinema, portanto, espontâneo, imediato e com custos baixos, que pudesse evitar os complicados procedimentos dos estúdios e o artificial cuidado formal da produção francesa “de qualidade”, ou seja, aquela produção que, após o momento mágico dos anos trinta e quarenta, com a afirmação do “realismo poético”, não tinha conseguido renovar-se no segundo pós-guerra. (COSTA, 2003, p. 116).

A chamada “política dos autores” proposta por esse grupo tinha por objetivo a valorização do diretor-autor, divergia dos diretores americanos, perfeitamente inseridos no mecanismo produtivo hollywoodiano. Tais observações, inspiradas nos estudos de André Bazin, motivaram a elaboração de um método de análise do filme capaz de reconhecer na direção e não nas declarações programáticas ou na intencionalidade explícita da tese política ou moral do filme, o valor e o significado de uma obra, explica Costa (p. 117).

A afirmação da *nouvelle vague* dá uma ressonância mais ampla à teoria da linguagem cinematográfica de A. Bazin, a qual não mais baseia-se na montagem, mas sobre aqueles elementos que acentuando a impressão de realidade da imagem fílmica, tinham evidenciado progressivamente o caráter manipulatório e artificial da montagem tradicional.

Ao escrever sobre a importância da *nouvelle vague*, Alfredo Manevy (2006, p. 221) afirma que esta compôs uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical à vocação de “vulgaridade e comércio” do cinema e das mitologias da sociedade de consumo.

Nesse mesmo tom, Costa (2003, p. 121) afirma que a *nouvelle vague* francesa não representou apenas o começo de uma nova geração de cineastas decididos a exprimir as próprias inquietações e o próprio mal-estar. Foi também, e talvez principalmente, a afirmação de um novo tipo de cineasta, para o qual a tomada de consciência crítica do meio expressivo usado e a reflexão sobre a sua natureza são tão importantes quanto uma opção moral.

### 1.3.3 Pós-modernismo no cinema

Uma importante consideração a ser feita antes de qualquer investigação, aponta para a distinção entre pós-modernidade e pós-modernismo. Conforme nos explica Pucci Jr. (2006, p. 361), o primeiro termo está ligado à Revolução Industrial, ocorrida em meados do século XVIII; o modernismo, por sua vez, surge mais de 100 anos depois, no final do século XIX segundo alguns, ou no início do século XX segundo outros. Pós-modernidade diz respeito a um período histórico, ao passo que pós-modernismo se refere a um campo cultural, conclui Pucci Jr.

Essa diferenciação é relevante, pois nem toda a cultura da modernidade pode ser chamada de modernista, assim como nem tudo é pós-modernista numa época pós-moderna. Da mesma forma, pós-moderno não equivale a contemporâneo, palavra que designa atual, seja pós-moderno ou não.

A caracterização do período histórico e da cultura pós-moderna suscitou incontáveis discursos. No cinema, desde o início dos anos 1980, o pós-modernismo passou a ser utilizado para designar produções diferentes das que se conheciam, apesar de nem sempre ter ocorrido isso, pois a expressão também foi aplicada a títulos que não se distinguiam do que havia até então, tornando, desse modo, pelo emprego indiscriminado, o conceito nulo. É, ainda, interessante observar que, quando filmes passaram a ser chamados de pós-modernos, a utilização do conceito já vinha sendo empregada na cultura em geral e nas demais artes, desde o início dos anos 1960, quando se atribuiu o termo pós-modernismo aos romances de E. L. Doctorow (*Ragtime*), John Fowles (*A mulher do tenente francês*) e outros.

Retomando a relação do termo com o contexto cinematográfico, a mais interessante aplicação do conceito sugere sua atribuição a filmes que desconcertavam a crítica, como *O fundo do coração* (Francis F. Coppola, 1982), *Blade Runner, o caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982), *Zelig* (Woody Allen, 1983), entre outros, produções que desafiavam as categorias cinematográficas: clássica, modernista, vanguardista, expressionista, surrealista – nenhuma delas parecia dar conta de suas especificidades. (PUCCI JR, 2006, p. 363).

As polêmicas em torno da expressão “pós-modernismo”, usada de modo tímido até meados dos anos 1970, se acentuariam a partir da publicação do livro *A condição pós-moderna*, de 1979, de Jean-François Lyotard.

Em substituição à crença em grandes esquemas interpretativos, como o marxismo e psicanálise, ambos com sua pretensão de tudo explicar, Lyotard propõe uma explicação do quadro cultural baseado na *performance* como critério de legitimação do saber e dos comportamentos. Conforme nos explica Pucci Jr. (p. 366), ao citar o próprio Lyotard, “já não prevalecia a noção de que a verdade estaria em tal ou qual discurso, incluindo o científico; tornava-se corriqueira a ideia de que a verdade seria inalcançável e de que jogos de linguagem definiriam o que prevaleceria ou não”. Essa concepção estimulou intensos debates filosóficos, com inegáveis consequências para o entendimento do cinema pós-moderno.

A desqualificação do discurso marxista, visto como uma metanarrativa insustentável, proposta por Lyotard, suscitou a reação dos adeptos do materialismo dialético. Ao longo dos anos 1980, pelo menos dois nomes propõem explicar o conceito de pós-modernismo sem abrir mão do marxismo. O primeiro David Harvey defende que a alteração da base econômica — provocada pela transformação acelerada das condições de espaço e tempo, ao longo dos séculos XIX e XX — teria resultado em modificações nas relações políticas, na cultura e na arte, ideia que sinaliza o materialismo dialético que dá sustentação à teoria. (PUCCI Jr., 2006, p. 367).

A partir desse cenário Pucci Jr. descreve as resultantes, decorrentes desse processo, ocorridas em diversos setores da sociedade, incluindo as artes:

O “desvio” de Harvey quanto à ortodoxia marxista ocorre ao apontar uma nova transformação nos anos 1960, quando o sistema rígido da produção fordista deu lugar à acumulação flexível, num novo período histórico: a pós-modernidade. O que já se processava em alta velocidade, [...] agora acontecia de forma desmesurada, até porque os países capitalistas avançados teriam deixado de produzir bens duráveis para se dedicar à produção de serviços e bens culturais, cujo ciclo de criação, implantação, consumo e obsolescência é cada vez mais curto. No vestuário, nas comunicações e na arte, incluindo-se o cinema, tudo passou a ser volátil como nunca, resultando na debilitação do sentido histórico dos atores sociais. (PUCCI Jr., 2006, p 367).

Um dos longas-metragens mais importantes da década de 1980, *Blade Runner*, foi utilizado por Harvey para exemplificar os efeitos do processo por ele apontado. Numa Los Angeles arruinada pela desindustrialização e decadência pós-industrial, Harvey identificou, na obra, elementos socioeconômicos que refletiriam ansiedades e temores reais. Segundo o autor,

estão refletidas na narrativa a crise da representação típica da pós-modernidade, sem indicar o poder de derrubar modos estabelecidos de ver nem o de transcender condições antagônicas.

Fredric Jameson também se propôs a refletir sobre o conceito de “pós-modernismo” a partir da visão marxista da história. Na concepção do autor precisaríamos do conceito de “pós-modernismo” para dar conta da periodização, uma vez que os tempos mudaram e aquilo que antes era secundário na cultura, como o pastiche, por exemplo, agora se teria tornado dominante e vice-versa. Do mesmo modo, para indicar a arte que pode ter elementos do modernismo, porém nada possui de seu caráter de oposição, que chocava a sociedade; e por fim para designar a cultura do capitalismo tardio. (JAMESON, 1993, apud PUCCI Jr, 2006, p. 369).

O determinismo marxista estaria presente no discurso de Jameson ao observar que cada época teria a sua formação cultural. Visto que o capitalismo se tornou multinacional, com a resultante sociedade de consumo, a cultura teria de mudar. Desse modo, Jameson vê características opostas entre o modernismo e o pós-modernismo. Enquanto aquele se caracterizava pelo caráter anticonvencional, subversivo em relação à ordem estabelecida, o pós-modernismo manteria os traços formais de seu antecessor, mas se definiria como uma arte inofensiva.

No contexto do cinema, Pucci Jr. comenta o posicionamento de Jameson nos seguintes termos:

Uma das mais notórias afirmações de Jameson foi a de que os filmes pós-modernos se caracterizariam pela nostalgia, característica hegemônica num período em que se tornou inaceitável a ideia da historicidade, através da qual se olhava para o passado e se via um fluxo que redundaria no presente ou se imaginava um futuro inusitado que supunha transformações drásticas no decorrer do tempo. Restaria aos pós-modernos olhar para o passado e o futuro tendo em mente as imagens do presente, isto é, da cultura *pop*, sem noção de processo histórico. (PUCCI Jr., 2006, p. 369).

A nostalgia identificada por Jameson funcionaria como um pseudopassado ou simulacros imagéticos para consumo como forma de compensação substitutiva em uma situação social na qual a historicidade ou as tradições de classe genuínas se enfraqueceram. Haveria, portanto, segundo Jameson, “a incapacidade de dirigir um olhar com sentido histórico para outras épocas, sinal inequívoco de problemas de percepção histórica quanto ao próprio tempo”.

Inserido nesse contexto de simulação do passado, Jameson aponta algumas obras, que segundo ele, resgatariam essa atmosférica nostálgica, por não criarem perspectivas próprias,

apenas simularem formas de recepção experimentadas no passado: *Loucuras de verão* (George Lucas, 1973), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974).

Ainda segundo Jameson, a nostalgia não se limitaria a filmes que mostram o passado, ela também incluiria os que se passam no presente ou no futuro, desde que narrados de acordo com antigos esquemas. É o caso de *Corpos ardentes* (Lawrence Kasdan, 1981), que transcorre na atualidade, mas incorpora traços do *noir*. (JAMESON, apud PUCCI Jr, 2006, p. 370).

Não obstante a sua influência, as concepções marxistas não seriam as únicas a propor uma explicação do conceito de “pós-modernismo”. A canadense Linda Hutcheon defendeu a ideia do pós-modernismo como sendo uma ampla formação cultural paradoxalmente ligada ao modernismo. O pós-modernismo teria surgido no ambiente propenso à contestação dos anos 1960, o que explicaria, segundo Hutcheon, o seu aspecto subversivo.

Percebe-se na afirmação da autora uma mudança de enfoque ante as concepções que rotularam o pós-modernismo de ser apolítico, passivo ou mesmo reacionário. A autora assevera que o pós-modernismo se define pelo seu caráter paradoxal, ou seja, constitui-se por características opostas, e não excludentes como prevê a tradição modernista. Em vez da oposição “novo contra antigo” ou “arte contra cultura de massa”, o pós-modernismo faria uma junção entre opostos, possuindo um caráter híbrido, plural e contraditório. (HUTCHEON, citada por PUCCI Jr. 2006, p. 371).

No que toca ao cinema, Hutcheon não classificou de pós-modernistas produções “triviais”, como fizera Jameson, ao defender sua concepção de nostalgia e pastiche, algo problemático, segundo a autora, dentro da própria teoria de Jameson. A coexistência de gêneros cinematográficos — como a utopia fantástica e a sinistra distopia, a comédia-pastelão, a tragédia, a aventura romântica e o documentário político — e da impossibilidade de se definir a época com precisão se ajustariam à noção de cinema pós-moderno, na concepção de Hutcheon.

Na tentativa de compor uma noção mais precisa, Pucci Jr. (p. 372) argumenta que “os filmes pós-modernos seriam, portanto, híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista”.

Outro ponto apontado por Hutcheon como sendo uma representação pós-moderna refere-se à paródia, porém entendida como repetição intertextual com distanciamento crítico, e caracterizada pela autora de “transgressão sancionada da convenção”, em oposição à visão da paródia modernista, em que o objeto parodiado sofreria uma espécie de ataque destrutivo. Jameson classificou de pastiche tudo o que não possui o teor destrutivo da paródia modernista; Hutcheon, por sua vez, observou que a paródia pós-modernista produz um jogo

não destrutivo com o objeto parodiado, sem aderir incondicionalmente a ele. (PUCCI Jr, 2006, p. 373).

O exame dos posicionamentos apresentados, nos dão uma ideia da polêmica em torno da questão do pós-modernismo. Buscar a delimitação dos seus limites cronológicos ou a composição de sua caracterização nos aproximará mais de entendimentos díspares do que, propriamente, consensuais, sendo possível dizer que o debate ainda não se extinguiu por completo. “Ainda hoje se pode ter a impressão de que não existe um único pós-modernismo, mas vários, cada qual conforme a visão de mundo a sustentar o conceito”, afirma Pucci Jr. (2006, p. 362). Esse mesmo raciocínio pode ser aplicado ao cinema, na medida em que um filme que não passaria de vulgar realização clássica para alguns críticos, é compreendido por outros como a quintessência do pós-moderno. Desse modo, é preciso refletir sobre as diferentes concepções, para que se formule uma base compreensiva mais sólida sobre esse amplo movimento artístico.

#### **1.3.4 Cinema contemporâneo**

Vimos que a periodização adotada como forma de abordagem para tratar da historiografia do cinema, implica na sujeição e utilização, praticamente inevitável, de marcos temporais nem sempre consensualmente aceitos. Entende-se que, à medida que a roda do tempo começa a acelerar e distanciar-se do passado, os limites tornam-se mais fixos, mais estáveis, como ocorre entre fronteiras que se ajustam pela força ou por meio de acordos diplomáticos. Nesse sentido, precisar limites, ainda não completamente pacificados e vinculados com a atualidade, não é uma tarefa das mais fáceis.

Pensar em cinema contemporâneo impõe investigar o que é e como está o cinema mundial hoje. A matéria é vasta, a produção abundante e os recortes variam. Desse modo, a despeito do forte poder mercadológico e influência, tem-se vida além de *hollywood*. Em número de títulos produzidos por ano, por exemplo, a já conhecida *bollywood* indiana e a anônima *nollywood* nigeriana, ultrapassam a milionária indústria norte-americana.

Torna-se obrigatório, no contexto atual, considerar a possibilidade de acesso às produções de diversos centros — principalmente, a partir das novas opções de distribuição (canais de internet, plataformas de *streaming*) — como o tradicional cinema europeu (francês, britânico, italiano, alemão, espanhol) e, mais recentemente, às produções asiáticas oriundas de países como China, Japão, Coreia do Sul, Irã. Por fim, podemos, ainda, destacar, nesse

cenário, o cinema da América Latina: a ficção e o documentário brasileiros, o novo cinema argentino e a obra transnacional de diretores da região.

Mas a partir de que ponto podemos falar em contemporaneidade, se ainda não se dissiparam por completo os ventos de tendências antecedentes? É preciso compreender a questão a partir do entendimento de que “a arte e a produção estética em geral — incluindo o cinema contemporâneo em suas formas menos artísticas — não refletem as épocas históricas e seus mo(vi)mentos como um espelho plano e límpido, mas sim como uma casa de espelhos, com suas multiplicações, distorções e transformações das imagens do mundo”. (RIBEIRO, 2011).

Nesse mesmo rumo, bem nos lembra Pucci Jr. (2006, p. 361) ao indicar que “em nossa época, tudo é contemporâneo, mas nela convivem o tradicional, o moderno e o pós-moderno, por exemplo nas artes”. Assim, a cultura em geral e o cinema instam por urgente compreensão e afirmação de uma época (ainda sem nome), na qual a tecnologia, a internet e as novas mídias digitais passaram a ditar a nova ordem das coisas.

Ao comentar sobre a atual fase do cinema, no prefácio da obra *Cinema mundial contemporâneo*, de M. Baptista e F. Mascarello, (Ed. Papyrus, 2017), Fernão Pessoa Ramos observa que

Para espanto de muitos, o cinema se mostrou uma forma narrativa estável, que se adaptou bem às novas mídias, sem maiores transformações em sua constituição. Falar em “fim do cinema”, hoje, beira o *nonsense* ou a boutade de efeito. O cinema sobrevive, engolindo novas tecnologias em sua forma narrativa, e não o contrário. (RAMOS, 2017, p. 6).

O trecho escrito por Ramos mostra como o cinema foi capaz de se reinventar, incorporando os recursos tecnológicos surgidos desde sua invenção, e por isso, tornando-se uma arte sempre atual.

Se insistimos, porém, em compor um quadro do momento atual, considerando o esgotamento do pós-modernismo, temos, em Ramos (2017), a seguinte perspectiva:

A parte mais instigante do cinema contemporâneo respira o real, ou melhor, respira o mundo que transcorre na tomada. Kiarostoami, Winterbottom, Greengrass, Zhangke, Varda, Padilha e, em completo outro corte, Straub-Huillet exploram ou esvaziam a intensidade do transcorrer na tomada da câmera, aberta em sua indeterminação. Frears mantém acesa a boa chama do realismo social inglês (como também Loach e Leigh). O forte renascimento da forma narrativa documentária, junto com a atração pela narrativa em primeira pessoa (minicâmeras no cotidiano, You tube etc.), aponta para uma nova onda realista que pode engolir a pós-modernidade do patamar da hiperviolência, onde patinam talentos como Mann ou Tarantino. No melhor cinema contemporâneo, há espaços para um novo realismo, colado nas potencialidades mais

íntimas da máquina-câmera na tomada, no seu modo de conformar a matéria da narrativa cinematográfica. (RAMOS, 2017, p. 8)

Como se vê encontramos tendências, autores, estilos, filmes marcantes do cinema de hoje. O quadro que se desenha, argumenta Ramos (2017), é amplo e por meio dele “podemos ver, pelo vidro da arte, o vasto horizonte em que o cinema se desdobra na sociedade mundial neste início de século XXI”. Assim, necessita-se transpor a “vidraça” e explorar de perto o que horizonte apresenta e representa.

#### **1.4 Intermedialidade, a comunhão entre letras e imagem**

Tendo explorado, ainda que de forma sucinta e isoladamente, os dois sistemas midiáticos (literatura e cinema), passemos a considerá-los, agora, de modo conjunto. Para tanto, nesta seção em particular, essa aproximação far-se-á por meio de dois conceitos ou disciplinas que desenvolveremos à continuação, quais sejam os estudos interartes e os estudos intermédias.

Há algumas décadas (fim dos anos 1960, mais precisamente), os estudos sobre a correspondência entre Literatura e outras Artes inseria-se, apenas, no campo de estudos da Literatura Comparada, sob o rótulo de Estudos Interartes. Uma tendência que se repetiu no decorrer dos anos, atestada por inúmeras publicações, tendo sempre a Literatura como ponto de referência dominante. A partir de 1995, segundo afirma Claus Clüver (2006), a expressão Literatura e outras Artes torna-se pouco apropriada para descrever o campo de estudos destinados à essa investigação, por não mais abranger “todo o âmbito dos interesses e preocupações ‘atuais’ (à época) dos Estudos Interartes.”

No entanto, embutida nessa expressão, registramos que a concepção de arte carregava certas implicações, uma das quais, de modo impositivo, excluía o que os meios socialmente dominantes e o próprio mercado artístico classificavam como “não-arte”.

A respeito dessas questões não abriremos uma discussão sobre a exatidão dos critérios que conformam a obra artística, todavia o reconhecimento e a consideração por parte dos estudiosos de que textos não recebidos como artísticos (no sentido mais restrito do termo) poderiam conduzir a conhecimentos importantes, novamente, ampliou o campo de pesquisa dos Estudos Interartes. Com base nesse entendimento, Clüver (2006) aponta que

O reconhecimento, aliás, de que as diferenciações se baseiam em construtos motivados ideologicamente, ao invés de qualidades ontologicamente essenciais, fortaleceu a postura de alguns pesquisadores no sentido de falar de “obras de arte”

apenas em determinados contextos, totalmente conscientes das implicações do termo. Por conseguinte, o rótulo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais. (CLÜVER, 2006, p. 18).

De outro modo, na conclusão do autor, com a aceitação de que os Estudos Interartes não somente tratavam das relações entre Literatura e (outras) Artes, mas também comportavam no seu objeto de estudo artes e mídias, a definição de Estudos Interartes tornou-se um espaço exíguo, incapaz de acomodar as manifestações de arte marginais, bem como os diversos tipos de mídia<sup>4</sup>.

Impunha-se, portanto, a formulação de uma noção teórica que pudesse abranger o estudo da relação não somente entre o que designamos como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também entre artes e “mídias” (e seus textos), além de mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente, conforme explica Clüver (2006). Tal noção, adviria, então, do termo *Intermedialität* (intermedialidade), segundo Clüver, já corrente no âmbito científico alemão.

Adentrando um pouco mais nessa questão, apesar das considerações de Clüver serem bastante plausíveis em relação à noção de intermedialidade, é preciso registrar que essa não é plenamente equivalente ao que, ainda, se costuma denominar de Estudos Interartes nos EUA e em outros países, como o Brasil, por exemplo. Certo, conforme demonstrado por Clüver, é que o rótulo Estudos Interartes vem se tornando cada vez mais “questionável”, demandando, em função de novos estudos que não correlacionam apenas as artes tradicionais (mas também, como vimos, artes e mídias), uma espécie de atualização desse termo.

Ainda sobre essa dificuldade de aceitação plena de um termo por outro (Estudos Interartes por Intermedialidade), conforme aponta Adalberto Müller (2008, p. 48), diferentemente do que ocorre em português, por exemplo, que registra os termos *mídia* como sinônimo de meio de comunicação (televisão, jornais, rádio) e *mídias* como suporte físico para gravação e transmissão (som, imagem, arquivos digitais), **além do primeiro significado**; em língua alemã, o termo *Medien* englobaria as duas definições apresentadas em português. Registra-se, ainda, em idioma alemão, segundo Müller (2008), o vocábulo *Medium* o qual

---

<sup>4</sup> A definição de mídia, segundo Jürgen Müller, citado por Clüver (2006, p.24), é **aquilo que transmite para, e entre, seres humanos um signo (ou um complexo sócio) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais** (grifo nosso). Essa definição, na concepção de Clüver, é plausível para o esclarecimento da intermedialidade, contudo, segundo o autor, a frase “com o auxílio de transmissores apropriados”, embora seja por um lado necessária e útil, por outro lado não esclarece se os próprios transmissores seriam, com isso, excluídos do campo definido.

significaria *médium*, *meio* e *mídia*. Tais observações são importantes, uma vez que podemos perceber que “nem sempre, *Medium* é sinônimo de meio de comunicação”, afirma Müller (p.48).

Assim, dessas considerações referentes à sinonímia desses termos nos dois idiomas percebemos que, sem suscitar nenhuma ambiguidade, ao falarmos de *Medien* estamos no campo da *Intermedialität* (intermedialidade). Por sua vez, ao falarmos de *intermedialidade* podemos estar nos referindo a *mídia* ou *mídias* (meio e suporte, respectivamente, termos que, atualmente, encontram-se no centro do debate da teoria da mídia, segundo Müller), indistintamente, o que provoca certa indefinição conceitual e imprecisão ao substituirmos, literalmente, *Intermedialität* por intermedialidade.

Deixando o conceito alemão à margem da discussão, Müller, apoiando-se em outros estudiosos, comenta sobre a acepção do termo *mídia*, argumentando o seguinte:

Toda essa digressão filológica me leva a crer que nem sempre mídia é sinônimo de comunicação, e muito menos de comunicação de massa. Uma teoria da mídia pode se constituir a partir de objetos de investigação muito diversos, tais como a relação entre a tradição oral dos aedos na Grécia e as epopeias homéricas (FAULSTICH, 1998); o impacto do surgimento dos livros na cultura e na sociedade ocidental e o declínio da cultura oral (MC LUHAN, 1972); o estudo dos artefatos que provocam velocidade e aceleração (cf. VIRILIO, 1996); os processos cognitivos de construção da realidade (SCHMIDT, 2000) ou ainda a relação entre o teclado da máquina de escrever e o pensamento filosófico moderno (KITTLER, 1986). (MÜLLER, 2008, p. 48)

O entendimento de mídia acima guarda forte relação com o apresentado (na última nota explicativa) por Jürgen Müller, e corroborado por Claus Clüver. O campo da intermedialidade compreenderia, segundo Adalberto Müller (2008), “um universo midiático bastante amplo, no qual se interrelacionam mídias diversas como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame etc.” Dessa forma, podemos entender que os meios e suportes de transmissão de um signo ou um complexo sógnico (o que Jürgen Müller definiu apenas como “aquilo que transmite”, ver nota explicativa nº 3) constituem o que se pode chamar de mídia e mídias, respectivamente. O seu reconhecimento como tal e a relação entre dois ou mais desses veículos constitui o objeto de estudo da intermedialidade. Podemos, então, a partir da definição de mídia, estabelecer correlações antes deixadas à margem dos Estudos Interartes, uma vez que esse rótulo se limitava, em teoria, à comparação daquilo que era formalmente entendido por arte. Uma investigação, por exemplo, voltada para a correspondência entre duas expressões de artes

marginais, como o grafite urbano e as HQ, estaria, conceitualmente, de fora do campo dos Estudos Interartes, todavia plenamente inserido no contexto dos estudos intermidiáticos.

Assim, desde uma teoria da mídia, as artes tradicionais (pintura, literatura, etc.) e as artes mistas (teatro, cinema, etc.) devem ser entendidas como mídias. Essa postura conceitual afasta-nos da noção primeira de “arte”, posicionando-nos no campo da intermidialidade.

Competiria, portanto, ao domínio intermidiático, conforme postula Adalberto Müller (2013), pensar a complexidade das relações entre arte, cultura, mídias e tecnologia. Porém esse “pensar”, adverte o autor, dá-se de modo *especializado*, ao romper as fronteiras disciplinares, sem, no entanto, abrir mão do rigor científico, em contraposição a uma visão *especializada*. Segundo Foucault (1969 apud Müller 2013, p. 17), isso implica, ainda,

“pensar uma arqueologia em que diferentes disciplinas e discursos convergem em alguns pontos de intersecção, o que permitiria a um intérprete ideal (aquele suficientemente aberto a um amplo espectro transdisciplinar) entender fenômenos que não se deixam abarcar inteiramente por nenhuma área ou teoria específica, embora não prescindam, de todo, delas”.

A “arqueologia” a qual refere-se Foucault, no entendimento de Rippey (2009), citada por Müller, pode encontrar “na literatura comparada e na teoria da literatura o solo disciplinar propício para o seu enraizamento”, assim como os estudos de materialidades e intermidiáticos. Os estudos de intermidialidade, embora bastante ligados à Comunicação, e à História da arte/do cinema, segundo Müller, têm “se mostrado um excelente campo de investigação sobre as múltiplas formas de relação entre as artes, pois propiciam um campo capaz de dar conta de fenômenos de adaptação, transposição e intertextualidade envolvendo literatura, cinema, música, pintura”. (MÜLLER 2013, p. 18).

Outros fenômenos da arte contemporânea, como a fusão e a hibridização entre as artes são de interesse dos estudos intermidiáticos. “O próprio cinema, do ponto de vista tecnológico, é o resultado de uma série de convergências entre as artes”, argumenta Müller (p. 21). Desse modo, as manifestações de convergência, sincretismo e hibridização, que afetam tantas regiões do fazer humano, indicam o caráter multifacetado e generalizado do saber.

Todos esses aspectos, segundo aponta Müller, estão muito bem representados na obra de Pier Paolo Pasolini, Orson Welles e Jean Cocteau. “Para eles a especificidade nada tinha a dizer”. “Faziam de uma arte ou mídia o fundamento de outra, ou partiam de certas características de algumas artes que praticavam pra criar novas formas e conteúdos em outras mídias”, (MÜLLER 2013, p. 20).

Esse entrelaçamento entre artes e mídias, principalmente contemporâneas, é um

fenômeno cada vez mais comum. Essas produções suscitam novas teorias que contemplem novos procedimentos metodológicos. É o que propõe Flávia Neves (2013), ao defender que

Seria inadequado analisá-las [as produções atuais] a partir de conceitos totalizantes, pois reúnem características pertencentes a categorizações contraditórias. O dualismo próprio das teorias que criam polarizações, como sujeito/objeto, espírito/matéria, cultura erudita/popular/massa, cinema clássico/moderno/pós-moderno, cinema de autor/comercial, vanguarda/gênero, documentário/ficção, movimentos literários e cinematográficos, cinemas nacionais, não dão mais conta das atuais propostas estéticas da criação artística. Em síntese, estaria em curso no mundo contemporâneo a crise do pensamento iluminista-humanista, responsável por estruturar o pensamento ocidental desde o início da chamada modernidade, e que cada vez menos consegue responder as inúmeras e urgentes questões que nos são colocadas cotidianamente. (NEVES, 2013, p. 181).

Importante, ainda, pontuarmos sobre a noção de intertextualidade a qual traz implicações relacionadas com os estudos intermidiáticos. Clüver (2006) aponta que tendo o conceito de texto se ampliado, principalmente, a partir dos estudos de Roland Barthes e Michel Foucault sobre o autor e suas funções, surgiram novos conceitos sobre a produção e as relações textuais, tornando a intertextualidade uma disciplina ainda mais complexa.

Entre essas novas definições, explica Clüver (2006, p. 14), “os pós-textos, os paratextos passaram frequentemente a ter uma influência considerável sobre a construção textual por parte do leitor. Entre esses paratextos se encontraram também textos não-verbais, como, por exemplo, imagens de capa e ilustrações.”

Chama atenção a observação de Clüver sobre a recepção dessas novas ideias no âmbito dos Estudos Interartes:

Foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a **intertextualidade sempre significa também intermedialidade (grifo nosso)** – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermidiático – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. (CLÜVER, 2006, pp. 14-15)

Na citação acima, o que Clüver parece corroborar, à primeira vista, é uma equivalência de termos, e por extensão de funções, entre a intertextualidade e a intermedialidade, ou ainda, conforme argumenta, a ascendência daquela sobre esta, ao identificar a presença de componentes intermidiáticos nos processos intertextuais de produção e recepção textual. Essa observação advinda da ampliação generalizada do conceito de texto, a qual expandiu sua noção para outros sistemas sígnicos além da escrita, sugere, no nosso

entendimento, a sobreposição das definições e objetos de estudo de ambas as disciplinas. Algo que cria um composto homogêneo cuja separação demanda certa complexidade teórica.

Por outro lado, cabe frisar que essa ampliação do conceito de “texto”, não ressoa de modo uniforme em outros campos de estudos, conforme afirma Clüver (p. 15) “na perspectiva semiótica levantou-se a objeção de que tal aspecto conduziria a uma supervalorização do modelo linguístico, especialmente em associação ao ato de ‘ler’ (em sentido expressamente metafórico). A esse respeito, Clüver entende que, “na aplicação intertextual, a palavra texto rapidamente se torna um conceito neutro.” Por último, diferentemente, da indicação de uma pretensa coincidência entre intertextualidade e intermedialidade, no que concerne a relação desta com a semiótica, Clüver vê essa disciplina como “um dos possíveis significados de intermedialidade, um instrumento útil e até mesmo necessário.”

Mais assentado é o argumento proposto por Adalberto Müller (2008) ao defender que assim como os Estudos Interartes, a intertextualidade é um campo de estudo teórico do qual a intermedialidade se “alimenta”, portanto, não devendo essa ser confundida com aquela. Sobre seu posicionamento Müller faz a seguinte ponderação:

No que concerne o domínio da intertextualidade, a diferença dos estudos de intermedialidade está, a meu ver, relacionado a uma mudança de paradigma importante nos últimos anos. O conceito de intertextualidade parece-me estar ligado a uma vertente de pensamento, sobretudo francês, derivado da Linguística saussureana, onde o paradigma central é a relação de significação, e os termos essenciais são o signo, o discurso, o texto. Trata-se, a meu ver, de um paradigma essencialmente ligado a questões de linguagem, quando não à cultura do livro. Ora, para a teoria da mídia, o livro - e conseqüentemente tudo o que a ele se relaciona, inclusive a literatura - é apenas uma etapa na história das mídias. Dentro desse paradigma, nem o livro, e, o que é mais, nem a linguagem (nem o *linguistic turn* da filosofia de Heidegger ou de Wittgenstein), ocupam um lugar central. (MÜLLER, 2008, pp. 48-49)

É importante notar no posicionamento acima uma tentativa de demonstrar que a intertextualidade se aproxima mais da noção de semiótica do que da noção de intermedialidade, conforme sugeriu Clüver. Na percepção de Müller, os estudos sobre intermedialidade comportam um amplo espectro de questões que envolvem mídia e realidade, mídia e História, mídia e política, mídia e indústria, mídia e corpo.

Nesse contexto, a Literatura e o Cinema, a partir da sua combinação, seja por meio da transposição de elementos, adaptação ou simples referência, podem legitimar a ocorrência do fenômeno intermediático. É o que propõe Müller (2008, p. 49) ao defender que “tanto para os estudos de literatura quanto para os de cinema, o interesse está na compreensão dos processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridização entre as

duas mídias e ainda em relação a outras mídias.” Ainda sobre essa questão, o autor pontua que a investigação intermediática objetiva entender de que modo literatura e cinema representam ou deixam de representar a realidade, ou se autorrepresentam, a partir de suas relações.

São, portanto, essas relações apontadas por Müller que iremos examinar à continuação, por meio de alguns estudos, buscando compreender como se dá a correspondência entre essas duas mídias.

O cinema sempre extraiu histórias de alguma linguagem artística, desde poemas, músicas, textos teatrais até artes plásticas, mas a principal fonte do cinema sempre foi o romance no qual se encontram as grandes narrativas, (RABELO e MARTINEZ, 2017, p.155). A relação entre a literatura e o cinema foi por muito tempo unilateral, uma vez que o cinema, também por muito tempo, não conseguiu influenciar, da mesma maneira, a literatura. Esse fato, provavelmente, se explique em função da literatura se constituir em uma arte muito antiga e com elevado estatuto social, ante o caráter mais recente e popular do cinema que, diferentemente, não exigia do seu público um grande empenho mental para se perceber e compreender o que estava sendo mostrado.

Possivelmente ao pensarmos na aproximação entre ambas as mídias (novamente a partir do itinerário mais comum) o processo de adaptação da obra escrita para o cinema figure como o elo mais comum dessa ligação. As bases e os fundamentos do processo de adaptação (também chamado de transposição ou tradução), segundo estudiosos dessa relação, podem ser explicados como uma espécie de tradução baseada em uma prática derivativa intersemiótica. Ainda, na opinião desses mesmos estudiosos, a adaptação de grandes clássicos constitui-se como uma demonstração de força a qual tenciona prestígio estético-cultural, a fim de colocar-se em pé de igualdade com o teatro e, igualmente, com a literatura. Ainda, Segundo Souza (2001), citado por Rabelo e Martinez (2017, p.157) “outra ordem de razões norteava este compromisso: as motivações de natureza comercial”.

A questão da adaptação vai muito além da mera comparação entre romance e filme, concentra-se, conforme explicam Rabelo e Martinez (2017), principalmente, na diferença natural que há entre os suportes literatura e cinema. Há de se considerar, por exemplo, na transposição de um sistema para o outro, como “determinados elementos, talvez fundamentais para um autor, podem ser impossíveis de adotar na narrativa audiovisual. É basicamente essa diferença que pressupõe que uma obra cinematográfica seja única e incomparável com o original literário”. (RABELO e MARTINEZ, 2017, p.155).

Uma diferença significativa ainda é apontada pelas autoras, trata-se de como os resultados de uma e de outra obra são recebidos pelo público. Argumentam Rabelo e Martinez

(p. 156) que a multiplicidade de sentidos existente em cada uma é absorvida de modo totalmente diferente. “Na literatura, se manifesta por meio do uso poético de uma única materialidade, qual seja, a palavra. No filme, é preciso a “interação de materialidades diversas: a palavra, o ruído, a música e a imagem com os subsistemas que ela abarca”, (RABELO e MARTINEZ, 2017, p.156).

Ao longo do tempo, por meio de sua evolução, a adaptação deixou de estar totalmente subordinada aos textos de origem. Ao assumir, gradualmente, maior liberdade, permitiu que o autor recriasse outro universo de sentido a partir de uma obra anterior. Desse modo a questão da fidelidade no processo de transposição entre uma e outra mídia, deixa de ter importância no campo dos debates envolvendo ambos os sistemas. Na concepção de Filomena Sobral (2014), o que deve estar em foco é a valorização de ideias que enfatizem

não uma versão subordinada, mas a dimensão criativa da obra derivada, o que permite entender o produto adaptado como uma criação de pleno direito que teve como gênese um texto prévio, mas que deve ser avaliada em função das suas próprias propostas [preposições, no original] estéticas e artísticas”. (SOBRAL, apud RABELO e MARTINEZ, 2017, p. 157).

Esse ponto de vista em relação à questão da adaptação, encontra ressonância em teóricos (do cinema), como o crítico Ismail Xavier, o semioticista italiano Franciscu Sedda e Irene Machado. Ao comentar sobre o processo de adaptação, a pesquisadora, por exemplo, argumenta que esse

[...] “está acompanhado da “intraduzibilidade” de signos, o que gera um paradoxo natural do processo – isto é: a tradução é posta em correlação, evidenciando alguns elementos, mas escondendo ou tornando outros insignificantes. É isso que acaba por criar um efeito conflituoso, uma vez que, ao traduzir algo de uma forma, discorda-se de outra. São as distinções estruturais entre as duas linguagens que eliminam a possibilidade de um filme ser absolutamente fiel a uma obra”. (MACHADO, apud RABELO e MARTINEZ, 2017, p. 160).

Ainda no âmbito dessa discussão, Martins (2015) aponta que no processo de transposição intersemiótica/interartes entre a literatura e o cinema, há, com efeito, todo um leque de questões formais que devem ser levadas em consideração, devendo-se evocar a radical distinção existente entre o signo verbal e o signo visual, que, apesar de compartilharem um universo comum de referentes possuem características formais distintas. Dessa forma, observa o autor que

A transposição de textos literários para outras artes e mídias (pintura, desenho, ilustração, filme, sinfonia, canção, entre outros) implica mergulhar na complexidade

da representação visual de textos linguísticos, ou seja, de signos verbais para signos não-verbais, de modo que sempre se incorre na mudança de um sistema sógnico para outro. Daí se deduz uma apreciável mudança na forma de representação, considerando as modalidades adotadas no processo de transposição intersemiótica. Se entendermos a questão da linguagem como mídia (do texto-fonte para o roteiro, do roteiro para a obra audiovisual), temos um necessário transporte de um suporte físico para outro. (MARTINS, 2015, p. 133).

Desse primeiro ponto de correspondência entre as mídias, conforme destacam Rabelo e Martinez, pode-se ressaltar que ao estabelecerem um diálogo, cinema e literatura enriquecem simultaneamente, por meio de procedimentos próprios, ademais reforçam a reflexão sobre o homem e mundo em que vive. A forma como um e outro sistema operam a construção de suas narrativas (textual e fílmica), para contar, em certos casos, uma mesma história, nos dá a dimensão de independência existente entre ambas as artes, não invalidando, todavia, seus pontos correspondentes.

De modo a adentrarmos nessas duas instâncias (junção/disjunção) apontemos um exemplo oportuno sobre essa relação entre as duas artes. Num trabalho publicado, em 2017, na “Revista Moviement”, edição online, o jornalista, crítico e especialista em cinema e linguagem audiovisual, Fábio Rockenbach compôs um especial sobre a trilogia “O Poderoso Chefão”, que na argumentação do crítico a definiu como “uma obra de arte que usa a linguagem audiovisual em toda a sua amplitude para construir uma obra uníssona em seus significados e genial na forma como traduz suas intenções através do som e imagem.”

Sucesso absoluto de crítica e público, o filme, dirigido por Francis Ford Coppola, em 1972, foi adaptado do livro “The Godfather”, do escritor ítalo-americano Mário Puzo. Portanto temos uma obra literária como ponto de partida para a construção de uma premiada e reconhecidíssima produção cinematográfica. Não que o livro de Puzo não o tenha sido, se não chegou a ganhar o “óscar da literatura”, comercialmente foi um grande sucesso. Lançado em 1969, “The Godfather”, pouco tempo depois de chegar às livrarias já era considerado um fenômeno de vendas.

Mas desviemo-nos das tentações da mera comparação entre livro e filme. Curioso observar que, mesmo utilizando mídias diferentes, a história da fictícia família Corleone produziu em letras e imagem o mesmo encantamento na crítica e no público (no caso do livro, mais no público do que na crítica). Partindo de um mesmo enredo, obra e película atingiram o mesmo propósito para que foram concebidas, tornaram-se um estrondoso sucesso, todavia utilizando-se de linguagens distintas. A resposta para essa façanha possivelmente esteja na transposição de uma mídia a outra, no processo de tradução como prefere nominar alguns estudiosos. E, ainda, na aproximação harmônica de alguns dos elementos fílmicos e literários.

Referimo-nos, aqui, não a uma fidelidade de adaptação do enredo, algo, neste momento, irrelevante no campo das investigações e análise sobre essa relação (e que, neste caso, não existiu como veremos a seguir); e sim, como Coppola soube converter literatura e seus elementos em imagem e som, acomodando-os, excluindo-os ou reproduzindo-os, de modo a realizar e enriquecer as expectativas e “fantasias” que existiam apenas no imaginário do leitor de Puzo. Estes eventos próprios do processo de transposição (do texto original para o fílmico) ilustram bem a outra faceta desse procedimento, definido, por Rabello e Pereira (2008), em outro estudo, como uma relação conflituosa, “pois a sua realização não pode ser uma tradução literal sendo necessariamente uma transcrição”. Novamente, a questão da fidelidade ao texto original, deixa de ter importância, cedendo lugar à criatividade que possibilita ao filme ser “o outro do texto”, apontam Rabello e Pereira (p. 36). Na construção desse processo, as autoras concluem que

[...] “o filme dá concretude e visibilidade àquilo que potencialmente já existia no texto literário, baseando sua composição em procedimentos interpretativos. Por isso, os estudiosos se interrogam sobre essa relação sem contrapor filme e texto literário, mas, em seu lugar, contrastam duas interpretações de uma mesma obra artística”. (RABELLO e PEREIRA, 2008, p. 36).

Ao retomar nosso exemplo, recorrendo ao mesmo especial composto por Rochenbach, mais precisamente examinando um dos seus textos, podemos extrair aspectos importantes dessa relação.

“The Godfather”, como relatou o próprio Puzo, em entrevista, foi escrito “para fazer dinheiro”. Apesar de ser um best-seller instantâneo, Puzo chegou a admitir que não fora muito bem escrito e que se soubesse que tanta gente leria o seu livro, tê-lo-ia escrito melhor. Coppola também viu problemas na obra, mas reconheceu na história escrita por Puzo um produto que poderia ser transposto para às telas. A respeito do livro, Rochenbach comenta:

[...] não é o maior exemplo de boa literatura. Puzo é um autor indeciso. Alterna passagens com ricas descrições e decisões narrativas inteligentes com trechos onde salta aos olhos a aparente pressa, a falta de cuidado com diálogos e descrições e até uma por vezes irritante tendência a se repetir, como se menosprezasse a memória e a capacidade do seu leitor. (ROCHENBACH, Revista *Moviement*, edição online).

Mas esses “desacertos literários” permaneceriam encerrados no próprio livro, pois Coppola soube extrair o que a narrativa de Puzo ofereceria de melhor. No processo de transposição de uma mídia a outra, Rochenbach afirma que Coppola tomou decisões ousadas. Manteve passagens e diálogos que entraram para a cultura popular, aqui um mérito da

construção narrativa de Puzo. Por outro lado, retirou trechos inteiros, aboliu tramas que eram redundantes, trocou o protagonista do livro na transposição para as telas. Potencializou a maldade, a ambição de personagens ou deu-lhes, em alguns casos, mais perspicácia.

No que se refere ao processo criativo, o diretor destacou cada uma das páginas do livro e colou-as em papel A4, utilizando suas bordas para fazer anotações. Compôs, assim, uma espécie de caderno de apontamentos no qual detalhava todas as ideias a serem realizadas. Dentre essas, adotou uma divisão de cenas que não seguia, necessariamente, os capítulos do livro. A linguagem audiovisual era uma das preocupações do diretor, sobre o que ele queria mostrar, assim, muitas soluções visuais foram incorporadas, principalmente a posteriori. Coppola atribuiu à interpretação papel de destaque para a trama e para a história, pois queria que essa fosse além daquilo que a ação mostrava. Por fim, o diretor ajustou o tempo da narrativa fílmica ambientando-a ao pós-guerra, aos anos de 1940.

Temos, no exemplo acima, uma representação prática da relação entre cinema e literatura. Um diálogo que, nas considerações de Rabelo e Martinez (2017), se iniciou com a influência da literatura sobre o cinema, mas que ao longo dos anos, e principalmente com o desenvolvimento da chamada sétima arte, passou a assinalar também o reverso. Jorge Luís Borges, escritor argentino, por exemplo, chegou a revelar que a escrita dos seus primeiros contos foi influenciada pelo cinema. No entanto, como pudemos verificar, ainda que tal fenômeno seja plenamente possível, o mais comum nesse processo sugere o seguinte procedimento: a partir da literatura e também da possibilidade de conjunção com outros tipos de arte, o cinema utiliza-se de seus elementos e recursos para compor um novo produto.

A correlação entre a literatura e o cinema, hoje, parece ser bem mais evidente, assim como os seus pontos dissidentes o são. Mas houve quem não visse nenhum ponto de contato (proximidade) entre essas artes. Ingmar Bergman, renomado diretor sueco, num texto essencial para a compreensão das relações de dissídio e de aproximação entre literatura e cinema afirmou: “O cinema não tem coisa alguma a ver com a literatura<sup>5</sup>.” Contrapondo-se ao pensamento de Bergman, José Martínez Ruiz, jornalista, escritor e dramaturgo espanhol, apontou que “O cinema é literatura, se não é literatura, não é nada<sup>6</sup>.” Dois juízos de valor antagônicos, onde a fala do espanhol parece fazer mais sentido com o que fora exposto até aqui. Luís Miguel Cardoso (2003), reforça essa última perspectiva ao dizer que:

---

<sup>5</sup> Cardoso ao citar o estudo de Richard Dyer MacCann, *Film: a Montage of Theories*, Nova Iorque, Dutton, 1996, no qual podemos encontrar a reflexão do cineasta sueco: “*film has nothing to do with Literature.*”

<sup>6</sup> Ramon Alba (1999 apud CARDOSO 2003, p. 61). No original: *el cine es literatura, si no es literatura, no es nada.*”

Quer abordemos o domínio semiótico, na linha de Metz, Lotman, Garroni ou Chatman, quer abordemos a vertente estética ou a vertente histórica, na linha de Eisenstein, Bazin ou Mitry, o cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a literatura. Na verdade, como defende Carlos Reis, “é, pois, teoricamente ajustado postular o cinema como linguagem que no fílmico se articula e falar em linguagem cinematográfica em termos homólogos àqueles em que se fala em linguagem literária.” (CARDOSO, 2003, p.62).

Retomando um pouco as suas origens, por imperativos de afirmação, o cinema, em termos de estatuto, buscou conjugar-se com as artes da nobreza inquestionável, nomeadamente, o teatro e o romance, desenvolvendo a sua vocação narrativa, explica Cardoso (2003). Desta feita, a narratividade estabeleceu-se como uma característica que unia literatura e cinema, distintos sistemas semióticos. Este aspecto, explica o autor, pode identificar-se em textos narrativos não verbais, como a pintura e a escultura, por exemplos; e textos narrativos parcialmente realizados em termos verbais, como o cinema e a ópera.

Desde uma perspectiva translinguística, Cardoso (2003, p. 64) afirma que o conceito de texto, como entidade semiótica, permite-nos falar de “texto fílmico”, “texto pictórico”, “texto coreográfico”, etc. Assim, baseada nas considerações feitas por Christian Metz sobre narratologia, o autor explica que os filmes são vistos como textos, unidades de discurso, podendo ser entendidos segundo os diferentes sistemas (sejam ou não códigos) que moldam esses textos. A partir dessa perspectiva, a linguagem fílmica e a linguagem literária podem ser unidas por relações de equivalência, conclui o autor.

Ainda, consoante esta perspectiva, linguagem fílmica e linguagem literária guardam relações homólogas, evocando a “noção eisensteiniana da não existência de fronteiras rígidas entre o verbal e o visual, encontrando-se alguns dos exemplos mais conhecidos no uso da colagem e da descontinuidade em textos surrealistas, [...]”, Abílio Hernandez Cardoso (1995 apud CARDOSO 2003, p. 65).

A existência de uma “correspondência funcional” entre as duas linguagens é mencionada por Carlos Reis (1998 citado por Cardoso 2003, p. 65) ao propor a similaridade entre os pares a saber: narrador-realizador cinematográfico; narratário-entidade convocada por uma voz *off*; autor-argumentista (ou argumentista e autor, no caso da adaptação), e leitor-espectador. Na opinião de Cardoso, “a proposta de Carlos Reis não pode deixar de ser apresentada como um contributo pertinente. Todavia, argumenta que tal associação não se revela de forma tão linear”, (CARDOSO, p. 65).

Um outro exemplo dessa correspondência, segundo defendem alguns autores, compara funcionalmente a câmara e a voz do narrador literário. Bruce Kawin corrobora com essa ideia ao reforçar que:

[...] se no filme não podemos identificar o narrador através de marcas representativas do narrador literário (pronomes, tempos verbais...), isso implica que o narrador só pode ser identificado através de uma perspectiva contextual: “Ou seja, a posição da câmera, a escolha dos planos, os ângulos de visão, os efeitos de montagem e outros instrumentos da linguagem fílmica permitam que o espectador leia a sequência das imagens e as relações que entre elas se estabelecem como manifestações da presença de um narrador que confere unidade ao conjunto.” (KAWIN, apud CARDOSO, 2003, p. 65-66).

Ainda buscando caracterizar as relações de parentesco entre as linguagens, comentemos a seguir como se apresentam as instâncias de tempo e espaço as quais podem apresentar características díspares ou de aproximação dentro do universo fílmico e literário.

Segundo o que defende Iuri Lotman, na imagem fílmica só existe o tempo presente, pois ao contrário do romance não é possível filmar uma narrativa no futuro. Ao corroborar com essa ideia, George Bluestone identifica um tempo no filme e três na narrativa escrita. Assim, conforme Cardoso (p.66), para construir uma ordem temporal, “o filme recorre a técnicas como corte, fundido, encadeamento, elementos sonoros com o diálogo ou a voz *over*, em conjugação de elementos, pois não possui a mesma dimensão dos deícticos na linguagem verbal.”

De outro modo, literatura e cinema aproximam-se na categoria tempo, segundo Gerard Genette, ao invocarmos conceitos similares como tempo da história e tempo do discurso. Conforme explica Abílio Hernandez Cardoso, citado por Cardoso (2003), o recurso à elipse no cinema, espécie de lacuna no discurso fílmico, realizada por meio de uma fusão, encadeamento ou corte, coexiste com a continuação do tempo da história. Em “2001, Odisseia no Espaço”, de Stanley Kubrick (1968), vemos um exemplo dessa técnica, na qual, argumenta Cardoso (p. 66): “[...] por meio do corte entre o plano do osso que voa impulsionado pelo braço do primata e o plano da nave cruzando o espaço, o tempo do discurso é zero, o tempo da história equivale a milhões de anos.”

Ao comentar sobre as implicações da instância temporal no âmbito da linguagem cinematográfica e literária, Cardoso (2016, p. 67) explica que a imagem teve por mérito atrair o próprio texto literário levando o romance a dois tipos de reação: a aproximação da letra à imagem e o distanciamento da letra face à imagem. Neste caso o romance valoriza o monólogo interior, impedindo a tradução pela imagem do fluxo de consciência da personagem, já naquele o romance refletiria a visão da câmera cinematográfica.

A capacidade de representação ideológica da literatura e do cinema, em função da importância social, histórica e cultural que possuem ambas as mídias, se converte em mais um elemento de interseção. Carlos Reis citado por Cardoso (p. 67), aponta que “quanto aos

aspectos modais, o cinema está próximo do romance ou da novela.” Segundo Cardoso (2003), “o romance e o filme espelham a evolução diacrônica de correntes e ideologias, e cruzamentos dialógicos são objetos de análise no Surrealismo, Neo-Realismo, ou com o Novo Romance.” Um aspecto curioso advindo dessas relações, apontado por Cardoso (2003, p. 69) é “a influência da pluridiscursividade fílmica nos modos de narração do texto literário, desde a composição de espaços com movimentos e olhares das personagens até a descrição de atividades comunicativas não-verbais.” Um sentido inverso nessa relação a qual geralmente se estabelece com o aceno do cinema em direção à literatura.

Numa primeira síntese, um conjunto bastante esclarecedor de afinidades (algumas aqui já exploradas) e desconformidades entre a literatura e o cinema nos é apresentado, por Dionísio Vila Maior, entre as quais, o autor destaca

“as influências entre romance e cinema (defendendo, por exemplo, Jeanne-Marie Clerc a ideia de que foi o romance que foi influenciado pelo cinema e não o contrário); as relações entre os escritores e o cinema (a colaboração, a desconfiança...); as adaptações (as regras, as motivações...); conexões homológicas funcionais - o autor, o narrador e o leitor da narrativa literária correspondem funcionalmente ao realizador, ao argumentista e ao espectador; as correspondências sintáticas (sucessividade, sequencialidade, carácter fragmentário) e de construção; os códigos utilizados (distinguindo-se o filme narrativo da narrativa literária pela polifonia codificada, [...]); as relações semióticas; a representação; o processo comunicativo (a narrativa literária exprime-se pelo signo linguístico e concretiza-se na leitura; o cinema, também pelo signo linguístico, mas igualmente pelo signo icônico e pela música, apelando correlatamente, através de legendas, da música, dos efeitos especiais, dos elementos suprasegmentais, à totalidade dos sentidos); o canal utilizado; o tipo de recepção (à partida, na narrativa literária, leitor individual que recebe o signo de uma forma mais ‘intelectualizada’, pela possibilidade de construir uma imagem imaginada, enquanto o filme, à partida, é visto em grupo, cujos espectadores recebem aquele de modo mais ‘imediató’, pela instantaneidade das reações físicas experimentais). (VILA MAIOR, 2001, p. 86).

Nos estudos até aqui citados, ficou evidenciado que a literatura mantém relações de proximidade com a obra cinematográfica. Vê-se nesses estudos a predominância do modelo de texto narrativo (sendo o romance, a novela, seus principais representantes), em detrimento, ou pouca referência ao texto poético. Há, no entanto, quem tenha identificado na poesia e na imagem ou vice-versa traços de correspondência.

Para iniciarmos o assunto, vale lembrar que, diferentemente do texto narrativo que comumente (não exclusivamente) se corresponde por meio da adaptação ou transposição, a aproximação entre poesia e cinema não se dá por esses caminhos. É o que afirma, por exemplo, Adalberto Müller (2008), ao comentar sobre as possibilidades de abordagem das relações entre literatura e cinema, desde uma perspectiva de estudos de gênero.

Numa primeira acepção, gênero no sentido histórico-político, remetendo a questões de

representação como, por exemplo, do feminino, do homossexual, do negro, etc. Num segundo alcance, gênero no sentido estético-pragmático, reportando-se às peculiaridades dos gêneros literários, tais como o melodrama, o *bildungsroman* (romance de formação), a poesia, o romance-epistolar, a sátira, e assim por diante.

A passagem a seguir faz uma preleção a respeito de gênero quando da relação entre a poesia e a imagem:

Em alguns casos, o gênero adquire um *status* bem mais elevado e autônomo em relação à literatura, como é o caso da poesia, que pode ser considerada uma arte verbal distinta da literatura, e cujas relações com o cinema (e com as demais artes) transcendem a questão da adaptação (pois é impossível "adaptar um poema"). Assim, quando Pier Paolo Pasolini, para citar um caso, fala em "cinema de poesia", ele de maneira nenhuma quer dizer que se trata de um cinema "inspirado" na poesia, mas de um cinema que toma da poesia a sua característica mais íntima e essencial: o autoquestionamento, ou aquela "consciência lírica" que a poesia desenvolve, e que a aproxima mais do pensamento conceitual do que das formas narrativas. Por isso, o cinema de poesia não é apenas um cinema cheio de belas imagens (muito pelo contrário, Pasolini cultuava o feio e o pobre), mas um cinema em que as imagens "se pensam". (MÜLLER, 2008, p. 51).

Um dos primeiros a explorar e teorizar sobre a ocorrência e implicações da linguagem poética no cinema foi, o cineasta russo Sergei Eisenstein. Em um ensaio, de 1929, Eisenstein evidenciou as similaridades entre o modo de composição do ideograma e o princípio da montagem. Segundo Eisenstein, citado por Maciel (p. 111), "ambos se valem da combinação de unidades concretas de imagem para a produção de conceitos abstratos." Analisando vários experimentos poéticos de autores diversos, Eisenstein identificou, em seus estudos, traços "audiovisuais" que teriam antecipado a própria constituição imagética e rítmica da linguagem cinematográfica.

No desenvolvimento de suas pesquisas, Maciel (p. 111) explica que, a fim de comprovar a sua teoria inventiva da montagem, Eisenstein tratou do "laconismo poético dos *haicais*<sup>7</sup>, ressaltando a agudeza imagística com que um conceito abstrato é neles veiculado", abordou os efeitos denotativos e figurativos dos *tankas*<sup>8</sup>, bem como as técnicas da 'representação sem transições' do teatro *kabuki*<sup>9</sup>".

A estreita relação que Eisenstein manteve como os poetas de vanguarda do seu tempo permitiu que o diálogo criativo entre literatura (poesia) e cinema percorressem um sentido inverso. Desse modo, Maiakovski, por exemplo, levou para seus escritos muito dos

---

<sup>7</sup> *Haikai* ou *Haiku* é um gênero de poesia com forma fixa. Possui três versos: o primeiro e o terceiro são redondilhas menores — versos de cinco sílabas —, e o segundo, redondilha maior — verso de sete sílabas.

<sup>8</sup> *Tanka* é um estilo de poesia japonesa, muito utilizado entre os séculos VI e VIII.

<sup>9</sup> *Kabuki* é uma das quatro formas tradicionais de teatro japonês, conhecida pela estilização do drama e pela elaborada maquiagem utilizada pelos seus atores

experimentos cinematográficos do próprio cineasta. Maciel (p. 112) aponta que, inspirados no trabalho de Eisenstein, sobretudo no impacto das técnicas de montagem e dos princípios estruturais da visibilidade oriental, inúmeros escritores e poetas (contemporâneos ou pósteros à sua geração) buscaram uma sintaxe descontínua para a linguagem textual, explorando a fragmentação/justaposição de palavras na página e criando metáforas de grande concentração visual. O modernismo anglo-americano, nas figuras de Ezra Pound e T. S. Eliot, experimentou as técnicas do simultaneísmo. No Brasil, destaca Maciel, os poetas concretos (como Murilo Mendes, por exemplo) “aproveitaram tanto o ‘poder de síntese imaginativa’ das metáforas materiais da poesia oriental quanto os princípios da montagem eisensteiniana”.

Ao longo do século XX, outros cineastas também argumentaram sobre a incidência da linguagem poética no cinema. Contrapondo-se à mera imitação de processos literários na construção fílmica, cineastas como Jean Epstein (1897-1953) e Luís Buñuel (1900-1983) propuseram uma mudança radical da prática cinematográfica, sendo a linguagem poética a principal referência desse processo de transformação. Buñuel pensava em “um cinema no qual o jogo de fusões e escurecimentos das imagens, os espaços flexíveis, os desvios da ordem cronológica as irrupções metafóricas, a sintaxe dos sonhos e o exercício do insólito pudessem se viabilizar plenamente, explica Marcel (p. 114). A partir dessas inovações, o cinema na visão do cineasta espanhol, deveria se contrapor, de modo mais contundente, às regras do mundo real, e, ainda, subverter-se às convenções políticas e morais vigentes. As produções surrealistas “Um cão andaluz”, (1929), e “A idade do ouro”, (1930), assinalaram, segundo o poeta Octavio Paz, “a primeira irrupção deliberada da poesia na arte cinematográfica”.

Epstein, por sua vez, pregava o rompimento com os modelos instituídos na arte cinematográfica, por meio de um “equilíbrio instável” entre o racional, as forças instintivas do inconsciente e o jogo “demoníaco” das analogias, procedimento no qual ele denominava de “cinema do diabo”. Marcel (p. 114) aponta que Epstein também “associou a linguagem fílmica à textura dos sonhos e privilegiou o primeiro plano como a “alma do cinema”, por este possibilitar a proximidade íntima da câmera com o detalhe, captando suas intensidades imprevistas”.

Epstein propôs a sobreposição das estéticas da literária de seu tempo e do cinema, ao defender que alguns procedimentos eram a ambas inerentes. Tais processos, segundo ele, seriam

[...] “a sucessão de detalhes (penetrar todas as intimidades de um rosto, por exemplo, exibindo sua “geometria febril”), a sugestividade (“não se conta mais nada, indica-se”), a superposição das metáforas visuais (“uma cavalgada de metáforas que se

empinam”), a ênfase na sensualidade (“nada de sentimentalidade”) e a força do momentâneo (“o filme, como a literatura contemporânea, acelera “metamorfoses instáveis”), dentre outros [...]” (EPSTEIN, 1991 apud MACIEL 2003, p. 114).

De acordo com as proposições feitas por Epstein a plasticidade das imagens e os movimentos rítmicos da câmera teriam a potencialidade de extrair da realidade significados ocultos, retidos pela sua existência comum. Assim, explica Maciel (p.115) que o poético se manifestaria “no ponto em que o discurso fílmico, ao decompor um fato em seus elementos fotogênicos, libertar-se-ia da lógica da sequencialidade do relato e, através do jogo das associações e analogias, revelaria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento”.

Outra importante contribuição teórica envolvendo cinema e poesia sobrevém do trabalho do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Seu ensaio “O cinema de poesia” propõe a associação da linguagem cinematográfica com conceitos ligados à semiótica; argumenta, principalmente, sobre a sua natureza subjetiva, identificando-a, assim, com a linguagem poética.

A (des)articulação entre as linguagens literária e cinematográfica converteu-se em objeto de estudo de Pasolini. Sua “semiologia da realidade”, em linhas gerais, faz uma estreita associação entre a imagem cinematográfica e o real. Ao tratarmos no capítulo seguinte, especificamente da linguagem do cinema, e, sobretudo, entendermos que essas postulações estão mais associadas à comunicação, colocaremos em primeiro plano as ideias difundidas pelo cineasta.

Por fim, concluímos, com base nas diversas demonstrações, que a associação entre cinema e literatura se faz por meio de distintas possibilidades que vão muito além da influência dessa sobre aquele ou, mais recentemente, daquele sobre essa. Tal relação permite o trânsito investigativo de variadas disciplinas, tais como os estudos comparativos, semiológicos, linguísticos ou os estudos intermediáticos. Por ser a arte escrita e o cinema sistemas sígnicos em evolução, a literatura por fazer uso da linguagem tradicional (viva) sua matéria prima; o cinema por se renovar segundo as inovações da tecnologia, tendem ambos, ao se aproximarem construir novos espaços de investigação e, por conseguinte, estimular uma produção teórica norteadora de possíveis questionamentos.

## CAPÍTULO II

### 2. TECNOLOGIA, TÉCNICAS E SIGNOS: O CINEMA CONSTRÓI SUA LINGUAGEM

O cinema é um meio narrativo, assim como a literatura e a maioria das outras artes. A imagem e o som, os primeiros elementos apresentados no filme, integram um imenso conjunto de recursos que a linguagem audiovisual utiliza para transmitir uma mensagem. Sendo uma arte mista, muitos desses recursos foram tomados de empréstimo do teatro, da fotografia e da própria literatura. No entanto, as inovações da tecnologia permitiram, também, que o cinema desenvolvesse seus próprios recursos e técnicas.

Neste capítulo, analisaremos como o cinema desenvolveu sua própria forma de comunicação, diferenciando-se assim de outras artes. Inicialmente, comentaremos a respeito de teorias que buscaram pensar o cinema como linguagem, bem como, discorreremos sobre sua relação com a realidade. Por fim, o capítulo traz um apanhado das primeiras técnicas empregadas, e ainda utilizadas, as quais ajudaram a configurar o cinema tal qual o conhecemos.

#### 2.1 Proposições teóricas sobre a linguagem cinematográfica

O surgimento do cinema despertou questões ligadas à sua própria significação. A primeira delas, conforme Eduardo Geadá (1987), demandava saber “se o cinema era uma arte autônoma (ou simples reprodução e síntese de elementos reais, dramáticos, romanescos e pictóricos)”; a segunda, contemporânea à primeira, buscou investigar “se o cinema era uma linguagem e, em caso afirmativo, que tipo de linguagem era”. Ainda na fase do mudo, Geadá (p. 154) explica que os primeiros teóricos consideraram o cinema espetáculo como uma espécie de “esperanto visual”, o qual equiparava-se à língua natural, mas alheio às determinações socioculturais das várias línguas nacionais. No entanto, Boris Eichenbaum, desde cedo, refutou esse entendimento, afirmando que seria “impossível considerar o cinema como uma arte totalmente não verbal, uma vez que a sua compreensão pressupõe a percepção e a interpretação dos fragmentos organizados do espaço e do movimento visíveis só possíveis graças à articulação interior da linguagem”.

Num primeiro esforço de compreensão, as gramáticas normativas da língua serviram de base para a equiparação (ainda duvidosa) entre o plano cinematográfico e a palavra. O cinema, então, passou a ser entendido também como uma linguagem, “pois enquanto meio de

expressão servia para transmitir ideias, pensamentos e emoções sob uma forma estética altamente elaborada na qual predominava o agenciamento das imagens em movimento transformadas em sistemas de signos e de símbolos”. (GEADA, 1987, p. 154).

Novas investigações intensificaram as reflexões sobre o assunto, conforme Geada (1987), o teórico francês Christian Metz foi um dos primeiros a tratar o estudo da imagem desde uma abordagem semiótica, confirmando por meio de seus estudos que

[...] “o cinema não era uma nova língua universal imanente, como pretendiam os defensores do esperanto visual e das gramáticas normativas, mas sim uma linguagem artificial, composta e aberta, na medida em que a manipulação fílmica transforma em discurso o que podia ser apenas o decalque visual da realidade”. (GEADA, 1987, p. 154).

Nesse contexto, Geada aponta que a “heterogeneidade e a legibilidade da linguagem cinematográfica vão congrega-se em torno de cinco instâncias principais presentes em qualquer filme”, a saber:

**1)** A percepção visual e auditiva orientada através dos traços pertinentes dos códigos de reconhecimento que são variáveis consoante as culturas. **2)** Os códigos de nomenclatura icônicas, ou seja, o ato de dar um nome aos objetos visuais, o que vem reforçar a interdependência existente entre a analogia perceptiva, o domínio do léxico verbal e a fluência da ordem simbólica. **3)** O sistema de conotações proposto pelo filme, de algum modo determinado pelas condições do contexto sociocultural em que se encontra o espectador. **4)** As configurações significantes cinematográficas, na sua maior parte tributárias de uma multi-articulação de códigos que não são especificamente cinematográficos, à exceção, porventura, da imagem em movimento e da montagem em sentido restrito. Enquanto o cinema espetáculo explora tendencialmente os lugares-comuns da linguagem cinematográfica, o cinema escrito procura trabalhar sobre os códigos – sejam eles específicos do cinema ou não – muitas vezes contrariando-os a fim de esboçar novas configurações significantes que acabarão, inevitavelmente, por ser recuperados para o domínio do espetáculo. **5)** As grandes estruturas narrativas que determinaram a vocação espetacular do cinema, apesar de ele ter surgido, primitivamente, mais como um instrumento de investigação científica. Hoje, quase sempre, ir ao cinema é ir ver e ouvir um filme que conta uma história. O facto de qualquer película constituir uma sequência temporal, organizada numa sucessão encadeada de fragmentos de espaços e sons, faz com que a natureza do cinema obedeça aos preceitos do percurso narrativo. Neste particular, pode dizer-se que todo o filme é um filme de ficção, uma vez que só se podem narrar acontecimentos que já estão concluídos e que o filme reproduz ao nível do imaginário. (GEADA, 1987, p. 155).

Vemos nos pontos acima uma interdependência de fatores os quais somados compõem um primeiro esboço da linguagem do cinema. O aspecto cultural, as experimentações técnicas, o referencial verbal e escrito da linguagem institucionalizada acabam por formatar o que Geada (1987) denominou de heterogeneidade e legibilidade contidas no sistema de

comunicação fílmico. No entanto, percebe-se que havia muito a dizer e, sobretudo, a teorizar sobre o cinema.

O surgimento de novos conceitos linguísticos estimulou a produção de uma teoria do cinema. Por exemplo, a semiologia francesa dos anos 1960 influenciou boa parte das pesquisas sobre cinema e suas relações. Conforme anunciamos no capítulo anterior, Pasolini, inspirado na linguística francesa (além de Garroni e Umberto Eco na Itália), escreve “*Empirismo eretico*”, em 1972, provavelmente, sua mais (re)conhecida e, certamente, mais discutida obra, na qual compôs importantes ensaios voltados à uma teoria assentada nas relações entre a língua, a literatura e o cinema. Em particular, suas considerações sobre cinema, presentes no capítulo homônimo da obra citada, abordam suas ideias sobre o “cinema de poesia” e “a língua escrita da realidade”, noções que pontuaremos a seguir.

Antes, de modo breve, convém nos aproximarmos do universo pasoliniano. Enquanto artista, Pasolini não se definia, conforme observou Adalberto Müller, pela singularidade. Segundo Müller (2013, p. 20), “fazia de uma arte ou mídia o fundamento de outra, ou partia de certas características de algumas das artes que praticavam para criar novas formas e conteúdos em outras mídias”. Ainda que o cinema, desde cedo, tenha sido visto por Pasolini como sua real vocação, a literatura e a poesia foram os seus primeiros meios de expressão artística. Sua transição da linguagem literária para a cinematográfica está ligada à necessidade de se expressar por meio de um novo instrumento, uma vez que, segundo ele, a literatura já não podia fazê-lo.

Pasolini iniciou sua trajetória no cinema como roteirista, no início dos anos 1960, tendo trabalhado com figuras de expressão como Federico Fellini e Mauro Bolognini. Porém, logo passou a roteirizar e a produzir seus próprios trabalhos. Sua primeira obra cinematográfica, *Accattone*, de 1961, complementa o discurso iniciado nos romances, “fixando em imagens o que, nestes, de esplêndido ou atroz escapara à palavra escrita”.<sup>10</sup>

A experiência de Pasolini com os diferentes sistemas sígnicos (literatura e cinema) contribuiu para o desenvolvimento de suas reflexões teóricas sobre a relação entre essas duas mídias. Para ele, as linguagens literária e cinematográfica não são antitéticas, são análogas, havendo a influência de uma sobre a outra. Sua convicção de que o cinema é também linguagem, e não apenas técnica, justifica a adoção do cinema como seu novo meio de expressão em detrimento da linguagem literária.

Sobre o seu “cinema de poesia”, de início, da teoria do signo, Pasolini toma de

---

<sup>10</sup> Do prefácio da obra “*Empirismo herege*”, (1982, p. 13), de Pasolini, citação de Miguel Serras Pereira.

empréstimo um de seus componentes, o significante, renomeando-o de *im-signo* (termo cunhado pelo cineasta) ou simplesmente “imagens significantes”. De acordo com Pasolini, todo o esforço de reconstrução da memória (do mundo ou dos sonhos) empreendido pelo homem é uma série de *im-signos* que, por analogia, é: “de um modo primordial, uma sequência cinematográfica”. Ao tencionar melhor clareza, Pasolini (1982, p. 138), ainda, argumenta que, “em resumo, há um complexo mundo de imagens significativas – sejam mímicas ou ambientais que guarnecem os *lin-signos*<sup>11</sup>, sejam as das recordações e dos sonhos – mundo que prefigura e se propõe como fundamento ‘instrumental’ da comunicação cinematográfica”.

Ao comparar os sistemas de expressão fílmico e linguístico, Pasolini explica que a comunicação visual, base da linguagem cinematográfica, é, extremamente rude, quase animal, ao contrário da comunicação instrumental que, para ele, encontra-se extremamente elaborada. Assim, de modo a explicar como se dá o trabalho do autor cinematográfico quanto ao uso dos *im-signos*, Pasolini propõe uma analogia entre aquele e o trabalho do escritor o qual selecionaria as palavras, dando-lhes um uso particular. Nesse sentido, segundo o cineasta, o fazer cinematográfico é fundamentalmente semelhante ao ofício do escritor, porém muito mais complicado por não existir assim como ocorre com as palavras um dicionário de imagens. A processo de laboração do autor de cinema torna-se duplo, compreendendo, segundo o cineasta, as etapas a saber:

1) Ele tem que retirar do caos o *im-signo*, torná-lo possível e pressupô-lo como sistematizado num dicionário dos *im-signos* significativos (mímica, ambiente, sonho, memória); 2) tem que realizar depois a operação do escritor, isto é, acrescentar a al ou tal *im-signo* puramente morfológico a qualidade expressiva individual. (PASOLINI, 1982, pp. 139)”.

De outro modo, conforme conclui Pasolini, a tarefa do escritor é uma invenção estética, a do autor de cinema é primeiro linguística e só depois estética.

Mas como os chamados *im-signos*, a base da linguagem cinematográfica, são construídos no cinema? Pasolini recorre às técnicas da linguagem narrativa a fim de esclarecer essa questão.

Em síntese, segundo explica o cineasta, “o nascimento de uma tradição técnica da ‘língua de poesia’ no cinema está ligado a uma forma particular do discurso indireto livre cinematográfico”. Esse recurso compreenderia, segundo Pasolini, a imersão do autor na alma

---

<sup>11</sup> Em italiano *linsegno*, neologismo também forjado pelo cineasta. Na tradução do texto original, por inferência: palavra, signo linguístico.

da sua personagem, por meio da adoção da sua psicologia e da sua linguagem. Diferenciarse-ia, portanto, do monólogo interior, que se baseia em um mesmo pertencer de classe entre o autor e seu personagem. Na literatura, os escritores sempre utilizaram a técnica do discurso indireto livre, Dante, por exemplo, empregava palavras estranhas ao seu contexto familiar, pertencentes ao meio social das suas personagens, explica Pasolini.

Para o cineasta, o discurso indireto livre é sempre possível em cinema. Assim, por analogia, ele rebatiza-o, de “subjéitiva indireta livre”, advertindo, contudo, que em relação ao seu análogo literário, essa pode ser infinitamente menos articulada e complexa.

Dessa forma, as possibilidades de efeito produzidas pelo discurso indireto livre, em literatura; se dão, no cinema, de modo particular, pois “quando o realizador mergulha na sua personagem, para contar uma história ou representar o mundo através dela, não poderá valer-se desse formidável instrumento diferenciante que a língua é por natureza”. A sua operação não pode ser linguística, mas estilística, (PASOLINI, 182, p. 146).

Ao resumir a importância de tal aspecto para a construção da linguagem poético-cinematográfica, Pasolini argumenta:

A característica fundamental da “subjéitiva indireta livre” é, pois, a de não ser linguística, mas estilística. Pode definir-se como monólogo interior destituído do elemento conceitual e filosófico abstrato e explícito. Isto faz com que a “subjéitividade indireta livre” no cinema implique, teoricamente pelo menos, uma possibilidade estilística muito articulada: ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a “subjéitiva indireta livre”, que instaura uma tradição possível de “língua técnica de poesia” no cinema. (PASOLINI, 182, p. 146).

Por fim, a teoria de Pasolini a respeito da existência de um “cinema de poesia” é entendida no âmbito dos estudos sobre cinema como uma ferramenta de expressão importante da linguagem cinematográfica. Conforme explica Ismail Xavier (2014), as proposições apresentadas por Pasolini permitiram ao “cinema (moderno) de poesia” instituir procedimentos capazes de “subjéivar” decisivamente a narrativa, expressar o teor da experiência interior na forma cinematográfica, diferenciando-se, assim, do cinema de prosa que não possuía uma convenção estilística semelhante.

A relação entre cinema e realidade esteve no centro de algumas das principais teorias do cinema. Epstein, Versov e Bresson são alguns dos cineastas que teorizaram a respeito desse tema. Partindo de uma reflexão sobre o cinema, propuseram teorias sobre um problema difícil: como, por uma série de imagens em movimento produzida por fotografia e montagem,

é possível pretender dizer algo sobre o real, sobre o mundo? Logicamente, as respostas a essa questão são extremamente diversas. Examinaremos a seguir uma dessas postulações, provavelmente a mais discutida no que se refere à relação entre cinema e realidade: a “semiologia da realidade”, proposta por Pier Paolo Pasolini. Artista multimídia, Pasolini teorizou sobre o assunto a partir do domínio acumulado em diferentes áreas de atuação: poesia, dramaturgia, jornalismo, ensaística, crítica (literária) e, sobretudo, cinematografia. Aprofundou, segundo Jacques Aumont (2004), “ainda que de maneira inacabada, duas definições primordiais do cinema”: a ferramenta de expressão (a noção de “cinema de poesia”, abordada anteriormente) e a ferramenta de significação.

Inspirado pelo estruturalismo linguístico da escola francesa, mais precisamente em Roland Barthes e Christian Metz, empenhou-se na questão dos meios de significação do cinema, em especial a língua cinematográfica. Apesar de sua convicção a respeito da existência de um código comunicativo, Pasolini entendia que o cinema apresentava uma linguagem de propriedades estranhas, não coincidentes com a linguagem institucionalizada. Essa anormalidade, conforme aponta Aumont (2004), caracterizava-se por:

não pertencer a uma sociedade, portanto, tem um caráter universal [...], (é quase exatamente a ilusão do “cine-esperanto”, da “linguagem universal dos anos 20); não tem um dicionário, de fato, na medida em que os objetos do mundo já são significantes, o cinema não pode mostra objetos brutos, destituídos de qualidades particulares; da mesma maneira, não tem termos abstratos, somente termos concretos, que correspondem a objetos, datados e situados [...]; tampouco tem de fato uma gramática, no sentido de um corpo de regras e de prescrições que permitam obter enunciados bem formado. “O único equivalente pensável seria seu conjunto de figuras admitidas que a história dos filmes lega àquele que faz um filme: a fusão, o campo-contracampo, conquistas em primeiro lugar estilísticas que depois se tornaram os elementos de uma pseudogramática (mas a maioria das outras “figuras” permanece particular e francamente estilística). (AUMONT, 2004, p. 28).

Embora reconhecesse o cinema como linguagem, a noção de cinelíngua para Pasolini é uma aporia, um conceito de significação ainda obtuso, ideia essa oriunda das observações feitas por Metz a qual corroborava. Porém, à diferença deste, que visa a uma estrutura de linguagem subjacente a “todo o cinema”, Pasolini constata um “certo estado histórico”, variável por natureza, do cinema, (AUMONT, 2008, p. 28).

Não obstante, explica Aumont, o caráter contraditório das proposições feitas por Pasolini a respeito do assunto, o desenvolvimento de uma análise mais sistematizada de suas ideias, contidas nos diversos ensaios, poderia conduzir a uma verdadeira semiótica generativa do cinema. Assim, dada a multiplicidade de códigos existente no código linguístico do cinema, Pasolini a partir “de uma reflexão comparativista dentro das artes e dos meios de

expressão, opõe o cinema, que reproduz a realidade; a literatura, que evoca a realidade; a pintura, que a copia; e o teatro, que a imita, (AUMONT, p. 29). Essa ideia torna-se a base conceitual pasoliniana para uma definição do cinema enquanto linguagem. Segundo ele “o cinema é a expressão direta da realidade pela realidade, é a “língua escrita da realidade como linguagem”.

Por essa máxima pasoliniana, segundo Aumont (p. 29), o cinema é concebido como simples reprodução da realidade visual (havendo pouca referência ao registro sonoro, assim, como fizeram outros semiólogos da época), tornando-se em um segundo tempo a “língua escrita” dessa realidade, na medida em que esta é ela própria linguagem, e, finalmente, convertendo-se em “semiologia” da realidade, isto é, em reflexão sobre o sentido da realidade. Conforme explica Aumont, por esse último entendimento, entende-se que o cinema só se justifica ao fornecer e, até mesmo, impor “sentido a uma realidade que estaria um tanto desprovida de sentido”.

A partir de tais proposições, Pasolini esboça uma gramática generativista (segundo observa Aumont), que rege o nível “profundo”, aquele em que o significante cinematográfico se refere à realidade. Distingue-se, assim, nesse processo quatro operações principais de constituição de sentido:

O modo da reprodução, determinado pelas possibilidades técnicas da mídia e sua capacidade de dar uma imagem automaticamente parecida da realidade; o modo da substantivação, que corresponde à capacidade do plano de representar algo (um “substantivo”); o modo da qualificação, que recobre tudo o que nos planos qualifica esse algo, tudo o que o precisa e o faz existir de certa maneira; enfim, os modos sintáticos, identificados à montagem (de maneira relativamente banal). (AUMONT, 2004, p. 30).

De acordo com Aumont, podemos resumir as postulações de Pasolini, afirmando que o cinema, em geral, é uma maneira de compreender a realidade, pois é exatamente como ela, porém de maneira analítica. A semiótica da realidade proposta por Pasolini não defende uma teoria da transparência absoluta na qual o cinema seja equiparado “à vida”. Apesar de “selvagem e inacabada, conforme aponta Aumont, sua teoria é uma das únicas a aventar duas ideias:

1) O cinema não é o filme: uma teoria do cinema, é sobretudo uma teoria da linguagem, visa a um objeto teórico, o cinema, que não deve ser confundido com o filme. O cinema é um modo de apreensão e de visão da realidade, comparável, por exemplo, à imaginação [...]. O cinema é virtual e indefinido, como a percepção, como o estar no mundo: já o filme é uma obra finita, mostra as coisas fixando-as e interpretando-as. 2) conseqüentemente, o plano, unidade mínima do discurso cinematográfica “deve transcorrer como a realidade e o cinema (mesmo

imaginados)”. O tempo que transcorre em um plano é o mesmo, do ponto de vista de qualquer espectador, que o tempo que transcorre na realidade (não no real). É isso que Pasolini chama o *rema*, inspirando-se em Charles S. Peirce, para essa palavra forjada do verbo grego que significa “transcorrer”. Mediante esse termo um pouco sem graça pode-se, portanto, ler um conceito, o de fluxo de significação e de representação – e toda uma teoria, a do cinema como “língua escrita da realidade”. (AUMONT, 2004, p. 31).

Em uma perspectiva mais alinhada com o viés histórico, Jean Claude Carrière (2014), nos oferece um esboço bastante fiel às circunstâncias ligadas ao processo de formação e desenvolvimento da linguagem cinematográfica afirmando que o cinema

[...] se formou, antes de mais nada, a partir de si mesmo. Inventou a si mesmo e imediatamente se copiou, se reinventou e assim por diante. Inventou até mesmo funções ainda desconhecidas: operador de câmera, diretor, montador, engenheiro de som; todos, gradualmente, desenvolveram e aperfeiçoaram seus instrumentos de trabalho. E foi através da repetição de formas, do contato cotidiano com todos os tipos de plateias, que a linguagem tomou forma e se expandiu, com cada grande cineasta enriquecendo, de seu próprio jeito, o vasto e invisível dicionário que hoje todos nós consultamos. Uma linguagem que continua em mutação, semana a semana, dia a dia, como reflexo veloz dessas relações obscuras, multifacetadas, complexas e contraditórias, as relações que constituem o singular tecido conjuntivo das sociedades humanas. (CARRIÈRE, 2014, p. 21).

De outro modo, afirma Marcel Martin (2005, p.22), enquanto linguagem, o cinema é um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias, tendo se tornado linguagem “graças a uma escrita própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um estilo”. Mas, nos seus primeiros anos, as primeiras projeções por serem uma sequência de acontecimentos, dentro de um enquadramento imóvel, não eram muito diferentes dos espetáculos de teatro, em que o palco era estático e claramente demarcado.

“No princípio, era o teatro”, afirmou Eduardo Geada (1985), parafraseando a concepção bíblica do mundo para explicar a origem do cinema. De outro modo, o mesmo autor explica que a linguagem do cinema se formou progressivamente com a transfiguração do espaço e do tempo teatrais. Nesse processo, Geada (1985, p 32-33) explica que o espaço cênico se fragmentou “em vários planos e a diversidade destes em distintas escalas, enquadramentos, ângulos e movimentos, implicando a multiplicação e a dramatização dos vários pontos de vista da câmera”, tudo isso inscreveu de modo perfeitamente original a subjetividade do espectador na cena fílmica.

Essa forma de comunicação, iria mudar radicalmente quando os cineastas começaram a cortar o filme em cenas, dando início ao processo de montagem, de edição. Carrière (2014) argumenta que “essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade.”

## 2.2 Aspectos linguísticos e técnicos do cinema.

Sabemos que o vocabulário cinematográfico se expandiu e continua a se expandir impulsionado pelas inovações. Deixemos um pouco à parte as proposições teóricas a respeito da linguagem do cinema a fim de compreendermos que o código de comunicação cinematográfico, por sua heterogeneidade, se fez também a partir da técnica, da adoção de convenções. Nessa fase do trabalho, tentar esgotar o extenso conjunto de técnicas e soluções criadas ao longo de décadas, seria contraproducente ou até enfadonho. Trataremos, então, de compor uma relação das primeiras técnicas cinematográficas empregadas, as que converteram imagens em movimento em cinema de fato, para mais adiante, detendo-nos ao enredo literário e cinematográfico das obras escolhidas, selecionarmos os elementos mais apropriados à análise comparativa de ambas. De início, comentemos sobre 6 pontos fundamentais: o corte, processo de montagem, plano, movimento, som e iluminação. Vamos a eles.

Corta! A ordem dada pelo diretor sinaliza uma interrupção que pode significar, tanto o refazimento da cena, quanto a conclusão de um plano A que, posteriormente, juntar-se-á a um plano B, no processo de montagem. À essa mudança repentina e inesperada de imagem ou de som (esse recurso, porém, somente seria utilizado a partir dos anos de 1930) entre diferentes planos, chamamos de corte seco ou simplesmente corte. Tal recurso, obtido pela justaposição de imagens, hoje, é percebido por nós, corretamente e sem esforço, pois essa capacidade de interpretação já faz parte do nosso sistema de percepção. Quando da sua invenção, afirma Carrière (2014, p. 14), “isso constituiu uma discreta, mas verdadeira revolução”.

O corte pode ser criado visualmente, explica Jennifer Van Sijll (2019, p. 90), “ao se passar de uma tomada aérea panorâmica para o primeiro plano, ou [...] de forma sonora, ao se passar do silêncio para um som estridente, outro método, consiste em juntar um plano em movimento rápido a um elemento estático.” Assim como outras técnicas, o corte realça a cena, segundo Van Sijll (2019), seu objetivo é criar no público uma sensação desagradável e incômoda.

Nesse sentido, a partir da obra cinematográfica aqui analisada, qual seja, “Os outros” (*The others*, 2001), de Alejandro Amenábar, apontamos, a título de exemplificação, o primeiro elemento descrito. Veremos que o conjunto de recursos, que serão explorados a continuação, formam a base da linguagem cinematográfica, sendo - mesmo várias décadas depois -, ainda, amplamente utilizados em produções atuais.

Temos, então, como exemplo de corte, nesse caso, sonoro, a justaposição das duas primeiras cenas da obra cinematográfica de Amenábar, as quais podemos observar abaixo:

**Figura 1.** Vista da Mansão Bly (tomada 1).



Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=tNI-6OExXys>

**Figura 2.** Exemplo de corte, de um plano externo para o primeiro plano.



Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=tNI-6OExXys>

**Figura 3.** Exemplo de corte de um plano externo para o primeiro plano/sequência.



Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=tNI-6OExXys>

Na primeira tomada, nos é apresentado um plano externo no qual ao fundo se vê uma grande casa de campo, isolada na paisagem enevoada. Na sequência, é introduzido um corte seco por meio do qual o silêncio do primeiro plano é rompido por um grito de pavor, seguido por expressão de medo contida no rosto de uma mulher que, aparentemente, sonhava, deitada em seu leito, (figuras 2 e 3). A fim de nos familiarizarmos, essa personagem é Grace, mãe de Nicholas e Anne, espíritos residentes da velha mansão apresentada na primeira cena.

Ainda podemos exemplificar, na mesma obra, o corte a partir de uma tomada aérea para um primeiro plano (últimas cenas do longa-metragem, figura 4): depois de presenciar uma série de acontecimentos sobrenaturais, a família que residia na velha mansão resolve abandoná-la. Do alto, a câmera registra a partida e aproxima-se lentamente do rosto de Victor (a criança com quem Anne dizia conversar) que, estático, olha para as janelas superiores do edifício. — Venha Victor! Diz o seu pai, tocando-o, (figura 4). Há um corte na sequência. Em primeiro plano, o automóvel da família parte e, do seu interior, Victor volta, novamente, o olhar em direção à mansão, (figura 5).

**Figura 4:** Exemplo de corte partindo de uma tomada aérea para o primeiro plano.



Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=tNI-6OExXys>

**Figura 5:** Exemplo de uma tomada em primeiro plano.



Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=tNI-6OExXys>

Nas duas cenas, o corte exemplifica o que Van Sijll afirma sobre a sua função: causar, no público, a sensação de incômodo. Saímos desse para entrarmos no próximo recurso a ser explicitado.

Sobre a técnica da montagem Leone e Mourão (1993, p. 13) afirmam que esta, “com lugar privilegiado na manifestação cinematográfica, não pode e nem deve ser entendida como acontecimento exclusivo gerado pelo corte que cria a contiguidade e aproximação entre dois planos”. Segundo os mesmos autores (p. 15), “a montagem não compreende apenas a etapa

terminal de um processo, mas também a modalidade articulatória que participa do conjunto, indo do roteiro até o resultado/produto”. Nesse sentido, os autores identificam, no processo de montagem, a articulação de três etapas distintas: a escritura do roteiro (a peça cinematográfica); a realização (encenação da peça), e a seleção e organização dos planos, a qual busca uma aproximação estrutural do roteiro, a chamada montagem propriamente dita.

Entre os anos 1910 e os anos 1920, a técnica de montagem, não apenas revolucionou a forma de produção por meio da decupagem<sup>12</sup> e da função de continuidade (ao possibilitar a realização de produções que excediam a capacidade de armazenamento dos antigos rolos). Na recém-criada União Soviética, cineastas como Kulechov, Vertov e Eisenstein experimentavam radicalmente a associação entre imagens. Conforme explicam Leone e Mourão, essa técnica vai muito além disso, sendo, ainda hoje, parte fundamental da construção fílmica:

O filme, enquanto discurso, tem como característica fundamental sua natureza heterogênea. Ele se constrói pela incidência de várias texturas, cujas unidades, previamente selecionadas, vão-se concatenando através da montagem e abrindo espaço para a manifestação narrativa. Portanto, a montagem é o processo em que essas texturas são manipuladas, não só do ponto de vista técnico, mas, também, como meio que conduz o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis. (LEONE E MURÃO, 1987, p. 13-14).

O norte-americano D. W. Griffith (1875-1948) e Sergei Eisenstein (1898-1948), nascido na Letônia, segundo Martin (2005), são os principais nomes vinculados a utilização do processo de montagem. O primeiro, tem seu nome ligado à *Biograph*, uma das pioneiras da indústria cinematográfica dos EUA. Griffith trabalhou em todas as etapas do processo de filmagem e desenvolveu técnicas que contribuíram, como vimos, para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Conforme explica Maria Ester Maciel (2003), Griffith foi um dos primeiros cineastas a incorporar técnicas e estratégias oriundas do texto literário, tendo, especialmente, buscado nos livros de Charles Dickens os elementos constitutivos de seu método de montagem. Sobre suas contribuições, Maciel (p. 109) destaca a realização de diversas adaptações, que sob o nome de

---

<sup>12</sup> O “Dicionário teórico e crítico de cinema”, Jacques Aumont e Michel Marie (2001, p. 71), registra, num primeiro momento, que o termo surgiu no curso da década de 1910 para designar a divisão em cenas do roteiro. Passou do campo da realização ao da crítica, designando, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber. É nesse sentido que André Bazin utiliza a noção de “decupagem clássica” para opô-la ao cinema fundado na montagem. Finalmente, a definição é retrabalhada (e torna-se mais abstrata) por Noël Burch (1969) e a corrente “neoformalista”. O conceito de decupagem, oposto ao sentido técnico e prático, é definido então como “a feitura mais íntima da obra acabada, a resultante a convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo”.

‘montagem paralela’, “inspirada na ideia da ação paralela usada por Dickens em seus romances, consistia em trocas, no decorrer da história contada, de um grupo de personagens por outro, a partir de cortes estratégicos na narrativa.” Griffith, afirma ainda Maciel,

foi quem usou pela primeira vez – com propósitos de realçar certos detalhes do enredo ou explorar a dimensão psicológica dos personagens, tal como nas narrativas de Dickens – o primeiro plano, tendo ainda descoberto as potencialidades da câmera móvel para a constituição de uma sequencialidade temporal dos eventos. (MACIEL, 2003, p. 109).

Eisenstein, por sua vez, criou técnicas revolucionárias de edição, permitindo que imagens gravadas, separadamente, pudessem ser combinadas em uma sequência dinâmica. Acreditava que a justaposição de tomadas independentes poderia ir além de, apenas, contar uma história, poderia criar novos significados, como manipular as emoções do público e criar metáforas.

O crítico Arlindo Machado (1997 apud MACIEL 2003, p. 110), observa que, “era difícil imaginar que, diante da eficácia do método de Griffith, fosse possível surgir uma gramática diversa da que havia criado para o cinema.” Porém, os desdobramentos históricos da década de 1920, possibilitaram o irrompimento da escola soviética com uma proposta que se afirmava como contraponto criativo aos preceitos do método griffithiano. Além de se estabelecer como uma vertente não comprometida com os interesses financeiros da indústria cinematográfica.

Eisenstein, segundo Maciel (2003), estabeleceu uma forma alternativa de diálogo com a literatura, por meio da poesia, conforme veremos adiante. Nesse contexto, de acordo com a autora,

[...] “em sintonia com os movimentos de vanguarda do seu tempo, inaugurou uma outra linguagem, refratária aos princípios de continuidade e verossimilhança legitimados pelo diretor americano, e buscou, não no romance do século anterior, mas na poesia de várias tradições (inclusive a oriental) e nos experimentos narrativos de James Joyce, a base principal de suas formulações”. (MACIEL, 2003, p. 110).

De outro modo, ainda que tenha percorrido uma via distinta, Maciel (2003) explica que Eisenstein reconhecia as contribuições formais de Griffith. O cineasta russo foi um dos primeiros a ressaltar os avanços trazidos pelo diretor norte-americano para a linguagem do cinema, reconhecendo, inclusive, a relevância dos procedimentos de Griffith para a “evolução do sistema da montagem soviética.”

Em síntese, segundo Maciel (2003, p. 113), Griffith “traçou as diretrizes para que a relação entre cinema e literatura se firmasse sobretudo nos limites da adaptação, já Eisenstein possibilitou que o diálogo entre os dois campos de linguagem ganhasse formas e modulações imprevisíveis”.

O processo de montagem tem, também, no russo Vsevolod Pudovkin (1893-1953), um de seus expoentes. Na década de 1920, V. Pudovkin instituiu cinco técnicas de montagem que ainda representam a base do corte nos dias de hoje. Denominou essas técnicas de: contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidade e leitmotiv. Pudovkin entendia que a função da montagem, assim como Eisenstein, podia conduzir a reação emocional do público. Para ele, tanto o roteirista como o montador deveriam dominar essa técnica, uma vez que a função mais importante desse processo era conduzir psicologicamente o espectador. Conforme Jennifer Van Sijll (2019, p. 70), “tão eficazes antes como agora, os cinco princípios de Pudovkin mostram como as opções de montagem podem provocar sentimentos específicos no público.”

Tracemos uma breve explicação sobre as cinco técnicas de Pudovkin: a técnica do *contraste* consiste em opor duas imagens conflitantes, obrigando, portanto, o espectador a comparar as duas ações o tempo todo, uma reforçando a outra. Segundo Van Sijll (2019), é uma das técnicas de montagem mais eficazes, mais comuns e padronizadas. O *paralelismo* é uma técnica parecida com o contraste, porém é muito mais ampla. Van Sijll a explica por meio de um exemplo, no qual duas cenas tematicamente não relacionadas se desenvolvem paralelamente, tendo como ponte entre elas a contagem do tempo, simbolizada pelos ponteiros de um relógio. As cenas alternam a chegada de um industrial à casa e o enforcamento de um dos seus operários que fora condenado por liderar uma greve. Bêbado, após sair de um restaurante, o homem dorme impassivo no seu quarto, os ponteiros do seu relógio de pulso, são destacados e marcam os momentos que antecedem a hora da execução. Van Sijll explica que “o relógio de pulso associa o industrial insensível ao protagonista principal, do trágico e iminente desenlace, que, desse modo, continua sempre presente na consciência do espectador”, (VAN SIJLL, 2019, p. 71).

Por intermédio da montagem, o *simbolismo* tem por finalidade introduzir um conceito abstrato na consciência do espectador sem precisar recorrer a um intertítulo. Novamente, Van Sijll utiliza-se de exemplos para ilustrar essa técnica, ao citar as cenas da morte de operários, em “A greve”, (1925), de Sergei Eisenstein, as quais são entremeadas por planos do abate de um boi no curral. Implicitamente, conduz-se o espectador a concluir que a mesma frieza e sangue-frio utilizados para abater o animal foram empregados para promover a matança dos trabalhadores. O objetivo da *simultaneidade* é criar no espectador o máximo de excitação

possível. Van Sijll (2019) explica que é uma técnica inteiramente emocional, comumente utilizada na parte final dos filmes americanos, sendo essa “construída a partir da evolução rápida e simultânea de duas ações, em que o resultado de uma depende do resultado da outra.” Por fim, o leitmotiv (ou repetição do tema) é utilizado pelo roteirista para enfatizar de maneira “especial” o tema básico do roteiro. Van Sijll usa como exemplo a ironia de uma mensagem que pregava a resignação e o amor por meio do som dos sinos, constantemente repetida num roteiro de temática antirreligiosa, para denunciar a condescendência da Igreja ante o regime czarista.

Notemos que a linguagem cinematográfica se utiliza de técnicas a fim de organizar com clareza a sua narrativa. O terceiro elemento aqui comentado interfere diretamente no modo de como se deseja repassar ao espectador o sentido da imagem captada. Trata-se do plano que pode ser definido como a unidade básica de um filme, constituindo-se na tomada feita pela câmera de uma só vez, sem interrupção.

A escolha do plano é um dos elementos essenciais da comunicação fílmica. A dimensão do plano está relacionada à relevância do conteúdo material e dramático do(s) objeto(s) em cena. De outra forma, Martin (2005, p. 47) nos explica que “o plano é tanto maior ou aproximado quanto menos coisas nele houver para ver, ou, ainda, é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes.” Esse entendimento refere-se ao plano do ponto de vista do espectador, uma vez que, na linguagem cinematográfica, normalmente, ainda, lhe são atribuídos outros sentidos diferentes. Desse modo, o plano pode estar associado à montagem – será o fragmento de filme entre dois cortes e colocado entre duas colagens, (GRILO, 2017) –, ou, ainda, ser um dos elementos componentes do enquadramento.

Confirmando as distintas possibilidades de significação do plano, Aumont e Marie (2003) apresentam três definições para o termo. Em sua origem a palavra “plano” designa a superfície plana na qual a imagem do filme é impressa e projetada. Tendo em vista que a imagem representa um certo campo, o plano da imagem é paralelo a uma infinidade de outros planos imaginários, dispostos “em profundidade” ao longo do eixo da tomada de cena. Numa segunda acepção a palavra “plano” é considerada substituto aproximativo de “quadro” ou “enquadramento”. Outra noção, de origem empírica, define o plano, no filme terminado, como sendo o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem, caracterizando-se por sua continuidade. De outro modo, define-se como qualquer segmento de filme compreendido entre mudanças de plano”. (AUMONT e MARIE, 2003, p. 230).

As mudanças de plano estão ligadas à percepção e, quando muito próximas, são dificilmente perceptíveis (por exemplo, nos movimento de câmera muito rápido ou mudanças produzidas em uma fusão). Assim, segundo, Aumont e Marie (2003) a noção de continuidade “só é pertinente e eficaz para a análise de filmes próximos do modelo clássico, no qual os planos não são nem longos, nem curtos demais”.

Conforme apontam Aumont e Marie (p. 231), a noção de plano foi criticada por cineastas e teóricos que reprovavam, além de seu caráter difuso, sua submissão, julgada excessiva, ao modelo da montagem clássica. Eisenstein (1929) sugeriu que a substituísse pelo conceito e fragmento de filme, a ser definido de modo mais rigoroso. Vertov, por sua vez, entendia que as superposições múltiplas e a montagem hiper-rápida de algumas produções tornavam impossível, por exemplo, a referência a uma decupagem qualquer de planos.

De modo geral, planos têm por função desenvolver uma narrativa visual compreensível a todos. Assim, da tomada mais ampla para a perspectiva mais aproximada, os planos são denominados, segundo a nomenclatura apresentada por Antônio Costa (1989, p. 180-181), de: **plano geral** (define-se em relação à cena, enquadrada na sua totalidade); **plano de meio-conjunto** (definido por alguns, considerando-se a distância da figura humana filmada entre mais ou menos trinta metros e a figura inteira; outros, como o enquadramento que dá destaque à figura humana, sem isolá-la do ambiente); **plano médio** (o parâmetro da figura inteira que surge no enquadramento é utilizado para definir outras nomenclaturas, mais ou menos equivalentes, do tipo plano próximo); **plano americano** (a figura humana é filmada, aproximadamente, dos joelhos para cima); **primeiro plano** ou *close up* (a figura humana é enquadrada de meio busto para cima, alguns usam um valor intermediário entre o PA e o PP); **primeiríssimo plano** (enquadramento apenas do rosto); **detalhe** (alguns autores o relacionam a objetos ou à figura humana. Quando referido à figura humana, diz respeito a somente uma parte do rosto ou do corpo; quando a coisas, diz respeito a um objeto isolado ou parte dele ocupando o espaço da tela).

Cabe destacar que tal nomenclatura pode apresentar variações de termos, não havendo regras rígidas para a delimitação entre um tipo e outro de plano. A relação apresentada por Antônio Costa toma a terminologia de planos utilizada pelos cinemas inglês e francês.

Convém, ainda, acrescentar, segundo Costa (1989), que além das escalas de planos, a imagem é definida por outras características ligadas às modalidades técnicas de filmagem, a saber: ângulo de filmagem (define o ângulo pelo qual é feita a filmagem); luminosidade e foco (ambos dizem respeito às qualidades propriamente fotográficas da imagem e dependem de elementos pró-fílmicos, como o tipo de iluminação adotado, e também de elementos

propriamente fílmicos, como tipos de objetivas, aberturas de diagrama, tipo de filme etc.); as objetivas (assim como a escala de planos, variam notavelmente as potencialidades do espaço e da relação entre figura e fundo, conforme a objetiva usada, ou mais exatamente do seu comprimento focal).

De acordo com Costa (p. 182), o plano e o valor expressivo de cada uma das características do enquadramento dependem do contexto, isto é, da relação de recíproca funcionalidade que se estabelece com os outros elementos do enquadramento e os outros elementos da expressão fílmica (por exemplo, o som).

Assim, conforme aponta Costa (1989) “um *fou* ou um ângulo particularmente deformante adquirirão significados e funções diferentes se forem contextualizados como planos objetivos ou subjetivos”. No caso de uma contextualização objetiva, um *fou*, por exemplo, se converte em um expediente de ênfase lírica ou dramática escolhido pelo diretor. Já se contextualizado como subjetivo, pode adquirir significados em relação à personagem. Os mesmos efeitos podem ser conseguidos em relação aos ângulos de filmagem, vejamos:

O ângulo de baixo para cima é usualmente um expediente que aumenta e enfatiza a personagem; pelo contrário, o de cima para baixo pode tornar-se uma indicação de fraqueza, opressão etc. Se colocamos como subjetivos numa troca campo-contracampo entre duas personagens, indicam, respectivamente, um sentimento de domínio e de sujeição. (COSTA, 1989, p. 183).

Todavia, a fim de marcar sua importância, pode surgir um contexto que inverta o significado e venha a transgredir esse princípio ligado à simbologia do “alto e do baixo”. Por exemplo, uma força ameaçadora que pareça emergir do “subsolo”, prestes a destruir o protagonista, não exprime domínio. Nesse caso, “o olhar de cima para baixo”, por meio de um singular efeito de estranhamento, exprimirá o medo pelo desconhecido, pelo diverso.

As considerações feitas até aqui sobre o plano, referem-se ao estudo do plano como um elemento estático, considerado como virtualmente fixo. Porém, Costa (1989, p. 184) adverte que o plano é na realidade um elemento dinâmico. “O plano define, literalmente circunscreve, elementos dinâmicos, ou seja, em movimento, e, através de seus valores de composição (equilíbrio entre cheios e vazios, dominância de linhas verticais, horizontais ou oblíquas etc.), produz ou acentua valores dinâmicos”. Existe, por fim, um dinamismo do plano ligado ao seu movimento: plano em movimento, o qual se opõe ao plano fixo (obtido mantendo imóvel a câmera enquanto dura cada tomada).

Assim, uma cena pode ser filmada segundo três modalidades fundamentais: plano fixo, sequência de planos variados quanto à escala, ângulo de filmagem etc. e plano em movimento.

Ao analisarmos as obras postas em confronto no decorrer deste trabalho, exemplificaremos de modo mais detalhado, se assim se fizer necessário, as particularidades de cada um dos planos citados.

Tratemos, pois, na sequência dos aspectos referente ao movimento. Conforme acompanhamos, as primeiras produções fílmicas foram realizadas com a câmera estática, porém em pouco tempo passou a ser utilizada de modo direcionável ou, ainda, a captar imagens a partir de veículos em movimento, criando-se assim o importante princípio do movimento (de câmera).

O primeiro desses movimentos é o *travelling* que surgiu com o deslocamento lateral da câmera (da direita para a esquerda e vice-versa). Essa técnica, atualmente, explica Van Sijll (2019), é utilizada montando-se a câmera sobre um carrinho o qual desliza sobre trilhos que podem assumir uma forma linear ou curva.

A nomenclatura dos movimentos de câmera pode diferir, embora a técnica seja a mesma. Segundo Van Sijll (2019, pp 209-235), os principais tipos de movimento, além do *travelling* são:

- o plano estático: acontece quando a câmera é fixada a um tripé. A visão da cena é fixa, como a que é vista através da janela ou enquadrada pelo palco;
- a panorâmica: esse movimento, normalmente, é realizado quando a câmera encontra-se apoiada num tripé e gira para direita ou para a esquerda ao longo de um eixo horizontal. O movimento da câmera acrescenta novas informações;
- Tilt-up: o movimento é utilizado geralmente para fazer uma revelação, ocorre quando a câmera se movimenta para cima num eixo vertical;
- Tilt-down: tem a mesma função do tilt-up, porém acontece quando a câmera se movimenta para baixo num eixo vertical;
- rotação: estando posicionada sobre um tripé, a câmera realiza um giro completo, cujo objetivo é causar no público um efeito desorientador;
- o movimento circular: realizado com uma câmera de mão, uma *steadicam* ou com trilhos. O movimento circular geralmente é usado para incutir a ideia de conspiração;
- *push-in*: ocorre quando a câmera fixada num *dolly* (carrinho de rodas ou dispositivo similar) avança na direção do objeto, reduzindo o campo de visão;

- *pull out*: movimento contrário ao anterior. Ocorre quando a câmera fixada num *dolly* se afasta do objeto, ampliando o campo de visão;
- grua: o plano com grua é criado perdendo-se a câmera ao braço de uma grua, podendo ser o equipamento erguido ou baixado. A grua também pode ser fixa ou móvel;
- câmera de mão: ocorre quando a câmera é removida do tripé e literalmente é manuseada pelo seu operador. O efeito disso é a criação de uma imagem instável;
- *steadicam*: é um equipamento, um mecanismo de estabilização que suaviza a instabilidade da câmera de mão, fazendo com que as tomadas pareçam “flutuar”; e
- o plano aéreo: feito de um local elevado (avião, topo de um edifício), tem por objetivo apresentar a imagem de uma perspectiva panorâmica, o conjunto visual do plano remete ao uso simbólico.

Sobre os movimentos de câmera, Marcel Martin (2005), aponta duas funções principais, quais sejam a descritiva e a dramática. Uma terceira função, ainda, é identificada por Martin nos filmes de Alain Resnais e Jean Luc-Godard, a qual o autor classificou-a de função rítmica. A respeito dos tipos de movimento de câmera, Martin prefere classificá-los em três distintos movimentos: *travelling*, panorâmica e trajetória. Cada um desses, segundo o autor, subdivide-se em movimentos específicos de modo bastante similar à classificação dos movimentos apresentada por Van Sijll.

Comentemos, a continuação, sobre uma das técnicas mais importantes para a evolução do cinema: o som. A junção sincronizada da imagem com a sonoridade eleva o cinema a um outro estágio da arte, modificando profundamente sua estética, o que apropriadamente costumou-se convencionar como “cinema mudo” pertencia agora à sua própria história. Não pretendemos discorrer sobre as inovações técnicas que permitiram a fusão entre o som e a imagem. Novamente, tratemos de entender como o fenômeno sonoro foi absorvido pela linguagem do cinema.

A partir de 1926, o cinema tornou-se sonoro, depois falado, explica Martin (2005). Segundo o autor, um grande número de críticos e realizadores da época viram essa mudança com descrédito e, até mesmo, hostilidade. Charles Chaplin teria afirmado, segundo Martin, que “os filmes falados” deturpariam a arte mais antiga do mundo, a arte da pantomima, destruindo a grande beleza do silêncio. Por sua vez, comenta Antônio Costa que Chaplin não teria se adaptado à nova técnica, tentou, assim, adaptá-la às suas exigências. Em “Luzes da cidade”, produção escrita, dirigida e estrelada por Chaplin em 1931, “mesmo sem recusar a música e as possibilidades narrativas do som, o filme ainda foi estruturado segundo os cânones expressivos da ‘arte muda’”, (COSTA, 1989, p. 86). Os soviéticos Pudovkin,

Eisenstein e Alexandrov, inicialmente, viram com ressalvas, o que classificaram de “filme sonoro”, por entenderem que o som destruiria a arte da montagem, um dos meios fundamentais do cinema. Por outro lado, os três autores, também,

[...] viram com perspicácia a riqueza da contribuição sonora e a sua necessidade relativamente às insuficiências do filme mudo. O som tratado na sua qualidade de elemento novo da montagem (e como elemento independente da imagem visual), introduzirá inevitavelmente um meio novo e extremamente afetivo de exprimir e resolver os problemas complexos contra os quais esbarramos até agora e que não conseguimos resolver devido à impossibilidade, com que nos debatíamos, de encontrar uma solução apenas com a ajuda dos elementos visuais<sup>13</sup>.

As dúvidas e resistências dos produtores da chamada primeira fase do cinema tornam-se compreensíveis à medida que tinham feito da ausência da palavra e do som, o princípio estrutural da expressão fílmica, explica Costa (1989). No entanto, o cinema também é uma indústria, e tais divergências não impediram ao ciclo industrial dessa inovação sonora seguir desenvolvendo-se e, a partir disso, modificar radicalmente a linguagem cinematográfica e sua estética. Desse modo, como indústria, o cinema ampliou por meio da sonoridade suas possibilidades reprodutivas. Como outras inovações tecnológicas por acontecer, tal inovação foi buscada, concretizada e imposta, segundo uma lógica puramente econômica, afirma Costa (p. 87).

Ainda sobre o assunto, Martin afirma serem injustificadas as posições contrárias de alguns críticos quando do surgimento do cinema sonoro. A mudez considerada como necessidade estética para o autor é infundada, pois o cinema poderia ter se tornado sonoro e falado muito mais cedo, não havendo desse modo qualquer necessidade estética do mudo. Conforme Martin (p. 140) “é evidente que o som faz parte da essência do cinema porque ele é, tal como a imagem, um fenômeno que se desenvolve no tempo.”

Não demorou muito para que os críticos e estetas se convencessem de que nem o apelo estético frearia a vocação inovadora do cinema. A partir do fenômeno sonoro o filme passou a exprimir-se através de elementos de realidade concreta e total. Entre as diversas contribuições que o som trouxe ao cinema, Martin (2005) enumera o realismo (ou a impressão de realidade); a continuidade sonora, a utilização normal da palavra; as elipses possíveis do som e da imagem; a justaposição da imagem e do som em contraponto ou como contraste, a não coincidência realista ou não; e a música.

Van Sijll (2019) divide os efeitos sonoros em quatro categorias distintas: realista, expressivo, surrealista e externo. Também chamado de som diegético, o som realista é aquele

---

<sup>13</sup> Publicado pelos autores no manifesto contido na revista *Jizn Iskustva*, citado por Martins (2005, p. 138).

que existiria no universo auditivo descrito na tela, ou seja, é inerente à cena. O efeito sonoro expressivo é um efeito realista o qual foi modificado. A autora o exemplifica, referindo-se ao som do toque de um telefone que se intensifica repentinamente na cena, de modo manipulado e com o objetivo de impressionar. O efeito surrealista ou metadieético é utilizado “para exteriorizar os pensamentos profundos, os pesadelos, as alucinações, os sonhos ou os desejos do personagem, Van Sijll (p. 120). E por último, o efeito externo é aquele que claramente não vem da cena. Os personagens não o ouvem nem reagem a ele. Novamente, a autora vale-se do exemplo para explicar tal efeito sonoro. Descreve a cena de um personagem que dá seus últimos passos no corredor da morte, o público ouve soar, lentamente o dobrado de um sino de igreja. Frisa, a autora, que tal efeito sonoro não pertence ao universo da história, foi introduzido à cena para indicar ao público o seu significado. É também conhecido como não dieético, Van Sijll (p. 121).

O último dos códigos utilizados pelo cinema, tratados nesta seção, refere-se à iluminação. Recorremos, inicialmente, e uma vez mais, às considerações de Marcel Martin sobre tal recurso cinematográfico. A iluminação constitui um fator decisivo de criação da expressividade da imagem. Porém, de início, os filmes realizados ao ar livre ou em estúdios envidraçados, ignoraram as possibilidades expressivas da iluminação artificial. Assim, Martin (2005, p. 72) afirma que é somente com “The Cheat” (A Marca de Fogo), de Cecil B. DeMille, a partir de 1915, que seria possível considerar a utilização dos efeitos psicológicos e dramáticos da iluminação.

Todavia é no expressionismo alemão, nos anos 1920, ainda na época do cinema mudo, que a luz adquire uma certa magia. Com a chegada de Hitler ao poder, muitos cineastas da escola alemã emigraram para os Estados Unidos, com isso diretores como Fritz Lang, Josef von Sternberg, além de muitos operadores, influenciaram a produção cinematográfica daquele país. Martin (2005, p.74) registra ainda que foi o expressionismo alemão que primeiro fez uso do efeito de sombras salientes, podendo tal recurso constituir-se em um poderoso fator de angústia devido à ameaça do desconhecido que deixa entrever, ou, ainda, revestir-se de valor simbólico.

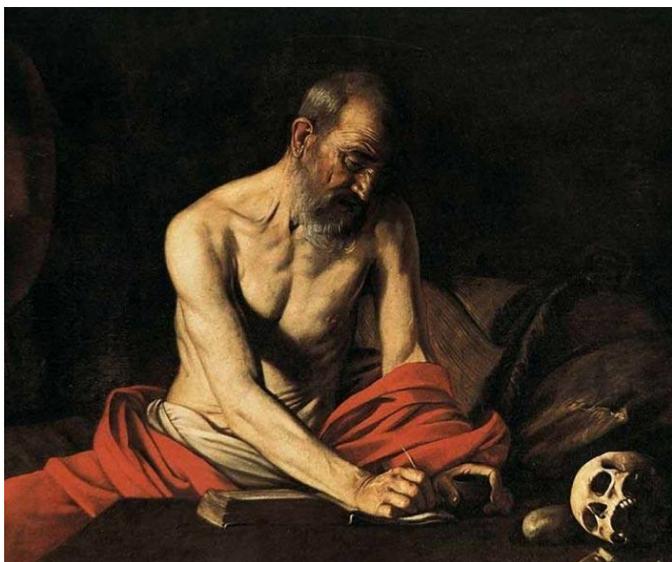
Tecnicamente, dois ambientes estão suscetíveis ao efeito da iluminação: os ambientes externos e internos. Falemos dos primeiros. Martin nos adverte que mesmo as cenas filmadas em ambientes exteriores, ainda que durante o dia, são (na maioria das vezes) gravadas com a ajuda de projetores ou de refletores, fazendo-se pouco uso de iluminação natural. No que se refere às cenas noturnas, estas possuem caráter absolutamente antinatural, pois, frequentemente, estão ricamente iluminadas, ainda que a realidade pareça não comportar

qualquer fonte de luz. “Este não-realismo tem razões técnicas imperiosas, (apesar da tecnologia, hoje, permitir filmar cenas noturnas em condições muito mais realistas), justificadas pela vontade de se obter uma fotografia bem contrastada”, Martin (p. 71). De outra maneira, o uso do recurso artificial é preferível, esteticamente falando, a uma iluminação verossímil, mas deficiente.

No que diz respeito às cenas de interiores, Martin (2005, p. 72) argumenta que, por não obedecer ao determinismo da natureza, o operador dispõe de maior liberdade de criação, pois nenhum limite de verossimilhança dificultaria a sua imaginação. Quanto à função da iluminação, particularmente nesses ambientes, esta pode definir e moldar os contornos e os planos dos objetos, criar a impressão de profundidade espacial, podendo, ainda, produzir uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos<sup>14</sup>.

Tomemos, por fim, algumas considerações sobre os tipos de iluminação, segundo Van Sijll (2019). A primeira tipologia diz respeito à dualidade entre o claro e o escuro. Também chamada de alto contraste ou *chiaroscuro*, a técnica foi desenvolvida pelo pintor italiano Caravaggio e consiste em criar intencionalmente contrastes entre claro e escuro. O claro-escuro é geralmente utilizado “em cenas que expressam questões filosóficas fundamentais a respeito do bem e do mal, da vida e da morte”, Van Sijll (p. 228).

**Figura 6:** utilização do *chiaroscuro* - Caravaggio (Michelangelo Merisi), Escrita de São Jerônimo, 1607.



Extraído de: <https://drawpaintacademy.com/chiaroscuro/>

---

<sup>14</sup> Considerações de Ernest Lindgren, citado por Martin (2005, p.72).

A iluminação de TV é a segunda técnica apontada pela autora. É o tipo de iluminação utilizado pelas *sitcoms*, caracteriza-se por ser tradicionalmente brilhante, chapada e sem sombra. A utilização da luz de vela, o próximo recurso apontado, segundo Van Sijll, sugere romantismo, comemorações e harmonia. Pode também aparecer de modo subvertido, como por exemplo para mostrar a corrupção do caráter humano. Por sua vez, a iluminação ambiente refere-se a qualquer luz que existiria naturalmente no universo descrito no quadro, Van Sijll (p. 244). O termo naturalmente não deve ser confundido aqui com a luz natural, uma vez que, conforme Van Sijll, ao compor uma cena, a luz emitida por uma lâmpada de poste que ilumina parte da rua, se converte em exemplo de emprego desse recurso. Utilizada tradicionalmente como um símbolo da integridade moral, a luz artificial, segundo V. Sijll, contrasta com a escuridão, identificada como um símbolo da maldade. Por fim, a luz móvel, pode ser usada de diferentes maneiras e finalidades. Geralmente tem como principal função provocar medo no público, por meio do movimento desordenado da luz. No entanto, a luz móvel também pode compor a construção de um ambiente romântico, como ocorre em “O Paciente Inglês”, (1996), de Anthony Minghella, aponta V. Sijll (2019).

**Figura 7:** a luz na construção do ambiente romântico em “O Paciente Inglês, (1996).



Extraído de: <https://palavrasdecinema.com/2017/02/19/o-paciente-ingles-de-anthony-minghella/>

Tratamos de alguns dos principais elementos da linguagem do cinema. Podemos perceber que há uma estreita relação entre algumas dessas técnicas, como no caso do corte e da montagem, por exemplo. Do mesmo modo, a escala de planos associa-se a outras técnicas de filmagem para definição da imagem, como o ângulo de filmagem, a luminosidade e o foco. A iluminação interfere diretamente no tipo de fotografia desejada. Atestamos, portanto, a importância de todos esses pontos na consecução do nosso objetivo futuro o qual consiste na

comparação do enredo das obras selecionadas. O capítulo que segue aproxima-se desse objeto ao tratar da construção do enredo fantástico na literatura e o seu referente na obra fílmica.

## CAPÍTULO III

### 3. O FANTÁSTICO NA LITERATURA E NO CINEMA

O que é o fantástico literário e de que forma marcas desse gênero aparecem na narrativa cinematográfica? Essa e outras questões dão o tom do conteúdo que será abordado no presente capítulo.

Entramos, assim, na segunda metade do trabalho que trata do relato fantástico na literatura e no cinema. Compomos, de início, um resumo da origem da literatura fantástica buscando familiarizarmo-nos com a sua temática e características. O estudo do gênero encontra em Tzvetan Todorov e, a partir desse, na referência a outros autores, a explicação teórica de sistematização do fantástico. Ao lidarmos com a questão organizacional do gênero fantástico na literatura e no cinema, ainda, consideramos esclarecer questões pertinentes a noção de enredo, roteiro e narrativa. Baseado nas considerações feitas ao longo do capítulo sobre o fantástico, comparamos como a obra literária em estudo, “A volta do parafuso”, foi transposta para o cinema.

#### 3.1 Literatura fantástica

O medo do desconhecido é o tipo de medo mais antigo e mais poderoso da humanidade, afirma H. P. Lovecraft (2007). Os temas ligados ao sobrenatural são múltiplos e pertencem à história oral, bem como à literatura dos povos de todo o mundo. Os mitos, as lendas, as histórias de horror estão presentes no imaginário (mesmo) das civilizações modernas a despeito de toda a racionalidade experimentada e acumulada ao longo de séculos. As lendas urbanas corroboram com essa percepção, uma rápida pesquisa na rede, por exemplo, pode nos apresentar desde uma página web a canais dedicados exclusivamente ao tema do sobrenatural.

Por que, então, persiste esse interesse, uma (espécie de) inconsciente necessidade de dar crédito à fantasia, ao que julgamos ser irreal? De modo antecipado, podemos preencher a indagação feita atribuindo à própria condição humana ou à simples constatação de que nem tudo pode ser ou será explicado racionalmente. A sensibilidade está sempre em nós, afirma Lovecraft (p.14). mesmo os mais céticos podem ser tomados por “um curioso rasgo de fantasia de tal modo que soma nenhuma de racionalização, reforma ou análise freudiana pode anular por inteiro o frêmito do sussurro do canto da lareira ou do bosque deserto”. Outro

argumento do autor endossa essa premissa ao expor que tal comportamento advém de uma tradição psicológica tão real e profundamente enraizada na experiência mental quanto qualquer outro padrão ou tradição humanos. E, mais que isso, existe uma fixação fisiológica real dos velhos instintos em nosso tecido nervoso que os tornaria misteriosamente operantes mesmo se a mente consciente fosse purgada de todas as fontes de assombro. (LOVECRAFT, 2007, p. 15).

Do exposto, temos, portanto, fortes razões para dar crédito e aceitar o apelo do sobrenatural, visto que nem todos os nossos questionamentos encontram respostas no conhecimento humano. Assim, nossa consciência destina um amplo espaço para as questões ligadas ao imaterial.

Ao justificar as razões dessa aceitação, Lovecraft (p. 15) afirma que o senso de medo e de mal, sobrepostos ao nosso fascínio pelo maravilhoso e pela curiosidade, criam um conjunto composto de emoção aguda e provocação imaginativa cuja vitalidade durará enquanto existir a raça humana. Com base nisso, as artes, especialmente, a literatura e posteriormente o cinema serviram de instrumentos para dar vazão às nossas incertezas e temores, por meio deles pudemos acessar de modo tangível o desconhecido, o lado oculto da nossa cultura.

As histórias de horror são tão antigas como o pensamento e a fala humanos. Fragmentos como “O livro de Enoque” e a “Chave de Salomão” ilustram bem o poder do fantástico sobre o pensamento do antigo oriente, explica H. P. Lovecraft em “O horror sobrenatural em literatura”. No ocidente, a literatura clássica e obras produzidas na Europa Medieval deram grande impulso a esse tipo de narrativa. O conto de terror, a novela gótica dos séculos XVIII e XIX, bem como os contos de Edgar Allan Poe (nos anos 40 desse mesmo século, nos EUA) atestam a evolução do gênero. Nesse contexto foram criados tipos e personagens de lendas e mitos sombrios que persistem na literatura fantástica até hoje (espíritos, demônios, bruxas, vampiros, lobisomens etc.) mais ou menos disfarçados ou alterados pela técnica moderna. Muitos deles foram tomados das fontes orais primitivas e fazem parte da herança permanente da humanidade. (LOVECRAFT, 2007, p. 21).

Todavia, desde já, é importante esclarecer que a literatura fantástica, conforme veremos adiante, não se resume ou se define em função do medo ou pavor que, por ventura, possa suscitar no leitor, por meio de sua construção narrativa. Embora essa concepção tenha sido defendida pelos primeiros estudiosos do gênero – entre os quais podemos citar o próprio Lovecraft e Roger Caillois – e esteja vinculada, particularmente, aos contos fantásticos oitocentistas. Com o desenvolvimento do gênero fantástico, o medo deixa de ser um elemento

preponderante na sua estruturação. Conforme afirma Ana Luiza Silva Camarani (2014), assentados em outros aspectos

diferentes críticos da literatura fantástica insistem, demonstrando por meio de inúmeros exemplos e de teorias, que o fantástico deve aparecer ligado à representação do real, pois é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária. Daí o real ser imprescindível para a compreensão do fantástico. (CAMARANI, 2014, p. 15).

A narrativa fantástica como forma literária fixa e academicamente reconhecida tem seu surgimento final tardio. Se seu impulso e atmosfera são tão antigos quanto a humanidade, como pudemos atestar em Lovecraft, a história fantástica típica da literatura padrão é tributária do século XVIII. A respeito do seu surgimento, em particular, explica Remo Cesarini (2006), “é preciso pensar no florescimento, na Inglaterra, do romance gótico de Horace Walpole, Mathew Lewis, William Beckford, Ann Redcliffe e Mary Shelley”, ademais da vastíssima bibliografia sobre esse tipo de romance.

Sobre a narrativa gótica, antes de adentrarmos ao universo fantástico, vale a pena examinarmos as considerações de F. Botting, citado por Cesarani (2006):

Gótico significa uma escritura do excesso. Ele surgiu na horrível obscuridade que atormentou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele joga uma sombra sobre os êxtases desesperantes do idealismo e individualismo românticos e sobre as inquietantes duplicidades do realismo e decadentismo vitorianos. Atmosferas góticas – foscas e misteriosas – assinalaram repetidamente o retorno perturbador dos passados sobre o presente e evocaram sentimentos de terror e de humor. No século XX, de formas variadas e ambíguas, figuras góticas continuaram a jogar uma sombra sobre o progresso da modernidade com antinarrativas que contavam o lado subterrâneo do iluminismo e dos valores humanísticos (...) Na narrativa gótica aparecem figuras elementos estereotipados que encarnam e evocam as angústias de uma cultura. (BOTTING, apud CESARINI, 2006, p. 90).

Coube, no entanto, à Alemanha do final do século XVIII sintetizar as várias tendências (romance gótico inglês, *Schauerroman* alemão, *roman noir* francês), reunindo-as e produzindo uma nova e mais equilibrada síntese (que se converteu em modelo para toda a Europa), um modo literário novo e tipicamente “moderno” referindo-se à literatura fantástica. Nesse sentido, a obra de E. T. A. Hoffmann apresenta um perfeito e amplo repertório de procedimentos e de temas da literatura fantástica, afirma Cesarini. Dentre esses motivos fantásticos, o mesmo autor (p. 90) descreve que com Hoffman,

[...] “o inexplicável se esconde na cotidianidade mais simples e banal, realista e burguesa; os procedimentos da hesitação se tornam técnica narrativa; os pontos de vista se problematizam, as tendências icônicas e representativas da narração aparecem tematizadas; as potencialidades criativas da linguagem e em particular da

metáfora se tornam elementos geradores de efeitos do fantástico; temas como aquele do duplo, da loucura, da vida após a morte se interiorizam e geram projeções fantasmáticas”. (CESARINI, 2006, p.90-91).

É possível notar entre a narrativa gótica e o relato fantástico comutações de procedimento e estética. A literatura fantástica passa a ter uma configuração própria diferente em âmbito psicológico dos antigos escritos do simples medo físico e do horror vulgar. A história fantástica genuína tem, pois, algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum espectro arrastando correntes em lugares sombrios, conforme a regra. Ainda que, evidentemente, nem todas as histórias fantásticas se conformem à perfeição com algum modelo teórico, encontramos nesse tipo de narrativa uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas; a suspensão ou derrota particular das leis fixas da natureza, as quais são por nós utilizadas para compreensão da realidade cotidiana.

Cesarini (p. 92) aponta que em comparação com grande parte dos romances do século XIX, que terminam quase sempre com um final feliz ou, quando o fim é doloroso e dramático, recorrem ao patético para dar à conclusão um aspecto aceitável de justiça moral ou de final superior, o conto fantástico contrapõe uma estrutura que apresenta súbitas rupturas na cadeia das casualidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura. No lugar dos estados sucessivos de uma personalidade que se desenvolve, temos a exploração dos interstícios escuros que são deixados abertos entre um estado e outro.

Sobre esse “novo” modo de literatura fantástica (introduzida no século XIX), Cesarini reconhece haver uma extraordinária vitalidade que vai além de outros modos e outras formas literárias já produzidas. O autor observa um relevante traço daquilo que se entende por literatura da “modernidade”, ocupando ainda hoje um lugar central na imaginação literária e, ainda mais, na não literária como o cinema, as histórias em quadrinhos, a televisão. Alguns textos fantásticos anteciparam experimentações da literatura moderna, tais como: a representação subjetiva do espaço, a fragmentação dos personagens unitários e coerentes, o lugar dado aos sonhos e visões. Mais tarde, alguns movimentos de vanguarda, como, por exemplo, o surrealismo (André Breton, Luís Buñuel e Jorge Luis Borges), levaram ao extremo alguns dos elementos já utilizados pelo fantástico: a linguagem dos sonhos, a escritura automática. (CESARINI, 2006, p. 93).

Estamos no fim do século XIX, em plena ascensão do realismo europeu vários escritores dedicaram-se à narrativa fantástica. Dois dos casos de maior relevo são indubitavelmente os de Guy de Maupassant e Henry James. A produção de novelas fantásticas

de Maupassant forma um grande volume e toca em temas como o sonho, o magnetismo, a lenda popular, *ghost story*, a loucura. Sobre Henry James, alguns dos seus contos fantásticos são considerados obras-primas absolutas. “Os amigos dos amigos” (1896) e “A volta do parafuso” (1898), segundo Cesarini, expõem habilmente os temores mais obscuros e os sentimentos menos confessáveis da alma humana. Presentes na narrativa de James, explica Cesarini (p. 119), existe um gosto finíssimo de evocações fugazes, ressonâncias psicológicas e presenças indiscretas.

É importante situar a obra de H. James dentro deste cenário do fantástico, pois, particularmente, “A volta do parafuso” (1898) pode ser considerada uma novela exemplar desse tipo de narrativa; por sua vez a obra fílmica “Os outros” (2001), ainda que baseada no livro de James traz elementos ligados à chamada narrativa neofantástica, a qual comentaremos a seguir. São duas perspectivas estético-narrativas, distantes cronologicamente, que confirmam a evolução do gênero fantástico.

Adiantando-se um pouco mais na linha temporal, os movimentos que se iniciaram na Europa durante as primeiras décadas do século XX repercutiram na América Latina, adquirindo novos matizes e orientações próprias. O propósito fundamental dessas representações artísticas (criacionismo, ultraísmo, expressionismo, surrealismo, etc.) ensejava uma profunda necessidade de criar novas realidades que transcendessem o mundo cotidiano.

Essas manifestações artísticas, sobretudo o surrealismo, promoveram o surgimento de um novo modelo de narrativa fantástica que já não se harmonizavam com os posicionamentos teóricos que definiam o fantástico europeu tradicional.

Os escritores latino-americanos do chamado *boom* literário, nos anos de 1960-1970, exploraram de modo abundante essa temática, apresentando-nos uma extensa coleção de obras sobre a narrativa fantástica. De forma sintética, o movimento literário deu novas nuances à narrativa fantástica: ao contrapor a realidade cotidiana com elementos do universo folclórico, onírico ou mítico (ou, ainda, promovendo a naturalização desses elementos com a realidade objetiva); ao problematizar a racionalidade; e ao romper com a linearidade temporal e com o princípio da causalidade. As questões identitárias, históricas, políticas e sociais da América Latina são quase sempre o pano de fundo das narrativas fantásticas ligadas a esse movimento literário.

Não somente o fantástico, mas também o realismo-fantástico ou mágico, reuniu alguns dos grandes escritores da modernidade do século XX. Nomes como Miguel Ángel Asturias, Rubén Darío, Horacio Quiroga, Vargas Llosa, Adolfo Bioy Casares, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar (entre outros) são nomes obrigatórios na

antologia desse tipo de narrativa. As obras de Borges e Cortázar apresentam características bastante singulares quanto à sua construção. O tema do duplo, as questões existenciais, os labirintos temporais aliados à presença do insólito estão presentes em muitas de suas obras (contos, mormente).

Cortázar, em particular, estava consciente das diferenças literárias e culturais presentes na sua obra. Chegou a afirmar: “quase todos os contos que escrevi, pertencem ao chamado gênero fantástico por falta de um termo melhor [...], (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2001, p. 272).” Ainda, segundo Cesarini (p. 123) “declarava sentir-se empenhado não tanto a aterrorizar os seus leitores quanto a colocar em crise os seus pressupostos epistemológicos”.

A representação da realidade material na obra de Cortázar, coexiste com outras formas de realidade as quais estão encobertas pela primeira, em suas próprias palavras:

A nossa realidade esconde uma segunda realidade (uma realidade maravilhosa), que não é nem misteriosa nem teológica, mas, ao contrário, profundamente humana. Ela, por causa de uma longa série de equívocos, permanece escondida sob uma realidade pré-fabricada por muitos séculos de cultura, uma cultura que pode produzir muitas grandes descobertas, mas também profundas aberrações, profundas distorções. (CORTÁZAR, apud CESERANI, 2006, p. 123-124)

A possibilidade de diálogo entre duas realidades distintas, aliada a novas perspectivas temáticas, deu à narrativa fantástica uma estética própria, diferente da do fantástico moderno. À essa nova feição do fantástico, o crítico argentino Jaime Alazraki denominou de neofantástico.

O conto “Axolotl” (1976), de Cortázar, constitui-se em um referencial dessa nova configuração do fantástico proposta por Alazraki. Nesse, a personagem principal desenvolve progressivamente um estranho fascínio pelo comportamento de axolotes confinados num aquário do Jardim de Plantas de Paris. O habitat artificial e transparente dos “peixes” de aspecto primitivo divide duas realidades aparentemente incomunicáveis. Porém, no conto, o homem estabelece por meio da observação (aparentemente delirante) um modo de decifrá-los e senti-los como seres tão complexos quanto ele próprio. Num desfecho bastante inusitado, a consciência da personagem transmuta-se para o corpo de um dos animais. Há agora na personagem a estranha sensação de se ver, ao mesmo tempo, dentro e fora do aquário (como um axolote e ainda humano, respectivamente), e a certeza de que os outros axolotes confinados no aquário vivenciam experiência semelhante.

Notemos a presença do insólito no enredo, porém despido do sobrenatural que nos acostumamos a testemunhar na narrativa fantástica convencional. No conto, o estranho advém da própria natureza humana, como afirmou Cortázar. A construção narrativa não admite

afirmações precisas por parte do leitor, senão a dúvida. O relato, assim, comporta diferentes possibilidades interpretativas que acabam por reforçar a atmosfera do fantástico, pois quaisquer uma dessas resvalarão em um dos traços fundamentais do gênero, a ambiguidade. Essas possibilidades de leitura podem, assim, associar-se ao tema da loucura, do duplo, da existência humana, e, ainda, a aspectos do surrealismo e do simbolismo literários, entre outros.

Conceitualmente, o neofantástico pode ser definido dentro de um novo referencial ou alinhamento com a realidade estabelecida. Em outras palavras, diferentemente do que ocorre com os textos do fantástico tradicional, o propósito da narrativa neofantástica reside no esforço de vislumbrar e intuir a realidade além do entendimento racionalmente construído e aceito pelo mundo.

Finalmente, o posicionamento teórico proposto por Jaime Alazraki será discutido de modo mais denso no próximo capítulo para compreensão e análise da obra fílmica em discussão.

### 3.2 Aproximações sobre enredo, roteiro e narrativa

Muitos elementos empregados na literatura encontram correspondentes (idênticos ou aproximados) no cinema. Se este pode ser definido como um modo de contar histórias por meio de imagens, essas histórias, assim como na literatura (em prosa), não podem ser contadas sem personagem(ens), sem um referencial de tempo e espaço e, principalmente, sem um elemento que organize a sequência dos acontecimentos produzidos<sup>15</sup>. Esse elemento em

---

<sup>15</sup> Dentre os elementos essenciais da narrativa há ainda o narrador, entidade fictícia (criação linguística do autor) cuja função é conduzir a narração dos acontecimentos do mundo ficcional. Os estudos que se referem ao narrador fílmico apresentam pontos de vista diferentes, alguns seguem a tipologia do foco narrativo empregado na literatura, outros baseiam-se nessa, apresentando certas variações. Nos primórdios do cinema, na fase do mudo, Jean-Claude Carrière (2014) comenta sobre a figura do “explicador” (espécie de narrador), alguém que, de pé com um longo bastão, apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo. Embora entre 1908 e 1910, tenha-se registro dessa prática na Europa, tal evento, explica Carrière, era mais comum na África, nas culturas baseadas em rica e vigorosa tradição oral, que não conseguiam se adaptar à sucessão de imagens silenciosas, o oposto daquilo a que estavam acostumados. A incorporação da sonoridade pelo cinema apaga de vez o uso desse recurso. Desta feita, o do narrador fílmico encontra ressonância em estudos baseados na tipologia apresentada por Gérard Genette a qual, segundo o grau de inserção na diegese (relato), classifica o narrador em: *autodiegético*, *homodiegético* e *heterodiegético*. Contudo, como observa Luís Miguel Cardoso, ainda que a narrativa fílmica seja transmitida por uma personagem, essa está inserida numa narrativa mais ampla, mais abrangente, chamada de **diegese principal**. A narrativa principal é traduzida pelos códigos cinematográficos, sendo responsabilidade de um narrador externo, que constrói o seu texto de uma forma não-verbal. Ainda segundo Cardoso, este narrador fílmico externo tem merecido profundas análises. Assim “distintos autores elegeram diferentes denominações para esta entidade: Sarah Kozloff nomina-o de **câmera-narrador** ou **realizador de imagens**; Black chama-o de **narrador intrínseco**; e André Gaudreault denomina-o **narrador fundamental** ou **narrador principal**”. (CARDOSO, 2003, p. 63). Por fim, exploremos essa instância de forma mais próxima, no contexto do estudo comparativo proposto no capítulo seguinte.

literatura se constitui no enredo; em cinema, apesar de encontramos a mesma terminologia, o enredo parece adquirir menor expressividade funcional, sendo parte de uma instância maior, o roteiro, como veremos a seguir.

A relação enredo/narrativa é indissolúvel, observa Samira Nahid de Mesquita (1986, p. 11): “o enredo é categoria do gênero épico, isto é, narrativo”, pode desenvolver-se no romance, no conto, na novela (obras em prosa), podendo, também, ser encontrado num poema, numa peça de teatro, num filme, numa telenovela, numa história em quadrinhos e até mesmo aparecer “na música, como ‘espinha dorsal’ de um desfile de escola de samba: o samba-enredo”.

Segundo Mesquita (p. 17), tradicionalmente, a estrutura do enredo organiza-se pelo princípio da causalidade e pela lógica temporal, além de procurar observar a verossimilhança. Desse modo, por meio desta instância, busca-se a aparência da verdade, respeitando-se a logicidade dos fatos; quanto ao segundo princípio, respeita-se a cronologia (narra-se antes o que aconteceu antes), obedecendo-se à ordem linear (começo, meio e fim); e por último, os fatos são ligados pela relação de causa e efeito, observando-se o princípio da causalidade. É o tipo de ordenação dos fatos e situações narradas mais próximo da narrativa oral, da narrativa tradicional (mitos, lendas, casos e contos populares), esclarece Mesquita.

Porém, adverte a autora que, a partir do século XX, (principalmente com as narrativas moderna e contemporânea), o enredo sofreu uma desarticulação, na medida em que certas narrativas deixaram de obedecer a tais procedimentos ao apresentar personagens cujos estados interiores desestruturavam o tempo cronológico, o mesmo ocorrendo com a relação causa/efeito que ligava os diferentes sucessos narrados. Esse “processo de transformação por que vem passando o enredo dá-se fundamentalmente no âmbito da chamada “literatura culta”, já que nas manifestações da cultura popular, nas narrativas de transmissão oral, a forma de narrar se mantém praticamente inalterada”. (MESQUITA, 1986, p. 17).

Em literatura podemos definir o enredo como um dos elementos estruturais da narrativa. Também chamado de trama, intriga, história ou ação, está diretamente ligado às personagens e às situações por essas vivenciadas, desse modo, funcionalmente, o enredo dá sustentação e lógica à estória permitindo o desenrolar dos acontecimentos ficcionais.

Sobre o assunto, E. M. Foster (2003) faz uma diferenciação entre estória e enredo, ao afirmar que a estória é uma narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo. O enredo segundo Foster, é também uma narrativa de eventos, porém a ênfase recai sobre a causalidade. Tencionando melhor clareza, Foster nos apresenta o seguinte exemplo:

“O rei morreu, e depois a rainha morreu”, é uma estória. “o rei morreu, e depois a rainha morreu de desgosto” é um enredo. A sequência de tempo é mantida, mas o senso de causalidade a ofusca. Novamente: “a rainha morreu, não se sabia de que, até descobrirem que foi de desgosto pela morte do rei”. Eis um enredo com um mistério, uma forma que se presta a um desenvolvimento maior. Suspende a sequência do tempo, afasta-se tanto da estória quanto permitem suas limitações. Consideremos a morte da rainha. Se for numa estória, diremos: “E depois?”. Se for num enredo, perguntaremos: “Morreu de quê?”. É esta a diferença fundamental entre esses dois aspectos do romance. Não se pode contar um enredo para uma audiência de bocejantes homens da caverna, nem para um sultão tirânico, nem pra seus descendentes, o público de cinema. Estes só ficam despertos pelo “E depois? E depois”? Tudo o que oferecem é a curiosidade. Acontece que um enredo requer também inteligência e memória. (FOSTER, 2003, p. 68).

A definição de Foster sobre o que seja o enredo assemelha-se às considerações feitas por Samira Nahid de Mesquita. Os princípios de causalidade e da lógica temporal também são identificados por Foster, embora, na opinião do autor, a causalidade prepondere sobre a temporalidade, sendo aquela o traço distintivo entre estória e enredo. Conforme aponta Foster, há na recepção do público um outro aspecto a ser levado em consideração nessa distinção, a curiosidade seria própria da estória, e nos conduziria até o seu desfecho; para alcançarmos a percepção do enredo, precisamos acrescentar inteligência e memória. Dessa forma, Foster (p. 70) assevera que “o leitor de romances inteligentes, ao contrário do indagativo que se limita a passar os olhos sobre um fato novo, registra-o mentalmente”.

Adentrando na questão da organização do enredo, Cândida Vilares Gancho (1991) explica que duas são suas questões fundamentais: estrutura e natureza ficcional. Quanto a este ponto, estamos novamente a comentar sobre a lógica interna do enredo. Conforme pontua Gancho a esse respeito,

Os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros, no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. Esta credibilidade advém da organização lógica dos fatos dentro do enredo. Cada fato da história tem uma motivação (causa), nunca é gratuito e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (consequência). A nível de análise de narrativas, a verossimilhança é verificável na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência. (GANCHO, 1991, p. 7).

Sobre o segundo ponto (estrutura) temos o conflito como elemento estruturador do enredo ou núcleo do enredo. Este pode manifestar-se na relação entre dois personagens, entre o personagem e o ambiente, possibilitando ao leitor-ouvinte (por analogia, no cinema, ao espectador) criar expectativa frente aos fatos do enredo. É, portanto, o conflito, segundo Gancho (p. 8), “qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias,

emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor”, (espectador no caso do cinema). Podemos encontrar nas narrativas, além dos conflitos já mencionados por Gancho, os conflitos morais, religiosos, econômicos e psicológicos.

Ainda, a fim de esquadriharmos a organização estrutural do enredo temos que este pode ser dividido em quatro partes: 1) exposição (introdução ou apresentação) na qual são apresentados os fatos iniciais, os personagens, às vezes o tempo e o espaço. Serve para situar o leitor diante da história que irá ler; 2) complicação (ou desenvolvimento) que corresponde a parte do enredo na qual se desenvolve o(s) conflito(s); 3) clímax que constitui o momento culminante da história (o momento de maior tensão), no qual o conflito chega a seu ponto máximo; e 4) o desfecho (desenlace ou conclusão) que é a solução do(s) conflito(s) em diferentes formas de configuração: surpreendente, feliz, trágico, cômico etc. (GANCHO, 1991, p. 8).

Convém, uma vez que iremos adentrar no universo de narrativas (literária e fílmica) cujo conceito de realidade empírica será confrontado pelo estranho, tratarmos de fazer um apontamento oportuno sobre a relação entre enredo e realidade (material). Mesquita (1986) faz uma importante observação sobre essa relação ao pontuar que mesmo

[...] “o enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretende negá-la, distanciar-se dela, “fingir” que ela não existe. Será sempre expressão de uma intimidade fantasiada entre verdade e mentira, entre o real vivido e o real possível”. [...] o real *simbólico*, articulado pela palavra, se instaurará, realimentando sem cessar o diálogo eterno “entre a vida e o sonho, entre a vontade de viver e o medo de morrer”, [...]. Esse diálogo será tenso, dialético, instaurador de novas realidades, diferenciadas entre si e semelhantes, na medida em que têm as mesmas motivações e as mesmas funções dentro das comunidades humanas em que se produzem e onde são lidas e interpretadas. (MESQUITA, 1986, p. 14).

Não pretendemos neste momento fazer uma análise pormenorizada dos aspectos que conformam o enredo da obra (literária) “*A volta do parafuso*”, de Henry James, porém a título de ambientação, notemos, apoiados nas considerações de Mesquita, que o enredo da obra irá instaurar o diálogo (conflituoso) entre duas realidades. A primeira empírica; a segunda de viés sobrenatural e que se instala na primeira, causando a tensão dialógica apontada pela autora. De modo muito sucinto, ainda para ilustramos o enredo da obra, podemos organizá-lo, conforme o que fora visto, do seguinte modo:

**Quadro 1: “A volta do parafuso”, enredo da obra.**

<b>A volta do parafuso, Henry James, 1898.</b>	
<b>Partes do enredo</b>	
Exposição	Numa noite de natal, em torno da lareira, um grupo de amigos se reúne para contar histórias de terror. Douglas, um dos participantes, diz possuir um manuscrito contendo uma experiência aterrorizante vivenciada por uma velha amiga. Nas noites que se seguem, o conteúdo do manuscrito será aos poucos revelado por Douglas ao grupo: Harley Street, Londres, contratada como preceptora dos órfãos, Miles e Flora, que ficaram sob a responsabilidade de um tio, uma jovem viaja para o condado de Essex, no interior da Inglaterra. À jovem é delegada autonomia para resolver, sem envolver o seu contratante, todas as dificuldades que se apresentarem.
Complicação	Ao explorar a propriedade, e com o passar dos dias, a jovem percebe a presença de um misterioso homem e, mais tarde, de uma mulher nos arredores da mansão. Intrigada, supõe serem empregados os quais não lhe haviam sido apresentados quando da sua chegada. Mas ao indagar a Sra. Grose, funcionária da mansão, se convence de que as aparições se tratam de Peter Quint e da Srta. Jessel, os ex-tutores de Miles e Flora, já falecidos.
Clímax	O comportamento, até então, amável das crianças começa a mudar, principalmente o de Miles. As aparições se intensificam e a jovem acredita que os fantasmas de Jessel e Peter Quint estão ligados às estranhas atitudes de Miles.
Desfecho	Por sugestão da Sra. Grose, Flora é enviada a Londres para se encontrar com o tio. Em mais um episódio em que Miles parece estar sob a influência maligna de Quint, a jovem confronta o espectro do antigo empregado que os espreitava pela janela. A aparição cessa, a preceptora julga ter libertado, em definitivo, o menino, porém ao abraçá-lo, se dá conta de que Miles também a deixou.

Fonte: elaborado pelo autor.

A arte em geral e, neste caso, a literatura criam realidades possíveis. Portanto, a ficção prescinde da realidade, retira desta a sua motivação, transformando-a. O realismo mágico, o universo fantástico, as utopias e as antiutopias, a *science fiction* são exemplos mais flagrantes das possibilidades extremas da relação ficção/realidade, afirma Mesquita (p. 15).

Acima vemos que o enredo bem elaborado por H. James traz como conflito o embate entre o natural (o real) e o sobrenatural, podendo também ser entendido como a medição de forças entre o bem e o mal, representados, respectivamente, pela mocinha que deseja proteger os órfãos e os fantasmas de seus antigos preceptores. Essa tem sido, provavelmente, uma das leituras mais aceitáveis, e algumas “lacunas” deixadas intencionalmente no texto pelo autor reforçam o aspecto fantástico da obra. As marcas de hesitação entre o que seria real ou irreal permitem que o leitor as preencha com o que Freud, em seu ensaio intitulado *Das Unheimliche* (1919), chamou de *Unheimlich*, (o estranho ou “infamiliar” numa acepção mais atual), isto é, os traumas que escondemos de nós mesmos.

Como veremos adiante, tais impressões, principalmente as respostas sugeridas, não ditas na narrativa, permitem classificar o texto de H. James como uma novela de teor fantástico. É, portanto, por esse caminho sombrio que conduziremos nossa análise, especialmente no capítulo subsequente.

Porém, muito em função da ideia contida no enredo, para a época bastante original, a obra, ainda hoje, estimula discussões, permitindo leituras que se vinculam, exclusivamente, à análise psicológica. Sobre a narrativa psicológica Gancho (1991, p. 9) explicita que nesta “os fatos nem sempre são evidentes, porque não equivalem a ações concretas do personagem, mas a movimentos interiores; seriam fatos emocionais que comporiam o enredo psicológico”. Adiante-se que o enredo psicológico não anula o efeito fantástico da obra, ao contrário reforça-o. A possibilidade de atribuir uma explicação racional aos acontecimentos (os eventos ocorridos na mansão seriam frutos da psique da personagem), em contraponto à admissão do sobrenatural (este seria a causa dos eventos, vivenciados pelas personagens) gera a dúvida, a hesitação do leitor, traço fundamental, segundo Tzvetan Todorov, do enredo fantástico: [...] “é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”. (TODOROV, 1970, p. 20).

De tudo que fora, de modo sucinto, exposto sobre os elementos da narrativa, em especial o enredo, podemos, guardadas as devidas ressalvas, aplicar à análise da obra fílmica. No entanto, antes de abordarmos o objetivo principal desse capítulo (a construção do enredo fantástico na literatura e no cinema), examinemos algumas considerações sobre esse mesmo ponto (ou seu referente) ligadas ao cinema.

Alguns conceitos do processo de criação cinematográfica geralmente são empregados e utilizados pelo público comum como sinônimos. Essa confusão tende a não fazer distinções entre o que seja enredo, narrativa, e, principalmente, roteiro. Começemos pelo exame deste

último, que entendemos ser uma instância bem mais ampla, a qual comporta a definição das demais. Assim, ao diluirmos o roteiro em etapas poderemos compará-lo a outros conceitos pertencentes ao próprio cinema ou à literatura.

O roteirista Luiz Felipe Loureiro Comparato (Doc Comparato), argumenta que há diferentes formas de definir um roteiro. Na sua forma mais direta e simples, pode ser descrito como a forma escrita de qualquer projeto audiovisual. Para Jean-Claude Carrière, citado por Comparato (2000), “o roteirista está muito mais perto do diretor, da imagem, do que do escritor”. Ao confrontar os processos de escrita (literário e fílmico), Comparato, cita novamente Carrière, ao explicar que:

O roteiro é o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário. Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outra maneira: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si, que podem ser nítidos ou ambíguos, violentos para uns e suave para outros, que podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, que se entrelaçam, que se misturam entre si, que por vezes até se repudiam, que fazem surgir as coisas invisíveis...” O romancista escreve, enquanto o roteirista, trama, narra e descreve. (COMPARATO, apud CARRIÈRE, 2000, p. 20).

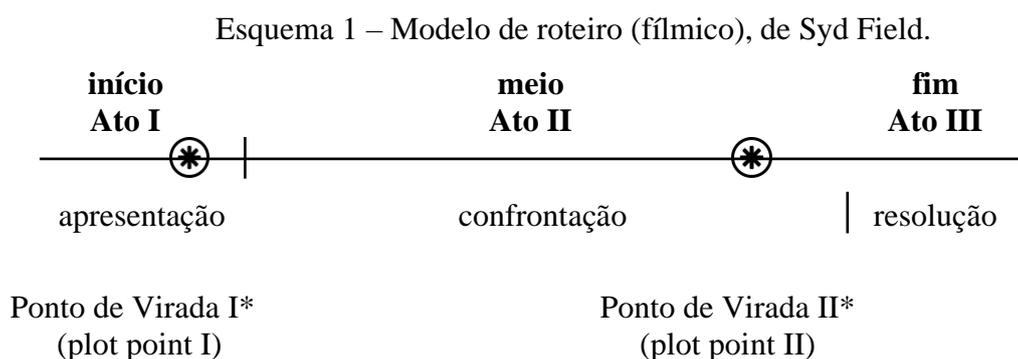
Nas palavras de Syd Field (2001), o roteiro é como um “substantivo”, refere-se a uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo sua “coisa”. Segundo Field (2001, p. 12) “todos os roteiros cumprem essa premissa básica”. Diferencia-se do romance e da peça de teatro na medida em que nesta a ação, ou enredo, ocorre no palco, sob o arco proscênio, e a plateia torna-se a quarta parede, espreitando as vidas dos personagens. “A ação da peça ocorre na linguagem da ação dramática; que é falada, em palavras”. Por sua vez, argumenta Field que no romance, “a ação dramática geralmente acontece na mente do personagem principal, dentro do *universo mental* da ação dramática”. Filmes são diferentes. Corresponde (o filme) a um meio visual o qual dramatiza um enredo básico ao lidar com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática, (FIELD, 2001, p. 11-12).

A dinâmica estrutural do roteiro assemelha-se ao jogo de xadrez, argumenta Field. As peças, o jogador ou jogadores, o tabuleiro e as regras, ou seja, as partes, são integradas num todo, e o resultado é o próprio jogo. O relacionamento entre as partes e o todo é que determina o jogo. A estrutura é o que sustenta a história no lugar, é o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo, (FIELD, p.12).

Portanto, como processo, o roteiro pode ser fragmentado. Field divide-o em três partes denominadas Atos. Assim, temos os Atos I, II e III que, segundo Field, correspondem, nessa

ordem, à apresentação, à confrontação e à resolução (início, meio e fim, respectivamente). Sendo uma sequência (ainda que nem toda produção respeite essa linearidade, assim como ocorre na narrativa literária) a passagem de um ato ao outro se dá por meio de um ponto de virada (também chamado de *plot point*). Dessa forma, qualquer incidente, episódio ou evento que “engancha” na ação e a reverte noutra direção é um ponto de virada. Há, portanto, ao final dos Atos I e II pontos de virada, obrigatoriamente.

Essa divisão do roteiro proposta por Field, se constitui em um paradigma, um modelo segundo o qual são construídos todos os roteiros. Porém, afirma o autor, que a observância do paradigma não necessariamente resulta em bons roteiros ou filmes. Field (p. 17) observa que “o paradigma é uma forma, não uma fórmula”. Por analogia, explica o autor que a forma de uma determinada peça de roupa (uma jaqueta por exemplo), não varia quanto à sua forma, porém admite variações de estilo, cor ou material. Por sua vez, a fórmula é totalmente invariável: numa linha de montagem a mesma peça (com exceção do talhe) será exatamente a mesma quanto à estampa, material, cor e corte. Desse modo, conclui Field (p. 18) “o paradigma é um modelo, um exemplo, um esquema conceitual [...], têm início, meio e fim definidos. O esquema abaixo representa o paradigma de construção do roteiro proposto por Field:



Fonte: adaptado de: Field (2001, p. 13)

O paradigma proposto por Field, no entanto, não corresponde ao roteiro em sua macro estrutura, o roteiro final; trata-se, pois, de um modelo simplificado. De outro modo poderíamos nos questionar sobre a construção das personagens, a inclusão dos diálogos (inclusive com indicação da entonação e atitude corporal dos atores), duração das cenas, locações (cenário não construído em estúdio), música etc. Essas instâncias estão de forma

implícita no paradigma de Field, porém não esmiunçadas. Assim, nos parece mais apropriado, conforme Comparato, designar o modelo de Field por “primeiro roteiro”.

Notemos, ainda, que a divisão acima proposta por Field é praticamente a mesma apresentada por Gancho (1991), ver página x, no que se refere à constituição do enredo literário, enquanto Gancho descreve as etapas de “complicação” e “clímax”, Field as reúne no Ato II denominando-as de “confrontação”. Esse entendimento reforça a percepção de que o enredo cinematográfico é parte de uma instância bem maior, o roteiro final ou guião, o documento narrativo utilizado como diretriz que contém a íntegra de um filme. Na concepção de Field, a organização da história em suas diferentes partes (incluindo o paradigma do “roteiro”, notemos) aproxima-se mais de uma proposta do roteiro final. Nesse sentido, Field parece associar o conceito de história à noção do roteiro em sentido amplo, algo que contribui para a sobreposição de noções. Assim, vejamos: “uma história é um todo, e as partes que a compõem — a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. — são o que a formam. Ela é um todo. (FIELD, p. 12).

Uma outra proposta baseada em conceitos ligados à ordem dramática nos é apresentada por Comparato (2001). Esta nos permite uma visualização mais ampla do roteiro, inevitavelmente, são introduzidos outros termos, porém com funções similares ao modelo de Field. Tratemos apenas dos imprescindíveis à compreensão. O autor divide-o em seis etapas as quais compõem o roteiro final: ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática.

O ponto de partido do roteiro é sempre uma ideia (de um fato, de um acontecimento). Ela deve ser definida por meio de um conflito essencial, chamado de conflito-matriz, este será a base do trabalho do roteirista e corresponde à segunda etapa. Nesta fase, explica Comparato, faz-se um esboço e começa-se a imaginar a história, a partir de uma frase chamada de *story line*. Assim, a *story line* é a condensação do nosso conflito básico cristalizado em palavras. Recordemos que, comparativamente, o conflito, em literatura, é o elemento estruturador do enredo. No nosso caso poderíamos esboçar a *story line* da obra “Os outros” (2001), de Alejandro Amenábar, do seguinte modo: “Jersey, Ilhas do Canal, 1945, a devota Grace aguarda com os filhos, o retorno do marido dos campos de batalha. Isolados em uma velha propriedade, e partir da chegada de três misteriosos ex-empregados à mansão, passam a observar estranhos acontecimentos”.

Pode-se dizer, que a *story line* acima contém, em síntese, o conflito matriz e toda a história que será narrada, porém não em seus pormenores. Dito de outra forma, podemos retirar do exemplo dado, a chegada dos ex-empregados e a, conseqüente, manifestação de

estranhos eventos como sendo o conflito matriz da história. Assim, por meio da *story line*, o conflito básico (ou matriz) apresenta e concretiza o que será desenvolvido.

Repare, ainda, que o trecho permite visualizarmos, de modo geral, a trama, o que em literatura, designamos por enredo. Abriu-se, propositalmente, uma série de indagações que dizem respeito à construção das personagens, à sucessão dos eventos, à composição do espaço, e à configuração temporal, e que, sob ampla perspectiva, as etapas seguintes do roteiro deverão necessariamente preenchê-las.

Retomando a divisão feita por Comparato, a terceira etapa trata das personagens. O roteirista explica que o desenvolvimento da(s) personagem(ens) se faz por meio da elaboração do argumento ou sinopse<sup>16</sup>. Nesta fase, além do processo de composição das personagens, faz-se a localização da história no tempo e no espaço. Ainda segundo Comparato (p. 25) “na sinopse é fundamental a descrição do caráter das personagens principais. Por outras palavras, a sinopse é o reino da personagem. É ela quem vai viver essa história, onde e quando a situamos”.

A maneira como se narra o conflito matriz, vivido pelas personagens, corresponde à ação dramática, à quarta etapa do roteiro. Os marcadores pronominais “o que”, “quem”, “onde” e “quando” juntam-se ao “como” na composição dessa etapa. Comparato explica que para trabalhar a ação dramática se faz necessário a construção de uma estrutura, sendo esta um dos fundamentos do roteiro, é a tarefa de maior exigência criativa do roteirista. Assim, a quarta etapa será, na realidade, a construção da estrutura. Na prática, a estrutura será a fragmentação do argumento (do roteiro) em cenas. Faz-se, nesse estágio, uma a descrição de cada cena, não havendo, porém, a inserção de diálogos.

A quinta etapa corresponde ao tempo dramático. Nesta fase introduz-se a noção de tempo dramático, isto é, quanto tempo terá cada cena. Serão, ainda, inseridos os diálogos nas cenas, compondo-se, assim, a estrutura iniciada na fase anterior. Nesse momento, cada cena terá o seu tempo dramático e sua função dramática, constituído o que se chama de primeiro roteiro. Comparato (p. 26) aclara que é nesta etapa que as personagens se desenvolvem. Pormenores são descritos: “quem é quem”, “como” e “por quê”. A cena abre-se, desenrola-se e acaba. As emoções, a personalidade e os problemas de cada personagem serão acrescentados, ou seja, aquilo que, detalhadamente, há de suceder em cada cena.

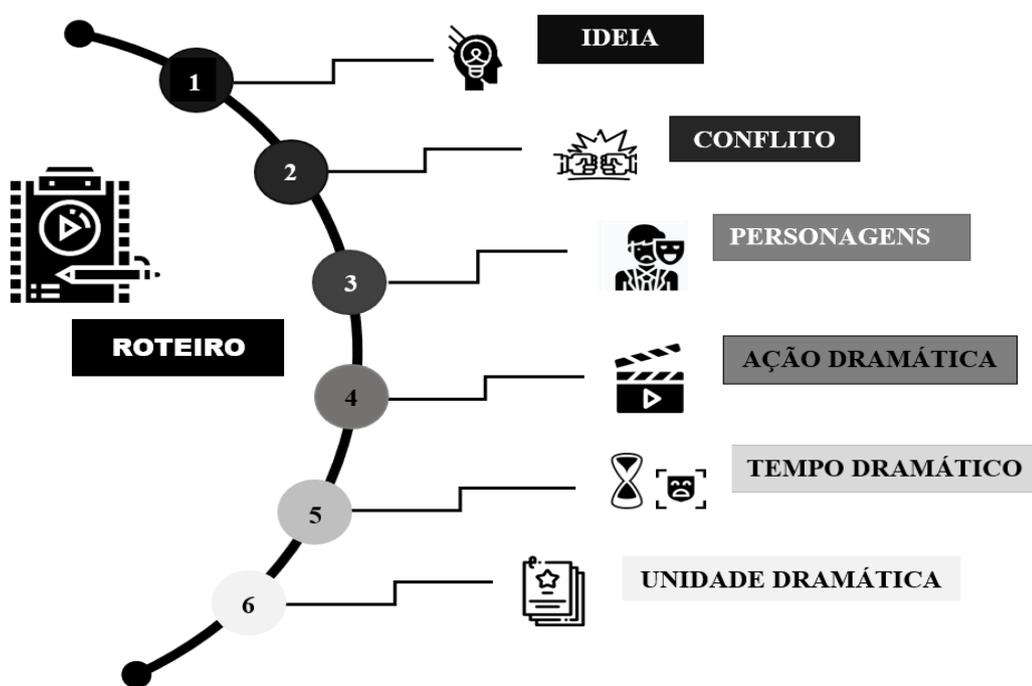
---

<sup>16</sup> Resumo breve (algumas páginas) de um roteiro de filme. (Do grego *sunopsis*, “visão conjunto”, olhadela geral, “índice dos assuntos”, a palavra entrou na língua francesa por intermédio de seu emprego nos EUA. (AUMONT e MARIE, 2001, p. 273). Comparato (2001, p. 25) assevera não ser prudente estabelecer limites à extensão de uma sinopse. Existem sinopses de duas folhas e sinopses de oitenta folhas. Os europeus, geralmente, preferem sinopses mais longas e detalhadas; os americanos primam pela concisão.

A última etapa descrita por Comparato é a unidade dramática, o roteiro final, o guia para a construção do produto audiovisual. Nesta fase, explica o autor, o roteiro deve estar pronto para ser filmado ou gravado. A partir de então, o diretor vai trabalhar com a unidade dramática do roteiro, ou seja, as cenas. É o momento em que a unidade dramática, a cena, se torna realidade. Por fim, Comparato pontua que há vários formatos de roteiro, assim como há uma diferença entre “roteiro literário” e “roteiro técnico”. O primeiro é “aquele que contém todos os pormenores necessários para a descrição da cena, a ação dramática e os diálogos, sem incidir excessivamente sobre as questões de planificação técnica” (movimentos de câmera, iluminação, som) as quais referem-se ao segundo tipo apontado. (COMPARATO, 2001, p. 28).

De modo representativo, segundo o modelo de roteiro proposto por Comparato, poderíamos esboçá-lo do seguinte modo:

Esquema 2 – Estrutura do roteiro (fílmico), de Doc Comparato.



Fonte: elaborado pelo autor.

Notemos mais uma vez que o enredo não aparece de modo explícito, ele está alojado de modo implícito dentro da estrutura do roteiro, principalmente as etapas 1, 2 e 3 correspondem à constituição do enredo literário apresentada por Gancho (2001). Comparato em sua primeira publicação sobre o tema (1983), denominou as mesmas etapas do roteiro,

segundo ele, a partir de um ponto de vista mais operativo, do seguinte modo: ideia, *story line*; sinopse, estrutura, primeiro roteiro e roteiro final. Algo que corrobora com o entendimento de que o roteiro fílmico estaria inserido nas três primeiras etapas.

Façamos, por fim, a separação entre história e narrativa. Sobre o assunto Michel Chion (1989) argumenta que a *história propriamente dita*, é simplesmente “o que acontece” quando se coloca o roteiro na ordem cronológica. A narração, também chamada de relato, discurso, construção dramática etc., “diz respeito como a história é contada, ou seja, à maneira como os acontecimentos e os dados da história são levados ao conhecimento do público (modos de narrativa, informações ocultas depois reveladas, utilização dos tempos, das elipses, das insistências, etc.)”. (CHION, 1989, p. 87-88). Assim, a arte da narração pode tornar interessante uma história previsível; e, inversamente, uma narração ruim pode tirar todo o interesse de uma boa história, complementa Chion.

É possível perceber que, ainda que certos elementos apresentem funcionalidades bastante semelhantes, a técnica empregada por cada sistema singulariza os mesmos aspectos analisados. Acreditamos, por fim, que a separação e comparação entre os conceitos abordados (enredo, roteiro e narrativa) nos propicie uma melhor visualização e compreensão dos próximos pontos a serem abordados.

### **3.3 A construção do relato fantástico (na literatura) e sua transposição para o cinema.**

Os gêneros literários funcionam como modelos de escritura ou de produção textual para os escritores e como horizontes de expectativas e de interpretação para os leitores. Como qualquer outro gênero do discurso, o relato fantástico possui leis que o governa. De modo inicial, tomemos nota de alguns desses aspectos. A dinâmica do relato fantástico busca, por meio do discurso, transformar em verossímil, previsível e totalmente organizado, algo que, a princípio, é tido como improvável, estranho e sobrenatural. Por sua vez, o universo temático dos relatos fantásticos configura de modo especial o dinamismo complexo do desejo e da imaginação do sujeito. Por fim, seu objetivo comunicativo consiste em não aceitar os limites impostos pela realidade aparente, mas subvertê-los para fazer ver e sentir as forças misteriosas do irracional e do sobrenatural que operam por baixo e além das aparências.

Esse conjunto de convenções próprias configuram a estética do relato fantástico que trataremos de explorar nesta seção, além de alguns procedimentos e estratégias que contribuem para a sua identificação (por parte do leitor e, por extensão, do espectador). Podemos dizer que, sistematicamente, a composição do enredo fantástico prevê a observância

dos aspectos acima apontados, ainda que essa estrutura não apareça de modo tão linear, como ocorre com algumas narrativas ligadas ao neofantástico.

Percebe-se, até então, que as considerações apresentadas se associam ao fantástico literário, no entanto, cabe esclarecer que ao tratarmos do fantástico no cinema, nos valeremos das mesmas proposições teóricas empregadas na literatura. Conforme pretende-se demonstrar, a dinâmica da organização do relato fantástico em ambos os sistemas obedece ao mesmo conjunto de normas e procedimentos. Podemos encontrar na obra fílmica elementos afins, como por exemplo, a temática similar, o choque entre a realidade material e o sobrenatural, a hesitação experimentada pelo espectador, traços fundamentais apontados pelos principais estudos ligados à estética do fantástico literário.

Contudo, é oportuno observar que a obra audiovisual dispõe, como vimos, de linguagem e recursos próprios que, se bem empregados, ampliam as suas possibilidades narrativas. Pensando apenas a partir dessa perspectiva, a velha proposição de que “uma imagem vale por mil palavras” parece ser uma sentença difícil de ser contestada quando comparamos as obras literária e fílmica. Despertar no leitor certos tipos de reação apenas utilizando-se da escrita, demanda no mínimo habilidade, senão vocação. No seu ofício, o escritor conta apenas com a palavra; por sua vez o cinema dispõe da imagem em movimento e tudo mais que a ela se associa (luz, som, enquadramento, encenação, tecnologia, etc.), podendo, assim, por meio do apelo aos sentidos, acessar mais facilmente as emoções do espectador.

Por outro lado, não se quer com isso afirmar que a literatura não possa igualmente produzir os mesmos efeitos, os clássicos da literatura mundial atestam a força da escrita. Assim, mesmo dispondo de amplos recursos, uma imagem em movimento pode não ter o peso de uma única palavra.

Antes de prosseguirmos, convém, ainda, apontar que a classificação “gênero fantástico”, adotada em literatura, (gênero, não no sentido canônico, mas como modalidade literária) não encontra a mesma denominação quando falamos de cinema. Segundo, Comparato (2001, p. 29), a classificação mais ampla e vigente, hoje em dia, é dada pelo *Screen Writers Guide*, publicado nos Estados Unidos, o qual divide os roteiros em seis categorias gerais: aventura, comédia, crime, melodrama, drama e outros. Assim como as demais, esta última abrange várias subdivisões, entre as quais podemos incluir as aproximações do fantástico: fantasia, ficção científica, farsa, terror, horror psicológico.

Não teremos, portanto, pelo menos de modo categorizado, um produto audiovisual classificado puramente de obra fantástica, ainda que essa reúna toda a configuração estética

presente no gênero literário. Se tomarmos, como exemplo, a obra audiovisual a ser analisada, “Os outros” (2001), de Alejandro Amenábar, não a situaremos como uma produção fantástica, mas sim como um filme de terror ou terror psicológico no qual o roteiro, conforme iremos demonstrar, explora elementos do fantástico e do neofantástico.

“Os inocentes” (1961), de Jack Clayton, adaptação para o cinema de “A volta do parafuso, (1898), de Henry James, é um caso exemplar dessa tipificação. Como um arquétipo do fantástico literário, é também uma das poucas obras, segundo Noël Carroll (1999), que podem ser rotuladas de cinema fantástico, em sentido puro, conforme a definição todoroviana. Porém, ainda que apresente um roteiro bastante fiel à obra impressa, o filme insere-se no contexto das produções do gênero terror.

Tendo em mente que o gênero fantástico, na visão de Todorov, se define, sumariamente, como uma oscilação entre explicações naturais e sobrenaturais – mas, como sabemos, o fantástico exige a dúvida”, (Todorov, 1970, p. 45) –, esse aspecto deve ocorrer também no cinema a fim de confirmá-lo, verifiquemos o que nos diz Noël Carroll a respeito da “excepcionalidade” do fantástico, enquanto categoria cinematográfica:

Poderia parecer que a razão pela qual o cinema oferece tão poucos exemplos do puro fantástico estivesse ligada à base fotográfica do meio. Ou seja, uma vez mostrado o agente sobrenatural, acabou; não há mais dúvida sobre sua existência, pois o espectador normal julgará que a imagem cinematográfica implica que o monstro existe na ficção. (CARROL, 1999, p. 214).

Esse comentário de Carrol alude ao fantástico puro de Tzvetan Todorov, o qual fundamenta-se na permanência da ambiguidade. Analisando o gênero a partir dessa perspectiva, tem-se o motivo para a pouca ocorrência de produções cinematográficas inteiramente identificadas com o fantástico, pois, uma vez explicado ou aceito o acontecimento insólito, o fantástico desfar-se-ia. Como gênero literário desembocaria em gêneros vizinhos, como o realismo-mágico, o maravilhoso ou o estranho, por exemplo. No cinema, poderia adentrar em subcategorias como horror, a ficção científica, fantasia, entre outros.

Estudos posteriores, porém, contestam o caráter evanescente dado por Todorov ao gênero fantástico. Assim, tais estudos explicam o fantástico literário a partir de perspectivas não centradas na ambiguidade entre a explicação natural ou sobrenatural dos eventos da narrativa. Entre vários trabalhos podemos citar o de Ana María Barrenechea que define o fantástico a partir da “problematização” ou “tensão” existente entre fatos que pertencem a duas ordens contrárias. Irène Bessière entende que o fantástico literário “alimenta-se” das

noções habituais de normalidade e realidade, subvertendo-as e fazendo com que essas entrem em confronto com o irreal, o irracional e o sobrenatural. O fantástico estabelecer-se-ia, então, pela contradição, recusa mútua e implícita com a realidade cotidiana. E, por último, na percepção de Joël Malrieu o gênero fantástico se caracteriza por oferecer ao leitor uma relação dialética entre dois pólos: o personagem e o fenômeno. Esses dois pólos, segundo Malrieu, se encontram em uma relação de contradição que, ao mesmo tempo, implica uma estranha e fascinante atração mútua.

Das argumentações a respeito da construção do gênero fantástico (seja em literatura ou cinema) o que sobressai como ponto comum é a ocorrência de natureza conflituosa entre o que entendemos por realidade e um fenômeno alheio à essa mesma realidade. Esse acontecimento que rivaliza com o “real”, geralmente relaciona-se com o sobrenatural, mas pode associar-se também ao mundo dos sonhos, ao mito, ao subconsciente humano, à ficção científica, entre outros.

Enfim, não nos resta levantar suspeitas sobre a ocorrência do fantástico no cinema, contudo, ele não possui, nesse sistema, o mesmo *status* do seu referente literário. Assim, o fantástico pode aparecer de modo sutil nas categorias apontadas acima por Comparato, mas, especialmente, vincula-se às subcategorias de: terror, fantasia, ficção científica, drama psicológico e suspense.

Retomando o estudo da estética do gênero fantástico, Juan Herrero Cecilia (2000) aponta que esta

[...] “se caracteriza por estabelecer uma tensão ou confusão problemática entre o nível da experiência ordinária (a dimensão do explicável ou do racional) e a alteração misteriosa desse nível pela irrupção de uma força irracional ou sobrenatural que resulta racionalmente inexplicável e que produz na interioridade do sujeito perceptor uma sensação de fascinação, de inquietude ou angústia. Essa intromissão ou confusão misteriosa de níveis exige por parte do personagem (e, através dele, por parte do leitor) um tipo determinado de explicação que pode permanecer aberta ao jogo desconcertante ou fascinante da ambiguidade”. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 32).

Ao considerarmos o excerto acima, podemos afirmar que o fantástico moderno (referimo-nos aqui à representação literária produzida, principalmente na Alemanha, por Hoffmann no início do século XIX) constrói-se em função de sua relação com a experiência existencial, isto é, a realidade. O caráter conflituoso dessa relação, ademais da ambiguidade (todoroviana), desempenha papel importante na organização desse tipo de narrativa. Esses dois traços apontados por Herrero Cecília sobre a estética do fantástico reafirmam o que

Tzvetan Todorov já havia antecipado em seu trabalho intitulado “Introdução à literatura fantástica”, (1970), e que, mais tarde, outros estudos vieram a complementar e atualizar a descrição do funcionamento daquilo que Todorov chamou de fantástico puro<sup>17</sup>.

Tendo apontado alguns dos principais traços que caracterizam a estética e fundamentam a dinâmica narrativa do gênero fantástico. Torna-se, porém, necessário aprofundarmos a organização estrutural que opera ou se manifesta na configuração narrativa especial que encontramos nos relatos fantásticos, ainda que cada relato, à sua maneira, atualize essa configuração narrativa. Conforme explica Herrero Cecilia (2000, p. 108), para entender e melhor situar a configuração estrutural do universo narrativo do relato fantástico, teríamos que relacioná-lo com um esquema comum ou protótipo que funcione em todo texto narrativo, independente do discurso ou gênero a que pertença. Para Herrero Cecilia o “esquema quinário” de organização do texto narrativo, proposto por Jean-Michel Adam (1995 /1992) corresponde a esse modelo. Este se estrutura em torno de cinco etapas ou fases que regulam o encadeamento lógico e cronológico da história narrada, são elas: a fase da situação inicial ou da orientação; a fase da complicação; a fase da dinâmica da ação e/ou da avaliação; a fase da resolução; e a fase da situação final e da moral ou conclusão global.

A primeira fase compreenderia o estado inicial das coisas no qual ocorrerá a irrupção da problemática da história narrada. Nesta fase, o leitor receberá uma série de informações que constituirão a base temática necessária para poder entender os acontecimentos posteriores. O narrador ainda tratará de responder uma série de perguntas implícitas (quem?, onde?, quando?, o que?...) para suscitar e manter a atenção do leitor. Herrero Cecilia explica que esta fase estabelecerá uma relação de contraste e interdependência com a situação final.

A fase de complicação apresentará um fator de desequilíbrio, um conflito ou uma alteração que desencadeará uma reação de busca pelo reestabelecimento da harmonia, do objeto desejado ou do equilíbrio perdido. Tem-se início a dinâmica da ação que deve desembocar num tipo determinado de resolução. Por esta razão, a segunda fase estabelece uma relação de simetria com a fase da resolução (4ª fase).

Estamos na terceira fase, a dinâmica da ação. Esta compreende o conjunto de “incidentes” ou de aventuras que conduzem o personagem principal à busca de uma “solução” (positiva, se triunfa, ou negativa se fracassa) para o conflito, o enigma, a perturbação ou a privação que gerou a “complicação”. Essa “busca” por uma solução associa-se a uma atitude

---

<sup>17</sup> A utilização do termo “puro” (não racionalizado) empregado por Todorov (1970, p.29) implica considerar a existência e a distinção de gêneros vizinhos ao fantástico, como por exemplo, o realismo mágico ou realismo maravilhoso, a ficção científica, o estranho, o conto de fadas, o maravilhoso, a novela policialesca, etc. O que não quer dizer que não possam coexistir, numa mesma obra fantástica, características de gênero(s) distintos.

de “avaliação” diante da problemática, para poder chegar a adoção da “solução” oportuna. O processo de avaliação, segundo Herrero Cecília (p. 110), assumido pelo personagem ou pelo narrador-personagem, para situar-se ante a estranha irrupção do inexplicável ou do sobrenatural, adquire uma importância especial no relato fantástico.

A fase da resolução encerra a fase da dinâmica da ação, oferecendo um resultado positivo ou negativo à busca empreendida pelo personagem principal. A tensão dramática alcança aqui seu ponto máximo para entrar depois em uma fase de distensão. A “resolução”, como fora comentado, estabelece uma relação de simetria antitética com a “complicação” a qual havia desencadeado a dinâmica da ação e motivado a curiosidade e o interesse do leitor.

A última fase compreende a situação final. O resultado da “resolução” possibilita a construção da situação final na qual o personagem principal depara-se com as consequências do êxito ou do fracasso de seu programa narrativo. Esta fase marca um contraste ou oposição com a situação inicial. Ao estabelecer a comparação entre essas duas fases, o leitor poderá compreender o valor significativo que se desprende da história narrada. O autor pode condensar esse valor significativo formulando uma conclusão ou moral. Nesse caso, explica Herrero Cecília (p. 110) que tal artifício “supera a situação final e corresponde a uma avaliação do sentido significativo do relato percebido como um todo organizado para comunicar ao leitor uma determinada visão da realidade”.

A partir desse modelo, bem como dos estudos de Louis Vax, Michel Lord, Jean Fabre e Jacques Finné a respeito da organização do relato fantástico, Herrero Cecilia faz um enfoque da organização estrutural e da configuração narrativa do fantástico. As fases são as mesmas do paradigma proposto por Jean-Michel Adam, porém aqui o autor põe em destaque as particularidades do gênero. Vamos examiná-las, portanto, ilustrando-as a partir da obra de Henry James, “A volta do parafuso, 1898” e de “Os inocentes”, 1961, de Jack Clayton, adaptação da obra de James para o cinema.

A seguir, reescrevemos o resumo da obra literária e a sinopse da obra fílmica:

**Quadro 2: “A volta do parafuso”, resumo da obra.**

<b>“A volta do parafuso”, H. James (1891)</b>
<p>Numa noite de natal, ao redor da lareira, um grupo de amigos se reúne para contar histórias. Douglas, um dos participantes, diz possuir um manuscrito contendo uma experiência aterrorizante vivenciada por uma velha amiga. Nas noites que se seguem, o conteúdo do manuscrito será aos poucos revelado por Douglas ao grupo: Harley Street, Londres,</p>

contratada como preceptora dos órfãos, Miles e Flora, que ficaram sob a responsabilidade do tio, uma jovem viaja para o condado de Essex, no interior da Inglaterra. À jovem é delegada autonomia para resolver, sem envolver o seu contratante, todas as dificuldades que se apresentarem. Ao explorar a propriedade, e com o passar dos dias, ela percebe a presença de um misterioso homem e, mais tarde, de uma mulher nos arredores da mansão. Intrigada, supõe serem empregados os quais não lhe haviam sido apresentados quando da sua chegada. Mas ao indagar a Sra. Grose, funcionária da mansão, se convence de que as aparições se tratam de Peter Quint e da Srta. Jessel, os ex-tutores de Miles e Flora, já falecidos. O comportamento, até então, amável das crianças começa a mudar, principalmente o de Miles. As aparições se intensificam e a jovem acredita que os fantasmas de Jessel e Peter Quint estão ligados às estranhas atitudes de Miles. Por sugestão da Sra. Grose, Flora é enviada a Londres para se encontrar com o tio. Em mais um episódio em que Miles parece estar sob a influência maligna de Quint, a jovem confronta o espectro do antigo empregado que os espreitava pela janela. A aparição cessa, a preceptora julga ter libertado, em definitivo, o menino, porém ao abraçá-lo, se dá conta de que Miles também a deixou.

**“Os inocentes”, Jack Clayton (1961)**

A jovem Giddens viaja ao condado de Essex, no interior da Inglaterra, para assumir as funções de preceptora dos órfãos Miles e Flora. Em Londres, a jovem recebe do seu contratante, o tio das crianças, autonomia para administrar, de modo independente, a propriedade de Bly. Giddens é recebida pela senhora Grose, a governanta, e por Flora. Miles retornaria à Bly, dias depois, pois havia sido desligado do colégio interno que estudava. Encantada, inicialmente, com o lugar e com doçura das crianças, a tranquilidade da jovem é quebrada pela aparição de um misterioso homem que passa a rondar a propriedade. Uma figura feminina desconhecida também é avistada por Giddens, intensificando ainda mais as suas preocupações. Ao descrever os estranhos à senhora Grose, Giddens se convence de que as aparições se tratam de Peter Quint e da Srta. Jessel, os ex-tutores de Miles e Flora, já falecidos. À essa altura o comportamento amável das crianças já não é o mesmo, principalmente o de Miles. Giddens crê que os espíritos de Jessel e Quint estão manipulando as crianças, e sente-se no dever de protegê-las. Quando os estranhos eventos se intensificam, por sugestão da Sra. Grose, Flora é enviada a Londres para se encontrar com o tio. Miles permanece na propriedade, sob os cuidados de Giddens. Porém, depois de confrontar Quint em mais uma de suas aparições, Giddens julga ter

libertado Miles de sua possessão. Ao acolher em seus braços o menino que havia, aparentemente, desmaiado, a preceptora percebe que Miles, na verdade, está morto.

Fonte: elaborado pelo autor.

Reparemos que à exceção de alguns pontos iniciais as narrativas são coincidentes. Na obra literária, a história principal, que será transmitida por meio de um relato escrito (no qual temos um narrador homodiegético, a jovem preceptora), é anunciada por um narrador heterodiegético (o personagem Douglas). No filme, a história principal é contada a partir da perspectiva da personagem principal, a jovem Giddens (assim nominada no filme), não havendo, portanto, ações, nem personagens que antecedam o curso da história principal. O artifício do manuscrito é um recurso típico do fantástico, podendo aparecer, também, outras formas de registro (cadernos, cartas, livros, etc.). Serve para suscitar no leitor certa credibilidade em relação àquilo que está sendo narrado, uma vez que foi “documentado”, geralmente, pelo “herói fantástico”.

No conto o “Chac Mool”, de Carlos Fuentes, por exemplo, um caderno deixado pela personagem principal, Filiberto, dá acesso às misteriosas circunstâncias que antecederam sua morte por afogamento em Acapulco.

Voltemos, outra vez, ao esquema de Jean-Michel Adam, analisado aqui por Herrero Cecília dentro do contexto do fantástico.

Na fase da “orientação” e da “complicação”, Herrero Cecília observa que o personagem fantástico se encontra ante uma estranha transgressão ou alteração do mundo ordinário, natural e racional. Segundo o autor, o esquema comum que corresponde a essas fases compreende a seguinte dinâmica:

Um personagem comum, apresentado de forma realista em um contexto que pode ser bem conhecido e aceito pelo leitor, para motivar sua identificação ou sua simpatia, se depara de modo inesperado com um fenômeno estranho (ambíguo, irracional, misterioso...). A presença deste pode haver sido motivada por algum traço especial da identidade do personagem que não estará consciente disso, pelo menos em princípio. A *complicação* surge de modo pleno quando o personagem se dá conta de que o fenômeno estranho vai impondo (por meio de uma série de atuações surpreendentes) sua enigmática presença e sua força ou poder. Esta suposição supõe uma ruptura, transgressão ou alteração dos esquemas ordinários da ordem natural e racional. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 124).

Tanto a narrativa literária quanto a fílmica preenchem essas condições ao construírem na fase de orientação um cenário bastante realista, com o qual o fantástico estabelecerá uma relação de tensão, corroborando com as principais postulações teóricas aventadas. Esta primeira fase é a única que apresenta distorções ao compararmos os enredos, uma vez que no

livro a história principal será introduzida por um personagem secundário, por sua vez o filme dispensa esse artifício, iniciando a narrativa principal de modo direto e independente. Ao considerarmos a história principal, a fase de complicação, em ambos os sistemas, se inicia quando a personagem principal percebe as aparições de Peter Quint e Jessel rondando a propriedade de Bly.

As fases seguintes compreendem as fases da avaliação e da dinâmica da ação. Herrero Cecilia (p. 126), explica que na fase de avaliação, ante a inquietação, a angústia, a fascinação, ou a exultação produzida pela presença enigmática do fenômeno sobrenatural, o personagem principal ou personagem testemunha e observador realista, realiza um exame da situação. Busca-se a compreensão daquilo que está acontecendo, bem como uma explicação para o enigma. Ao mesmo tempo o personagem adotará uma dinâmica de atuação voltada para o enfrentamento ou fuga frente à ameaça representada pelo fenômeno insólito (como exemplo podemos citar outra vez o conto “Chac Mool”, de Carlos Fuentes, no qual Filiberto foge para se libertar da estátua do *chac mool* que ganhara vida e que o mantinha prisioneiro) pode ocorrer, ainda, uma espécie de atração, de cumplicidade mútua ou de fusão, se o fenômeno estranho produz no personagem a sensação de euforia ou promove o acesso à felicidade almejada (“Axolotl”, de Cortázar é um exemplo que satisfaz a questão da atração e fusão). Por outro lado, pode ocorrer que o personagem principal não tome consciência da ameaça que representa o fenômeno fantástico, pois não foi capaz de avaliá-la e de captá-la ou porque adotou desde o início uma atitude puramente racionalista e, de certo modo, profanadora. (“A pata do macaco”, de W. W. Jacobs, pode inserir-se nesse contexto).

Ao buscar as duas fases acima nas obras de James e Clayton, a aparição de Peter Quint e de Jessel produz na personagem principal inquietação, curiosidade por descobrir quem são os supostos empregados que aparecem furtivamente em certos pontos da mansão. Dessa fase, a avaliação do fenômeno, a preceptora, baseada nas informações da Sra. Grose, conclui que as aparições se tratam de manifestações sobrenaturais. Na fase da dinâmica da ação, sua postura se voltará para o enfrentamento do fenômeno, uma vez que, supondo estarem as crianças sob a influência dos espíritos dos antigos tutores, é seu dever protegê-las.

Na última fase do esquema de Jean-Michel Adam, a fase da resolução, Herrero Cecilia esclarece que essa pode apresentar diversas variantes, isso dependerá das decisões tomadas nas fases de avaliação e da dinâmica da ação. Na primeira delas o personagem compreende o enigma da identidade ambígua do ser ou do evento insólito, e consegue libertar-se do suposto perigo da alienação ou aniquilação suscitado; o personagem não consegue libertar-se do poder destruidor do fenômeno estranho ou da atração que este exerce sobre sua mente e acaba

sucumbindo de forma trágica e fatal; o personagem alcança por um momento um estado de harmonia e de fusão com o ser ou o fenômeno estranho, ascendendo a um outro mundo (contrário às leis naturais do espaço e do tempo), todavia a ordem racional acabará impondo sua lei e separando-o do ideal sonhado e alcançado pela via visionária; finalmente, o personagem decide seguir o caminho que o conecta com o ser ou o fenômeno estranho, permitindo-lhe ascender a uma ordem diferente que supõe o triunfo do amor e do ideal sonhado, além da ordem natural existente.

A fase da resolução nas duas obras (filme e livro) coincide com a segunda hipótese apresentada, isto é, a preceptora (Srta. Giddens) ante a decisão de enfrentar o fenômeno sobrenatural acaba por ser, na verdade, subjugada, o desenlace da história revela-se trágico, pois, tanto no livro como em sua adaptação para o cinema, sugere-se a morte do menino Miles. Uma curiosidade em relação ao filme é que este insere a cena de um beijo como desfecho. Pondo mais suspeitas sobre a sanidade de Giddens em relação a tudo que se passara na mansão.

Depois do resultado da “resolução”, e em função da natureza desse resultado, H. Cecilia explica que o leitor deve aceitar um tipo de explicação ou deduzi-la, trata-se do “estado final” ou da “moral”. Isso ocorre porque na narrativa fantástica (principalmente o fantástico moderno) o autor do relato utiliza-se do discurso ambíguo, habilmente equilibrado, no qual nenhuma direção se impõe claramente, tudo para provocar no leitor uma dupla interpretação do relato que pode seguir a linha sobrenatural ou racional dos acontecimentos.

Encontramos essa mesma estratégia ambivalente tanto na obra escrita como na produção fílmica. Ao chegarmos ao desfecho das obras não temos a certeza plena se o que ocorreu em Bly é obra do sobrenatural ou é fruto da imaginação delirante da jovem preceptora. Precisamente “este é o desafio que implica o discurso narrativo do gênero fantástico e o poder de sedução e desconcerto que pode exercer sobre o espírito do leitor, sobretudo se se trata de um leitor mais ou menos racionalista”. (H. CECÍLIA, 2000, p. 127).

Ao final deste capítulo, é possível verificar que a estrutura organizacional do fantástico literário é muito semelhante ao fantástico cinematográfico. A distinção se dá em relação aos tipos de linguagem adotadas por cada um dos sistemas, o formato, e a utilização dos recursos empregados na obra fílmica.

## CAPÍTULO IV

### 4. A ENCENAÇÃO DAS PALAVRAS: ESTUDO COMPARATIVO DAS OBRAS A “VOLTA DO PARAFUSO” E “OS OUTROS”

Esta parte do estudo põe em debate as investigações feitas ao longo de todo o trabalho. Nela pretendemos demonstrar a ocorrência e a organização do relato fantástico na obra “A volta do parafuso”, de Henry James, além identificar e comparar elementos do fantástico, ligados à essa obra, na estruturação da narrativa de “Os outros”, de Alejandro Amenábar. Abrimos o capítulo aproximando o leitor dos autores e de suas produções. À continuação, examinamos como a obra de H. James se acomoda à teoria de Tzvetan Todorov, confirmando seu caráter modelar. Sobre a obra de A. Amenábar, procuramos atestar na sua composição a ocorrência de elementos ligados às diferentes perspectivas do gênero, desde o fantástico tradicional ao neofantástico. Sobre esse último ponto, a ideia é verificar e comparar como a estética e o conjunto de procedimentos ligados ao gênero fantástico foram transpostos para o cinema.

#### 4.1 (Re)Conhecendo obras e autores

Publicado originalmente no ano de 1898, *The turn of the screw* é um dos trabalhos mais representativos da obra de Henry James Jr. O título — uma expressão inglesa, consiste em uma metáfora para designar uma situação difícil de suportar — remete, ainda, à pressão exercida, a cada volta dada pelo pontiagudo instrumento que, geralmente, compunha certos mecanismos de tortura medievais. A tradução do título da obra, aparentemente vazia de significado, passou para o nosso idioma de forma literal, assim encontramos duas versões praticamente similares: “A volta do parafuso” e, também, “A outra volta do parafuso”. Optamos por utilizar a primeira delas neste trabalho.

A obra, reconhecida como um dos clássicos da literatura de terror<sup>18</sup>, inspirou e continua a inspirar diversos trabalhos. “Os inocentes”, dirigido por Jack Clayton e lançado em 1961, provavelmente, seja o mais lembrado. Porém, antes em 1950, William Archibald (um dos roteiristas do filme), baseado na novela de James, escrevera e estreara na Broadway, uma

---

<sup>18</sup> Preferimos utilizar o termo “terror” para nos referirmos, de modo geral, não específico, a ambas as produções analisadas, uma vez que sob essa classificação, podemos posicionar sub(gêneros) literários ou sub(categorias) fílmicas, como o fantástico e o terror psicológico, respectivamente, no caso da novela e do filme aqui discutidos. De outro modo, consideremos que muitas vezes, as obras são estruturas híbridas, pertencentes a mais de um gênero simultaneamente.

peça cujo título anos mais tarde batizaria o filme de Jack Clayton. Por aqui a película “Através das sombras”, de 2015, dirigida por Walter Lima Jr., é um outro exemplo do legado da obra de James. “Os órfãos”, dirigido por Floria Sigismondi e “A maldição da mansão Bly”, série criada para a Netflix, por Mike Flanagan, ambos os trabalhos de 2020, são as produções e exemplos mais recentes. Por fim, a narrativa de James inspirou, de modo bastante original, a outra produção posta aqui em discussão, “Os outros”, de 2001, de Alejandro Amenábar.

“A volta do parafuso” pertence à segunda fase da carreira de H. James, mais identificada com a literatura de caráter psicológico. O escritor, segundo dos cinco filhos de Sir Henry James, nasceu em Nova York em 1843. Estudou na escola de Direito de Harvard, em 1862, porém desistiu do curso no ano seguinte. Nesse período produziu artigos e críticas para vários jornais, mas, em 1869, resolveu deixar os EUA para empreender uma longa viagem por países da Europa. Passou por Londres, Paris e Roma até se estabelecer definitivamente, no ano de 1876, na capital inglesa, fazendo da cidade sua casa pelos próximos vinte anos. Nesse período surgiu sua primeira novela *Roderick Hudson*, (1875), além de *The American* (1877) e *The Europeans*, (1878). A obra *Daisy Miller*, publicada inicialmente em 1878 na *The Cornhill Magazine*, deu a James grande popularidade. A partir dessa, seguiram-se *The Portrait of a Lady*, 1882, *The Bostonians*, 1886, e *The Princess Casamassima*, 1889, obras pertencentes à primeira fase e que consagraram James como precursor da moderna ficção pela utilização do *flashback* e pela narração indireta.

Henry James também se dedicou à dramaturgia, mas sua experiência com o teatro revelou-se frustrada, assim, decidiu retornar à ficção produzindo “Pelos olhos de Maisie” (*What Maisie knew*, 1897), *The Awkward*, 1899, “As asas da pomba” (“*The Wings of the Dove*, 1902) e “A taça de ouro” (*The Golden Bowl*, 1904). É dessa mesma época o clássico de terror *The turn of the screw*, já aqui por nós comentado.

Henry James permaneceu em Londres até o final de 1890, quando se mudou para Rye, uma pequena cidade ao sudoeste da capital inglesa, no condado de *Sussex*. De ascendência irlandesa e escocesa, e intimamente identificado com a cultura inglesa, naturalizou-se cidadão britânico em 1915, tendo sido condecorado com a Ordem Mérito, após o início da Primeira Grande Guerra. Faleceu, em 1916, em decorrência de um derrame<sup>19</sup>.

A segunda obra a ser analisada possui os créditos para se perpetuar como um clássico dos filmes de terror. Passados vinte anos de sua estreia, “Os outros”, de A. Amenábar, ainda

---

<sup>19</sup> Todas as informações sobre a vida e a obra de Henry de James foram extraídas de: <<[https://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805135&SecaoID=0&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=529083](https://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805135&SecaoID=0&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=529083)>>. Acesso em: 10 set 2021.

está bem vivo na mente dos aficionados pelo gênero. A produção hispano-estadunidense foi muito bem recebida pelo público e pela crítica, vencendo oito das quinze categorias do maior prêmio de cinema da Espanha. O roteiro do longa-metragem guarda muitas semelhanças com a novela de Henry James, sobretudo no que se refere ao tema, ao cenário, às personagens. Todavia, Amenábar concebe uma outra história tão surpreendente e original quanto a narrativa de James o foi no final do século XIX. É certo que “Os outros” também derivou de ideias bastante criativas quando o assunto é uma boa história de fantasmas. “O sexto sentido”, 1999, do diretor indiano M. Night Shyamalan, já havia causado no público o mesmo impacto ao abordar o tema ligado ao mundo dos espíritos. Ainda assim, a insinuação, os planos subjetivos, os ruídos de fundo, os “fora de campo”, e, principalmente, o *plot twist* (a reviravolta) no desenlace do longa produzido por Amenábar o condiciona a figurar na galeria dos grandes filmes pertencentes ao gênero. Todos esses recursos são intensificados pela poderosa fotografia de Javier Aguirresarobe e pela música composta pelo próprio Amenábar.

O filme se passa nos anos 1945, e nos mostra a rotina de Grace (Nicole Kidman) e de seus dois filhos, Anne (Alakina Mann) e Nicholas (James Bentley). Grace aguarda, juntamente com as crianças, o retorno do marido que partira para a guerra. As crianças sofrem de uma condição genética na qual não podem se expor à luz do sol, assim a imensa e isolada propriedade em que moram, na ilha de Jersey, permanece a maior parte do tempo protegida da luz solar. No interior da mansão, Grace cuida pessoalmente para que cortinas e portas permaneçam cerradas.

A chegada de três estranhos à mansão, aparentemente, coincide com o anúncio que Grace havia postado nos dias anteriores a fim de contratar novos empregados, pois os últimos funcionários haviam abandonado o lugar de modo repentino. A partir da admissão, a Sra Bertha Mills (Fionnula Flanagan) passa a ajudar Grace com as crianças, a jovem Lidya (Elaine Cassidy) fica responsável pela cozinha, e o Sr. Tuttle (Eric Sikes) se encarrega do jardim.

Acontecimentos, inicialmente, tidos por Grace como fantasias criadas pelas crianças (amigo imaginário, aparições de fantasmas, som de música ao piano) são negados e se convertem em motivo de punição imposta aos filhos. Porém, os eventos se tornam recorrentes e Grace passa também a testemunhar ocorrências sobrenaturais no lugar. Agora convencida de que há algo de maligno na casa, ela deixa o lugar, em meio a um grande nevoeiro, para buscar ajuda religiosa com o padre da comunidade. Perdida na densa neblina, depara-se com Charles, o seu marido. Os dois retornam à casa para surpresa de todos. Dias depois, Charles revela que veio apenas despedir-se de sua família e parte novamente para a guerra.

Certa manhã, todas as cortinas da casa são misteriosamente removidas. Diante do ocorrido Grace acusa os funcionários de as terem retirado. Descontrolada, a mulher expulsa os empregados, acusando-os de estar tramando contra ela e os filhos para se apossarem da mansão. À noite, Anne e Nicholas fogem pela janela do seu dormitório para procurarem o pai. Porém, encontram os três funcionários que haviam sido afastados. Anne descobre lápides no jardim com a inscrição dos nomes da Sra. Bertha, Lidya e Sr. Tuttle. Desesperados tentam retornar à casa, nesse momento, a mãe que os procurava acaba encontrando-os. A Sra. Bertha tenta explicar a Grace o que estaria acontecendo. Mas mãe e filhos se refugiam na mansão.

Fenômenos passam a ser testemunhados no interior da casa pela família. Ao redor de uma mesa, “aparições” tentam se comunicar com Grace e as crianças por meio do que parece ser uma sessão espírita. Gritos e vozes são ouvidos. Grace, finalmente, entende o que se passava na casa e o que a Sra. Bertha tanto tentara lhe explicar: há realmente intrusos habitando a mansão, mas, ao contrário do que pensava, eles estão vivos. Nesse momento, acaba descobrindo que sufocara os filhos e depois se suicidara. Atormentada pelos episódios, a família que residia na propriedade resolve abandoná-la. Abraçados e ainda atônitos, Grace e as crianças reivindicam o lugar: - Esta casa é nossa! - Esta casa é nossa!

“Os outros”, 2001, é o terceiro longa-metragem do diretor hispano-chileno Alejandro Fernando Amenábar Cantos que estreou, aos dezenove anos, em 1991, com o curta-metragem *La cabeza*. Nascido em Santiago do Chile, em 31 de março de 1972, filho de pai chileno e mãe espanhola, tinha apenas um ano quando sua família se mudou para a Espanha, devido aos conflitos políticos por que passavam o Chile à época. Em 1990, ingressou na faculdade de ciências da informação da Universidade Complutense de Madrid, mas decidiu abandonar o curso para dedicar-se à sua verdadeira paixão, o cinema.

Amenábar, além de diretor, é também produtor, roteirista e compositor, tendo composto, inclusive, grande parte dos temas de seus filmes. Foi agraciado várias vezes com o prêmio mais importante do cinema espanhol, outorgado anualmente pela Academia das Artes e Ciências Cinematográficas da Espanha, o Prêmio Goya. Por “Mar adentro”, 2004, seu quarto longa, recebeu dois dos mais importantes prêmios artísticos de sua carreira: o Prêmio Óscar e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro. Seu último longa é o drama “Enquanto a guerra durar”, de 2019, no qual aborda os últimos meses de vida do escritor e filósofo Miguel de Unamuno no contexto que antecedeu o início da Guerra Civil Espanhola, de 1936. Todavia, a série produzida para *Movistar+*, *La fortuna*, em 2021, é, até o momento, seu último trabalho.

## 4.2 Memórias de Bly, fotografias de Jersey

Propomos à continuidade um exame comparativo entre as obras apresentadas. Conforme anunciado, nos reportaremos, primeiramente, à construção do relato fantástico na obra literária apresentada e, à continuação, à identificação de elementos do fantástico, vinculados à primeira obra, na composição da produção cinematográfica.

Por relato fantástico entendamos também a expressão “narrativa fantástica”. Desta feita, ambas as expressões implicarão na análise ou citação de muitos dos elementos vistos nos capítulos anteriores, os quais estão ligados à constituição de cada uma das representações artísticas/ midiáticas selecionadas.

Começemos, portanto, fazendo as seguintes ponderações: 1) por que podemos classificar de narrativa fantástica a produção literária destacada e que estudo(s) a confirma como tal? 2) A partir de uma tipologia do fantástico e da influência da obra de James no filme de Amenábar, que (e como) elementos ligados gênero são utilizados na produção audiovisual?

Levamos, no capítulo anterior, algumas teorias e autores que se detiveram ao estudo do fantástico na literatura. Ainda que as histórias de teor sobrenatural cortem os séculos, sendo reivindicadas por diversos gêneros (gótico, horror, terror, fantástico, etc.), um estudo sistematizado do funcionamento da narrativa fantástica surgiu, apenas em 1970, com Tzvetan Todorov. Pode-se dizer que o autor inaugurou e sistematizou uma explicação da narrativa fantástica, estabelecendo certas condicionantes e limites que delinearão esse tipo de texto.

Na esteira desse estudo, surgiram outras investigações, complementares e, naturalmente, discordantes. Porém, o estudo de Todorov, ainda hoje, fornece uma base inicial sólida para o entendimento do fantástico literário, principalmente a literatura produzida do final do século XIX à primeira metade do XX, o chamado fantástico tradicional.

Sobre a pertinência do estudo de Todorov, Ceserani (2006) pontua que, diferentemente, dos teóricos que o antecederam

[...] reconhece-se que a definição dada por Todorov em 1970 tem ao menos dois méritos: o da grande (embora abstrata demais) clareza e o de ficar ao centro, desde aquele momento, de um debate amplo e muito acalorado, em que demonstrou, apesar de tudo, resistir, em seu núcleo central, às muitas críticas e conseguir manter ainda hoje uma notável utilidade hermenêutica. (...)

A vantagem da definição de Todorov é que ela se apresenta baseada não em dois elementos, mas em três. Isso permite a ele introduzir, no lugar do conceito de “ruptura” (Caillois) ou “conflito (Vax), o conceito de “ambiguidade”, como característica essencial do texto, e de “incerteza” ou “hesitação” como experiência,

inscrita no texto, do personagem; ou como reação, prevista pelo texto, do leitor. (CESERANI, 2006, p. 48-55).

Nesse sentido, “A volta do parafuso”, (1898), é um exemplo clássico do que entendemos por literatura fantástica, sua estrutura pode ser mapeada e confirmada pelo estudo todoroviano, embora encontremos outras referências de gênero associadas à mesma obra, como por exemplo o gótico e o terror (psicológico). Todavia reafirmamos e demonstraremos aqui o seu caráter fantástico. Acrescente-se que para além da simples rotulação, naturalmente, para a consecução da proposta levantada nesse capítulo, qual seja a comparação de elementos fantásticos entre as obras, essa classificação torna-se fundamental, de outro modo nossa tarefa tornar-se-ia nula.

Antes, no que concerne à produção fílmica, embora, diferentemente da literatura, não se fale em gênero fantástico no cinema, produções de terror, horror ou suspense se utilizam dos seus elementos a fim de estruturar sua narrativa. Sendo “Os outros”, (2001), livremente inspirado na obra de H. James, logicamente, muito do fantástico literário foi transposto para a produção audiovisual. Nosso propósito, além de identificar tais elementos, observará as peculiaridades ou particularidades do cinema ao lidar com a questão do fantástico.

Considerando, praticamente, a ausência de material teórico específico para o estudo do fantástico no audiovisual e as idiossincrasias desse sistema, não pretendemos, como um todo, circunscrever a obra fílmica, associando-a à uma teoria do fantástico literário. De outro modo, a inexistência da categorização “fantástico” no cinema, nos impediria, teoricamente, de etiquetar a obra nessa condição (não sendo essa, porém, nossa pretensão), embora, encontremos, raros exemplos desse tipo de expediente, conforme afirmou Noël Carroll (1999) ao identificar “Os inocentes”, 1961, de Jack Clayton, como uma das poucas obras audiovisuais que podem ser categorizadas como fantástica.

Sendo o filme “Os outros”, classificado como uma obra de suspense ou terror psicológico, essas categorias, conforme dito, se alimentam do fantástico para compor suas narrativas. Assim, buscaremos identificar a ocorrência de elementos do fantástico na narrativa fílmica, comparando-os com os seus correspondentes literários. Nessa tarefa, por sua vez, nos valeremos dos estudos literários sobre o fantástico a fim de concluirmos nosso objetivo.

Retomemos, pois, os pontos principais do estudo de Todorov para a delimitação do texto fantástico na obra literária em questão.

Quem lê a novela de James ou mesmo assiste à sua adaptação fílmica, muito provavelmente, dar-se-á conta de uma das principais condições necessárias ao desenvolvimento da narrativa fantástica, segundo Todorov: a dúvida ou hesitação.

Provavelmente o leitor/espectador chegará ao final da narrativa sem um posicionamento afirmativo em relação à sucessão de acontecimentos, confirmando, desse modo, a intenção do texto fantástico.

Todorov (1970, p. 20), afirma que esse caráter ambíguo do texto pode também acometer uma personagem, e, neste caso, tornar-se-ia um dos temas da obra. Comenta, ainda, o autor, no caso de uma leitura ingênua, o leitor real identificar-se-ia com a personagem. Na composição do texto fantástico, a hesitação corresponderia, conforme Todorov, à segunda condição a ser observada. Vejamos:

Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. (TODOROV, 1970, p. 20).

Ao comentar a respeito desse elemento do fantástico em “A volta do parafuso”, Noël Carroll (1999) argumenta:

[...] “essa história é narrada de maneira tal que o leitor não pode dizer no final dela se a casa está realmente mal-assombrada ou se o aparente assombração é produto da imaginação histórica de uma preceptora perturbada. Ou seja, o livro admite duas leituras alternativas: uma sobrenatural e uma naturalista – a última explica psicologicamente os acontecimentos anômalos da história; a primeira aceita esses acontecimentos como reais. O leitor perspicaz percebe que nenhuma dessas interpretações é conclusiva e, portanto, vacila ou hesita entre elas. (CARROLL, 1999, p. 206).

A partir dessa constatação, considerando a temática e os procedimentos empregados na construção narrativa, devem juntar-se, segundo Todorov, outras duas condições, a saber: a primeira delas impõe que o texto fantástico deve obrigar o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo real; e a segunda, deve, obrigatoriamente, rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética” da obra em questão.

Sendo a alegoria, uma “proposição de duplo sentido”, esclarece Todorov, ao considerá-la, apagaríamos por completo o sentido próprio (ou literal), efeito esse indesejável, segundo o autor, à construção do gênero fantástico. Referente à poesia, o autor afirma que o fantástico só pode subsistir na ficção; pois, geralmente, o discurso poético se distingue por numerosas propriedades secundárias: as rimas, o metro regular, o discurso emotivo, separariam o texto poético do relato fantástico.

Cabe advertir que, conforme pontuou o teórico em seu estudo, a primeira e a terceira condições, representariam a constituição do gênero. A segunda, pode não se cumprir. Mas, a maioria dos textos cumprem com as três.

Essa organização estrutural do texto produz o que Todorov convencionou chamar de fantástico puro propriamente dito, em outras palavras este compreenderia histórias em que a hesitação — entre uma explicação natural e sobrenatural — é mantida ao longo de toda a narrativa e em que, ao final de cada história, o leitor não pode julgar que nenhuma das interpretações rivais seja indiscutivelmente certa.

Convém pontuar que a explicação da organização do fantástico por Todorov, mediante essas três condições, recebeu várias críticas sobretudo por condicionar a existência do gênero à hesitação experimentada pelo leitor. O próprio Todorov (1970) conceituou o fantástico como um gênero efêmero, isto é, dura enquanto persistir a ambiguidade no texto. Se esta se desfaz em razão de uma explicação natural dos eventos, até então tidos como sobrenaturais, o texto pertenceria ao gênero estranho. Por sua vez, se as ações tidas como sobrenaturais são aceitas pela(s) personagem(ns), e não confrontam a realidade tal qual a conhecemos, o texto pertenceria ao maravilhoso.

Não iremos discorrer, nesse momento, sobre outras propostas que vieram complementar ou discordar da visão todoroviana, pois, embora a obra de Henry James se acomode também a essas proposições, por ser uma obra modelar, pertencente ao período no qual a literatura fantástica tradicional encontra-se em plena ascensão, o estudo de Todorov mostra-se plenamente satisfatório.

A título de validação do estudo todoroviano, visualizemos na novela de James, portanto, as condições apontadas e comentadas:

Primeira condição todoroviana (consideração do mundo das personagens, a partir do texto, como real): relembremos um fato importante sobre o relato fantástico; ele se define na tensão entre a ordem natural e a ordem sobrenatural. A fim de que funcione como tal, a narrativa fantástica deve criar um espaço similar ao que habita o leitor. Esse espaço terá a sua estabilidade alterada pela irrupção de um fenômeno sobrenatural. Grande parte dos estudos pós-todorovianos irão confirmar essa premissa, por ele próprio sugerida. Vejamos o que observa a esse respeito o crítico David Roas:

“[...] é na confrontação do sobrenatural com o real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, que o relato fantástico provoca e nos faz refletir sobre a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu: a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, nos faz duvidar acerca dessa última e, em razão disso, acerca da nossa própria existência”. (ROAS, 2001, p. 9).

Ao submetermos essa primeira condição todoroviana à narrativa de James, de início, percebemos a construção de uma espécie de prelúdio o qual descreve uma realidade alheia à narrativa principal: um grupo de pessoas se reúne em torno da lareira, em uma noite de natal, para contar histórias sobrenaturais. A curiosidade dos presentes é aguçada quando um dos participantes, Douglas, diz ter um caderno contendo os apontamentos de uma velha amiga que, segundo ele, teria vivenciado uma experiência aterradora. A história narrada no decorrer dos dias, como sabemos, fala de um suposto caso de possessão envolvendo crianças, o qual teria sido testemunhado e registrado de modo escrito pela amiga de Douglas.

Numa segunda fase, o autor dará voz à amiga, a jovem preceptora, que narrará sua própria experiência em primeira pessoa. A partir desse ponto, cria-se, progressivamente, uma atmosfera propícia ao surgimento do evento sobrenatural, este por sua vez abrirá fissuras na realidade construída pela narrativa, a qual é similar à realidade vivenciada pelo leitor.

Vejamos o trecho a seguir no qual a narrativa, por meio do diálogo entre personagens, apresenta o elemento desestruturador da realidade antes construída. A partir desse ponto se estabelece, de fato, o confronto entre o real e o irreal.

– E que aconteceu com ele?  
Ela fez uma pausa tão longa que fiquei ainda mais confusa.  
– Também se foi – acabou por dizer.  
– Pra onde?  
A essas palavras, a sua expressão se tornou extraordinária.  
– Deus sabe pra onde! Morreu!  
– Morreu?! Quase gritei.  
Ela pareceu francamente solidificar-se na sua resolução, plantar-se firmemente nos pés para melhor exprimir o fato assombroso:  
– Sim. O sr. Quint morreu! (JAMES, 2020, p. 51)

A passagem acima remete ao diálogo entre a preceptora e a governanta (Sra. Grose), no qual aquela descreve a segunda aparição do fantasma do antigo empregado, que, até então, supunha-se tratar de um intruso ou viajante que rondava a propriedade. A descoberta corresponde ao início da fase da dinâmica da ação do enredo fantástico, como nos explicou Herrero Cecília (2000) no capítulo anterior. A partir desse estágio a realidade fabricada como simulacro da nossa própria realidade torna-se vulnerável às intervenções do sobrenatural.

Entremos na segunda condição apontada por Todorov. No texto de James, a hesitação aparece de modo bastante acentuado, pois ao longo da narrativa encontramos possibilidades que podem levar o leitor implícito a oscilar entre uma explicação natural e sobrenatural dos fatos apresentados. Por exemplo, avaliemos o trecho a seguir:

O resultado dessa explicação foi simplesmente reduzir a situação ao extremo rigor de seus elementos. Ela própria não tinha visto nada, nem a sombra de uma sombra, e

ninguém da casa, exceto a governanta, estava na crítica situação. Entretanto ela aceitava, sem impugnar diretamente a minha sanidade mental, a verdade que eu lhe apresentava, e terminou por me testemunhar, nessa circunstância uma ternura mesclada de temor e uma deferência em face do meu duvidoso privilégio das quais o próprio sopro perdura em minha memória como a carícia da mais doce das caridades humanas. (JAMES, 2020, p. 52)

No trecho a jovem faz uma apreciação sobre o que de fato ocorrera; há, inicialmente, incerteza em seu discurso, porém a conforta saber que a Sra. Grose acreditara em sua história, embora nem esta nem ninguém tivesse visto a aparição do fantasma de Quint. Se retomarmos à estrutura do enredo fantástico essa fase corresponde à fase de avaliação, na qual a personagem realiza um exame da situação, buscando compreender o que está acontecendo, bem como uma explicação para o enigma.

Todavia, conforme a narrativa se desenvolve, a personagem principal despreza as incertezas, ao se convencer, peremptoriamente, estar diante de eventos sobrenaturais. Notemos que a hesitação na personagem se esvanece, todavia, a construção do texto manterá em suspenso a atmosfera de ambiguidade até o final da narrativa. Ainda assim, podemos dizer que a segunda condição do fantástico — a qual Todorov apontou não ser fundamental para a construção do gênero — se cumpre no texto, pois é o leitor implícito que hesitará ante uma explicação natural ou sobrenatural dos fatos ocorridos. A respeito dessa técnica na narrativa, Herrero Cecilia esclarece que

No relato fantástico tudo está organizado e orientado em função da recepção ou da interpretação do texto, ou seja, em função da imagem que o autor faz do leitor implícito. Essa imagem implica na seleção de estratégias e procedimentos que incluem as inferências, as sugestões, o não dito, as antevisões. (H. CECILIA, 2000, p. 139).

Uma vez mais, lembremos que nem todo texto fantástico irá obedecer à dinâmica estruturalista proposta por Todorov, ou seja, às três condições definidoras do gênero apontadas por ele.

Examinemos de modo sucinto a seguinte postulação a título comparativo: para Ana Maria Barrenechea, escritora e linguista argentina, as condições impostas por Todorov eliminariam boa parte da literatura fantástica contemporânea. Deste modo, Barrenechea (1972) explica o fantástico em um sistema de três categorias construído com dois parâmetros: 1) existência implícita ou explícita de fatos anormais, irrealis ou não naturais e seus contraditórios na narrativa; 2) a problematização ou não deste contraste. De acordo com a autora, a problematização das duas ordens contrárias e não a dúvida como postulou Todorov, é a base do fantástico. Assim, resumidamente, havendo no relato o confronto

(problematização) entre duas ordens estaríamos no terreno do fantástico; duas ordens contrárias no relato que não apresentem o confronto estaríamos no terreno do maravilhoso; e finalmente a ausência do anormal situaria o texto no âmbito do “possível”, termo cunhado pela autora para denominar a literatura realista que, segundo ela, não consegue abarcar toda a narrativa que o “possível” pode circunscrever.

No entanto, ao examinarmos a novela de James, optamos pelo estudo de Todorov por ser “A volta do Parafuso” um caso modelar do chamado fantástico puro, um texto suscetível e coincidente com a explicação do gênero proposta pelo filósofo e linguista franco-búlgaro.

Sobre a última condição apontada por Todorov, qual seja a negação ante a possibilidade de interpretação do texto fantástico por meio da alegoria, como também, da poética, temos que na obra em questão tais possibilidades de entendimento, não se alinhariam com os tipos de leitura sugeridas nessa terceira proposição.

As personagens, o cenário, a recriação da realidade fictícia com seus acontecimentos não fazem alusão a um contexto externo ligado, por exemplo, a questões sociais, a um acontecimento histórico, religioso ou cultural, à ridicularização de personagens da vida real etc. Encontramos na novela de H. James elementos de uma linguagem transparente que remetem as palavras aos fatos propriamente ditos, portanto, descartando, do ponto de vista todoroviano, a leitura alegórica. Tampouco, o caráter ficcional da história apresentada na obra não carrega em si elementos poéticos que possam sugerir um tom lírico interpretativo.

Feitas tais considerações sobre a primeira obra selecionada, posicionando-a dentro da tipologia do fantástico, de modo comparativo, passemos a explorar que e como elementos ligados ao fantástico puro foram representados no filme de Amenábar.

Podemos identificar, na obra fílmica, elementos, características do fantástico todoroviano, algo que confirma, ainda hoje, a “utilidade hermenêutica”, Ceserani (2006), do estudo de Todorov; contudo a dinâmica da narrativa no filme escapa à visão estruturalista proposta pelo autor, isto é, a organização do relato não está assentada nas condições que moldam o texto fantástico, segundo Todorov.

A fim de comprovarmos tal afirmação, examinemos, na produção fílmica, duas das condições apontadas por Todorov levando em consideração o núcleo das condicionantes sugeridas pelo autor: a realidade, a hesitação/ambiguidade.

Quanto ao cotejamento da terceira condição (a não adoção por parte do leitor real de uma compreensão poética ou alegórica do texto), mais do que propriamente um elemento em si, vislumbramos um procedimento ligado à questão pragmática, de entendimento do texto, na qual, conforme postulou Todorov, a atitude tomada pelo leitor se apresenta essencial à

constituição do fantástico. A questão é polêmica por centrar na recepção do leitor o rumo e a tipificação da narrativa. Por isso, o foco de nossa explanação voltar-se-á, na obra fílmica, apenas para as duas primeiras condições todorovianas ou os seus elementos.

Retomando a primeira condição: criação de uma realidade similar à vivenciada pelo leitor.

Em “Os outros”, o sobrenatural assume o lugar do real. Sem perceber, o espectador toma por realidade aquilo que mais tarde revelar-se-á como extranatural. Há nesse procedimento uma inversão na organização do relato comumente utilizada no fantástico literário tradicional, cujo propósito é construir, primeiramente, a representação de uma ordem natural que será, no decorrer da narrativa, contestada pela manifestação de um evento insólito ou sobrenatural. Embora tudo, no início, leve a crer que as personagens principais fazem parte da realidade tal qual a conhecemos, suas ações, falas são, em absoluto, um simulacro da ordem natural das coisas que somente revelar-se-á ao final da história.

Dito de outro modo, o que a narrativa fílmica nos apresenta do início ao fim é o sobrenatural já instalado no âmbito da realidade normatizada, a história se desenvolve a partir da perspectiva dos personagens mortos. Na obra jamesiana, o sobrenatural apresenta-se de modo episódico e abrupto, em “Os outros”, ele é “descortinado” e o que o espectador experimenta é a dissimulação da realidade empírica, encenada por personagens inconscientes de sua existência imaterial.

Em “A volta do parafuso”, nos é apresentado um enredo linear, em “Os outros”, há uma quebra dessa linearidade. Na obra de H. James, vemos o elemento insólito invadir gradualmente a realidade criada, ao passo que no filme esse procedimento, escamoteado, revela-se intrincado, somente sendo possível compreendê-lo à medida que o relato se aproxima da sua conclusão. Nesse sentido, não é Grace e as crianças que estão sendo atormentadas por ocorrências sobrenaturais, embora, por força da construção narrativa, o próprio espectador e as personagens, acreditem nisso, senão os *Marlish*, a família que se mudara para a mansão de Bly.

De um outro ponto de vista, considerando a forma como o tema fora abordado, a produção fílmica levanta uma questão bastante pertinente de cunho existencial: conforme afirmou Roas (2001, p. 9), se o relato fantástico nos faz refletir sobre “a existência de uma realidade diferente da nossa, questionando o real, e em razão disso, nossa própria existência”, o que seria realidade, o que seria sobrenatural em “Os outros”? No filme, o que entendemos por real e irreal se confundem dependendo da perspectiva adotada. Em toda a história, mesmo depois de tomar consciência da sua condição, a realidade material continua sendo para Grace

e os filhos ameaçadora e inconciliável. Por sua vez, para os *Marlish* a revelação dos acontecimentos se mostra igualmente insuportável e sobrenatural. Nesse intricado jogo proposto pelo roteiro, quem, na verdade, são os outros? Ainda que nos posicionemos a respeito, a lógica do relato fantástico permanecerá inalterada, pois haverá na narrativa duas ordens mutuamente opostas, ligadas a naturezas diferentes, evocando o que sugeriu Todorov e o que outras postulações vieram a confirmar, como vê-se em Ana Maria Barrenechea citada anteriormente.

Essa quebra de procedimentos, com relação à realidade, em “Os outros”, muito assemelha-se às características do que o crítico argentino, Jaime Alazraki, identificou como neofantástico, especialmente ao analisar os escritos de Borges e Cortázar, ou o que outros autores chamam de fantástico contemporâneo. Identifiquemos no comentário de Remo Ceserani (2006), algumas características dessa nova feição do fantástico. Tomando o texto cortaziano, como referencial, Ceserani argumenta:

É evidente que a exploração do fantástico por parte de Cortázar utiliza procedimentos em parte diferente daqueles do fantástico do século XIX: pode escolher temáticas afins, mas tem objetivos, em suma, diversos. O procedimento dominante é a pesquisa do absurdo lógico, do desnudamento de relações entre diversos planos da realidade espacial e temporal que não são explicáveis com os critérios tradicionais da alternativa entre verdade e erro. Trabalham com a aproximação provocativa e perturbadora de **dimensões diametralmente opostas, a natural e a sobrenatural, que são colocadas em paralelo, escandalosamente em conflito uma com a outra, mas ambas legitimadas** (grifo nosso). (CESERANI, 2006, p. 124).

Notemos nas observações apontadas por Ceserani uma analogia com o processo de construção da narrativa fílmica em “Os outros”. Essa, em sua concepção, em comparação com os textos tradicionais e modernos do fantástico não tem a intenção de suscitar o medo ou o terror no leitor, como coincidem em afirmar a maioria dos críticos que estudaram esses textos, senão conforme propôs Jaime Alazraki:

O texto neofantástico não objetiva devastar a realidade, conjurando o sobrenatural – como se propôs o gênero fantástico no século XIX –, busca, todavia, intuí-la e conhecê-la além da sua aparência racionalmente construída. Propus a denominação de “neofantástico” porque apesar de gravitarem em torno de um elemento fantástico, esses textos se diferenciam dos seus antecessores por sua visão, intenção e *modus operandi*. (ALAZRAKI, 2001, p. 276).

A observação de Alazraki é bastante adequada para pensarmos como o conceito de realidade material se apresenta nas duas obras. Em H. James o sobrenatural irrompe na normalidade, sua aparição desestrutura a ordem natural, na obra de Amenábar o sobrenatural

aparece como uma possibilidade real, caminha em paralelo com a nossa realidade, evocando no espectador mais o questionamento existencial do que, propriamente o medo.

Analisemos, a seguir, a ocorrência ou não da segunda condição proposta por Todorov na obra de Amenábar.

Relembremos uma vez mais que a hesitação, o caráter dúbio da narrativa não é condição indispensável à construção do texto fantástico. O próprio Todorov argumentou a respeito, apesar de afirmar que geralmente os textos do fantástico cumprem com esta proposição. Tenhamos em mente, ainda, que o estudo de Todorov se reporta ao fantástico tradicional, cujos textos, próprios da sua fase inaugural, têm na hesitação um traço específico de sua organização narrativa. “A volta do parafuso”, 1898, de H. James, cotejada aqui à luz do estudo todoroviano é um caso característico do período aludido.

Coincidindo, também, com a opinião amplamente aceita de que o texto fantástico nasce da confrontação entre duas ordens mutuamente excludentes, de uma antinomia irreduzível e que varia segundo diferentes autores — natural / sobrenatural (Todorov); natural / anormal (Barrenechea); real / imaginário (Vax e Lenne); leis da natureza / assaltos do caos (Lovecraft) —, a estudiosa francesa Irène Bessièrre se refere à questão da hesitação, argumentando que:

“Foge a Todorov o fato de que o sobrenatural introduz na narração fantástica uma segunda ordem possível, mas igualmente inadequada em relação à natural. O fantástico não deriva da hesitação entre estas duas ordens, mas de suas contradições e da sua recusa mútua e implícita”. (BESSIÈRE, apud CESERANI, 2006, p. 65)

Sobre a questão, e no mesmo sentido, posiciona-se o crítico espanhol David Roas:

Portanto, podemos concluir que a vacilação não pode ser aceita como **único traço** (grifo nosso) definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim (e não há dúvida de que *Drácula*<sup>20</sup> é uma delas). Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explica-lo de forma razoável. (ROAS, 2001, p.16).

Mais do que uma condição como propôs Todorov, a hesitação nos parece ser uma característica do fantástico.

Conforme afirmou o próprio Todorov (1970), o fantástico seria um gênero “evanescente”, duraria “apenas o tempo de uma hesitação”, posicionando-se entre gêneros

---

<sup>20</sup> O autor refere-se à obra *Drácula* (1897), do autor irlandês Bram Stoker.

vizinhos: o estranho e o maravilhoso. Enquanto neste (sub)gênero o sobrenatural é aceito; naquele, o sobrenatural pode ser explicado pelas leis naturais que regem nossa realidade empírica.

Essa proposição todoroviana recebeu, porém, duras críticas por seu caráter simplista. Segundo os críticos que sucederam seu estudo, tal entendimento reduziria o texto fantástico a apenas uma restrita lista de obras, circunscrita a um determinado período, o que de certo modo é bastante razoável. Desse modo, muito da literatura fantástica produzida a partir da segunda metade do século XX, ficaria de fora da definição proposta pelo autor.

Ao comparar as obras analisadas, percebe-se, em “A volta do parafuso”, o caráter hesitante da personagem principal; no leitor implícito, conforme demonstrado, tal característica permanece até o virar da última página. Todavia, esse traço do fantástico em “Os outros” não é permanente, ele se desfaz ao final da narrativa em função de uma explicação de cunho sobrenatural-espiritualista. Do ponto de vista da teoria todoroviana, uma vez desconstruídas a hesitação e a ambiguidade no texto, o fantástico cederia espaço ao estranho ou ao maravilhoso.

A partir dessa constatação, caberia, então, perguntar: se insistíssemos em sobrepor a teoria de Todorov à narrativa de “Os outros”, o filme desvincular-se-ia da esfera do fantástico? A resposta é não. Como se vê, há procedimentos (embora diferentes da narrativa de H. James) e elementos pertencentes ao fantástico na construção do relato fílmico. No caso em questão, a hesitação, a ambiguidade desfazem-se, contudo ainda são parte da construção narrativa, não deixam de compor o caráter fantástico da obra em função do seu desfazimento, nem se associaram a outro gênero, conforme pretendemos demonstrar.

De outro modo, a hesitação não condiciona a existência do fantástico, embora saibamos que se constitua em um traço característico da sua organização. A anulação dos aspectos analisados (hesitação/ambiguidade), como vimos não desconstrói o efeito fantástico, como propõe Todorov, uma vez que o gênero se organiza em função “de suas contradições e da recusa mútua e implícita entre duas ordens”, como definiu Irène Bessièrè.

Resta, por fim, analisar, em decorrência da explicação dada aos acontecimentos insólitos no desenvolvimento da narrativa fílmica em questão, a afirmação todoroviana de que, uma vez desfeita a hesitação, o texto desembocaria no estranho ou no maravilhoso.

Uma rápida descrição desses sub(gêneros) aponta que o estranho se refere aos textos que apresentam acontecimentos que parecem sobrenaturais, mas no fim recebem uma explicação racional. Já no maravilhoso a existência do sobrenatural no mundo real da narrativa não é contestada, tampouco destrói sua coerência.

Acompanhemos na citação abaixo o posicionamento de Irène Bessièrre a respeito da proximidade entre os gêneros em questão:

O conto maravilhoso é não-tético, ou seja, ele não enuncia a realidade daquilo que representa. (...) Ao contrário, a narração fantástica é tética; ela enuncia a realidade daquilo que representa: condição própria da narração que intui o jogo do nada e do excesso, do negativo e do positivo. Mas assim como aquela realidade é uma hipótese falsa, esta não pode assumir uma existência aparente senão por meio de uma testemunha que declara ter visto os acontecimentos estranhos e que, para querer confirmar a sua verdade, torna-se prisioneiro da mesma e da própria incerteza, já que não encontra nenhuma causa satisfatória. Este ponto de vista falsamente tético dá origem às noções de ambiguidade e de hesitação entre natural e sobrenatural, com as quais Todorov define o fantástico, e que são causas secundárias. **A narração fantástica não parece então ser “a linha de separação entre o estranho e o maravilhoso”**, (grifo nosso), como sustenta Todorov, mas é principalmente, pela via da falsidade obscurecida, o lugar de convergência da narração tética (romance dos realia) e daquela não-tética (maravilhoso, fábula de magia). (BESSIÈRE, apud CESERANI, 2006, p. 64-65).

A partir das considerações de Bessièrre, temos que o desenlace de “Os outros” não parece harmonizar-se com nenhum dos dois casos. Ainda que o caráter ambíguo da obra se desfaça, a solução encontrada na trama narrativa para a explicação dos eventos sobrenaturais não é racional, permeia o religioso, à crença no mundo dos espíritos, não podendo associar-se ao estranho, no qual teríamos um desfecho vinculado às leis da realidade empírica. No que concerne ao maravilhoso, a tensão entre as duas ordens existentes é permanente, não há aceitação do sobrenatural no âmbito da realidade construída na narrativa. A atitude de Grace e das crianças em relação à presença dos vivos e a conseqüente saída dos *Marlish* da mansão atestam que as duas ordens em confronto na narrativa são irreconciliáveis. O que permanece em jogo no texto fílmico é a tensão entre instâncias opostas, sendo a grande inovação do enredo a abordagem do tema a partir da perspectiva do elemento insólito, instalando um traço importante do fantástico moderno: a inquietação (do espectador nesse caso) em vez do medo.

À margem de uma discussão classificatória do filme, aventada aqui apenas em razão da existência dos elementos analisados condicionarem a categorização da obra, segundo a proposta todoroviana, atesta-se a utilização de recursos do fantástico na composição da narrativa fílmica.

De outro modo, cedendo ao “demônio” de uma possível categorização fílmica, estando “Os outros” associado ao que a crítica especializada, por convecção, define como suspense/horror, aproxima-se estética e estruturalmente do que Noël Carrol, apoiado em Todorov, identifica como uma produção cinematográfica ligada ao fantástico-maravilhoso, categoria que, segundo o autor, agruparia a maioria das histórias de horror no cinema.

Para referir-se a tais obras, Carroll, propõe uma dinâmica de organização narrativa, praticamente similar à noção todoroviana do fantástico, a excepcionalidade, como se vê na citação, é a possibilidade de a hesitação ser desfeita ao final da história:

O truque para produzir o fantástico - seja ao longo de toda a história (o puro fantástico), seja apenas em algum subsegmento dela (por exemplo, o fantástico-maravilhoso) - consiste em manter a evidência tão irresoluta quanto possível. Essa indecisão deve ser urdida na trama da história. Ou seja, a narração deve modular o fluxo de informação de tal maneira que as hipóteses alternativas sejam propostas e sustentadas ou, pelo menos, de tal maneira que ambas sejam propostas e nenhuma delas seja irrecuperavelmente destruída **até o momento do descobrimento** (grifo nosso). Evidentemente, no puro fantástico, nenhuma das alternativas é derrotada de modo satisfatório. (CARROLL, 1999, p. 213).

Carroll (1999, p. 214) observa a existência de “muitos casos dos modos fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso no cinema”; e aponta que “o maior número de exemplos do gênero fantástico-maravilhoso no cinema é provavelmente de filmes de horror”

No entanto, o autor faz uma separação, afirmando que o horror não é equivalente ao fantástico-maravilhoso, pois este não “abrange os detalhes do afeto<sup>21</sup> particular em que o gênero do horror se baseia” (Carroll, p. 32), e distingue-os nos seguintes termos:

[...] não é verdade que todas as histórias fantástico-maravilhosas sejam histórias de horror, pois, em minha visão do horror, o monstro sobrenatural ou de ficção científica, cuja existência é finalmente reconhecida, tem de ser temível e repugnante. Mas o fantástico-maravilhoso é igualmente satisfeito se o ser maravilhoso for horrendo ou não. Por exemplo, o ser maravilhoso cuja existência é finalmente reconhecida poderia ser um anjo bondoso. (CARROLL, 1999, p. 213).

Como se vê, Carroll consegue estabelecer um tipo de nomenclatura comum ao contexto literário e ao cinematográfico. No entanto, baseando-se no estudo de Todorov, herda as mesmas contestações, motivando a investigação dos estudos pós-todorovianos ligados ao fantástico no âmbito da narrativa cinematográfica. Por outro lado, possui um caráter singular, pois raros são os estudos que tratam do fantástico no cinema.

De tudo que fora dito a respeito dos principais elementos analisados, comparando as duas obras podemos traçar o seguinte quadro comparativo:

---

<sup>21</sup> Carroll propõe uma definição do que chama de “horror artístico” (no caso das belas artes, do cinema etc), afirmando que o gênero do horror está essencialmente ligado a um afeto em particular - especificamente, aquele do qual recebe o nome, ou seja, as narrativas que têm como base provocar o afeto de horror no público. (CARROLL, 1999, p. 30)

**Quadro 3: quadro comparativo das obras analisadas.**

Obras	Elementos fantásticos	Procedimentos	Convergência teórica
"A volta do parafuso", (Henry James)	hesitação e ambiguidade (permanentes); vacilação da personagem principal e do leitor implícito (permanentes).	natural <i>versus</i> sobrenatural; realidade / irrupção elemento insólito; sobrenatural não explicado; efeito fantástico condicionado à recepção do leitor real. (na perspectiva todoroviana)	Fantástico puro (Tzvetan Todorov)
"Os outros", (A. Amenábar)	hesitação e ambiguidade (desfeitas); vacilação da(s) personagem(ns) e do leitor implícito (desfeitas)	problematização entre ordens contrárias; coexistência impossível entre realidades paralelas; sobrenatural explicado; efeito fantástico não condicionado à recepção do leitor real.	Fantástico moderno (Irène Bessière, A. María Barrenchea, David Roas, Jaime Alazraki); Fantástico-maravilhoso (N. Carroll)

Fonte: elaborado pelo autor

### 4.3 Da estética e pragmática do fantástico literário no cinema

Nesta última seção do capítulo buscaremos, comparativamente, colocar em evidência, alguns dos aspectos ligados à estratégia de construção e à estética do fantástico em ambas as narrativas. Para cumprirmos com a tarefa, exploraremos quatro elementos, em comum, utilizados na constituição das obras: **o tema, o elemento insólito, as personagens principais e o cenário. Começemos...**

A importância dos temas ou motivos não está em si mesmos, mas na maneira de tratá-los, de integrá-los em uma intriga, dando-lhes um enfoque que resulte original e atrativo para

o leitor. (HERRERO CECÍLIA, 2000, p. 128).

Alguns críticos trataram de organizar um inventário de temas do fantástico, agrupando-os segundo certos critérios. Em sua “Antologia do conto fantástico”, (1967), Roger Caillois apresenta um catálogo de temas, dividindo-o em 12 categorias, as quais, segundo o autor, podem apresentar infinitas variações. Em sua maioria os motivos dessa lista associam-se aos temas em que predominam o ser medonho e sobrenatural, como por exemplo: o diabo, o fantasma, a morte, o vampiro, a animação de objetos, além de temas em que o insólito advém de lugares onde o mal se instala (casas, ruas, castelos), maldições, labirintos temporais e confusão entre os domínios do sonho e da realidade.

Todorov em seu estudo também destinou um capítulo aos motivos do fantástico. Porém o crítico os agrupou em duas grandes categorias: os temas do “Eu” e os temas do “Tu”. Os primeiros dizem respeito a dinâmica da percepção subjetiva do mundo, enquanto os do segundo grupo referem-se à dinâmica do desejo ou à atração que a misteriosa realidade do “outro” exerce sobre a afetividade do “Eu”. Todorov afirma ainda que a forma de tratar os temas do “Eu” nos relatos fantásticos seguem uma linha similar às perturbações que produz a **psicose**, ou seja, confunde-se o percebido com o imaginado. Por sua vez, os temas do “Tu” teriam, segundo ele, uma semelhança com o funcionamento da **neurose**, definida por Freud como o resultado de um conflito entre o “Eu” e a pulsões obscuras do inconsciente. (H. CECÍLIA, 2000, p. 128).

Todorov, novamente, antecipa um modelo de sistematização que irá estimular novas propostas de enquadramento. Assim, os temas, ainda que praticamente os mesmos, serão agrupados, por outros autores, segundo diferentes critérios.

Herrero Cecilia, por exemplo, apresenta uma divisão dos temas na qual o critério consiste em estabelecer uma relação entre a percepção da personagem principal (narrador-personagem ou testemunha) e o(s) evento(s) insólito(s). Trata-se, segundo o autor, de uma percepção plenamente subjetiva (motivada por uma visão, uma alucinação, um sonho etc.) que reuniria tais motivos na linha temática do **fantástico interior**. Por outro lado, se o(s) evento(s) insólito(s) constitui(em), no universo do texto, um fenômeno objetivo (ainda que seja inexplicável) o qual pode ser realmente comprovado não somente pelo personagem principal, mas também por outros personagens, os temas se posicionariam na linha da temática do **fantástico exterior**.

Inseridos no fantástico interior estariam os temas: do duplo, do onírico e sua projeção sobre a experiência vivida pelo personagem, da loucura e do fantástico parapsicológico, do amor e da morte, das aparições, da transfiguração do espaço-tempo, da obra apócrifa etc. Os

temas relacionados com o fantástico exterior reúnem: o morto-vivo e o tema do vampiro, a licantropia, a animação ou a intervenção de uma força sobrenatural, o pacto ou a encarnação do diabo, a prática de rituais esotéricos ou ciências ocultas, magia negra ou bruxaria, o aprendiz de bruxo ou do cientista visionário e demiúrgico. (H. CECÍLIA, 2000, p. 131-134).

O inventário de temas proposto por H. Cecília não é uma lista fechada, podendo ser complementada desde a perspectiva de outras tipologias e classificações, como as apresentadas por outros autores.

Feitas tais considerações, relacionemos, segundo os posicionamentos apresentados, as obras em discussão.

Conforme pudemos perceber, por sua proximidade, as obras analisadas reúnem muitos elementos em comum. Um desses pontos de interseção é o tema. Poderíamos reuni-las, então, desde uma perspectiva mais simples sob o motivo do(s) espectro(s) condenado(s) a um trânsito desordenado e eterno, conforme propôs Roger Caillois. Desde a perspectiva todoroviana, as obras podem ser circunscritas nos temas do “Eu”, em cujo grupo, e nos casos em questão, apresentam-se personagens que sugerem desordem psíquica. Há de se fazer um aparte em relação à obra de Henry James, pois esta poderia, em virtude de algumas outras leituras interpretativas, ser enquadrada nos temas do “Tu” que, entre outros, abordaria os motivos relacionados às neuroses ligadas à libido, às paixões amorosas, às perversões da afetividade, etc. No caso específico, em “A volta do parafuso”, algumas leituras atribuem os acontecimentos misteriosos vividos pela preceptora aos seus conflitos internos, os quais teriam como “gatilho” a paixão que nutre pelo tio das crianças, o seu padrão.

Por fim, desde a perspectiva de Herrero Cecilia as obras podem ser posicionadas em contextos diferentes. “A volta do parafuso” pertenceria aos temas do fantástico interior, ao passo que “Os outros” se associaria ao fantástico exterior.

No primeiro caso, H. Cecilia explica que os acontecimentos estranhos são percebidos a partir da subjetividade da personagem, motivada, por exemplo, pela sua consciência visionária, inconsciente ou, ainda, por uma percepção alienada ou deformante (loucura, alucinação, sonho, etc.). Esses tipos de percepção podem idealizar ou transfigurar a realidade. Assim, na obra jamesiana, o tema das aparições de fantasmas, possessão ou mesmo neurose da personagem (se quiséssemos adotar esta explicação) resultariam das características da personagem principal e de sua percepção da realidade.

“Os outros” estaria situado no grupo dos temas do fantástico exterior em razão de os fenômenos sobrenaturais não aparecerem filtrados pela subjetividade perceptora da personagem, mas em razão de algo “real” e objetivo que pode ser comprovado pela

experiência da personagem principal, além de outras personagens testemunhas (como por exemplo, as crianças). Neste caso, segundo H. Cecilia (p. 132), “o fenômeno sobrenatural choca e desconcerta a(s) personagem(ens) por tratar-se de algo que rompe seus esquemas mentais, isto costuma produzir uma reação de angústia e terror”. Posicionaríamos, desse modo, a obra de A. Amenábar dentro dos motivos que lidam com o sobrenatural que precede de outras dimensões e de outros mundos.

À continuação, examinemos o texto abaixo a fim de explorar o segundo aspecto aventado anteriormente:

### **“OS OLHOS CULPADOS”**

Ah'med Ech Chirvani

“Contam que um homem comprou uma moça por quatro mil denários. Um dia olhou para ela e começou a chorar. A moça lhe perguntou por que estava chorando; ele respondeu:

– Tens olhos tão belos que me esqueci de adorar a Deus.

Quando ficou sozinha, a moça arrancou os próprios olhos. Ao vê-la nesse estado, o homem ficou aflito e disse:

– Por que te maltrataste assim? Diminuíste teu valor.

Ela respondeu:

– Não quero que haja nada em mim que te afaste de adorar a Deus.

De noite, o homem ouviu em sonho uma voz que dizia: “A moça diminuiu seu valor para ti, mas o aumentou para nós e a tiramos de ti.” Ao acordar, encontrou quatro mil denários sob o travesseiro. A moça estava morta”. (CHIRUVANI, 2019, p. 149)

A leitura do conto de Chirvani causa certa inquietação no leitor, ou medo como defendiam alguns estudiosos do fantástico canônico. No entanto, preferimos o primeiro termo ao segundo, pois podemos reunir sob sua acepção uma das principais funções desse tipo de narrativa que, tanto pode filiar-se ao fantástico tradicional, quanto ao fantástico contemporâneo.

Mas o que exatamente produziria a inquietação, a perplexidade do leitor implícito? Seguramente, a verificação de um traço fundamental do texto fantástico: a subversão do que conhecemos por realidade. Qualquer narrativa fantástica, explica Felipe Furtado (1980, p. 19) “encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais, no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais”. Em outras palavras, o fantástico produz num ambiente cotidiano e familiar, e que em nada contradiz as leis da natureza conhecida, o surgimento de um evento sobrenatural, por sua vez sempre delimitado.

Essa primeira característica do gênero é posta em relevo no conto “Os olhos culpados”. Nele, uma moça, que havia sido comprada — uma escrava ou esposa,

provavelmente — arranca os próprios olhos depois que o seu senhor admite ter se distraído com a beleza do seu olhar, esquecendo-se, assim, de adorar a Deus. Embora as circunstâncias sejam estranhas, são, também, admissíveis no contexto de nossa realidade. O desfecho do conto, porém extrapola os limites do real, marcando, portanto, a sua subversão: na noite do episódio, em sonho, uma voz anuncia ao homem que a moça lhe foi tirada. O homem ao despertar, encontra, sob o travesseiro, o mesmo valor em dinheiro que havia pago pela moça. Esta, porém, encontrava-se morta.

Algo insólito, estranho, é posto em jogo na narrativa e com isso, haverá por parte do leitor um questionamento, que de modo proposital o texto deixa em suspenso, sobre o que de fato teria ocorrido. Assim, caber-se-ia perguntar: a morte da personagem e o sonho do homem teriam sido apenas coincidências ou produto do sobrenatural? Como explicar o dinheiro encontrado sob o travesseiro? Os textos tradicionais do fantástico apresentam esse tipo configuração. Daremos voltas em torno de outros dois elementos construídos pela narrativa, a hesitação e a ambiguidade (os quais comentaremos a seguir), sem encontrarmos resposta definitiva.

No conto em questão o elemento insólito é introduzido por meio do sonho, um dos motivos que integram o inventário de temas do gênero.

Ao nos reportarmos a novela de James, observamos a mesma lógica do conto de Chirvani. Assim, temos a manifestação de um evento insólito, a suposta aparição de fantasmas, o qual se contrapõe à realidade representada no texto.

Em “Os outros”, o insólito na narrativa não se apresenta de forma tão clara quanto na novela de James. Embora, a filmografia utilize-se da mesma temática sobrenatural, o insólito é revelado somente no desenlace do filme.

Adentremos na questão das personagens principais, representadas em ambas as obras por um trio composto por uma figura feminina adulta e duas crianças. Ainda, em comum, livro e filme centram, respectivamente, o núcleo de suas narrativas na função protetiva que exercem uma jovem preceptora e uma mãe, contra forças supostamente sobrenaturais.

Como pudemos verificar uma das formas mais seguras de suscitar à incerteza do leitor real, ante os acontecimentos estranhos na narrativa, é por meio da sua identificação com a(s) personagem(ens) principal(is) do fantástico. Embora não seja indispensável, a utilização desse recurso aliada à ambiguidade textual constitui aspecto importante na construção do relato fantástico, sobretudo o fantástico puro.

Reportando-se à função dessas entidades no texto, Felipe Furtado explica que:

Com efeito, as personagens pouco ou nada interessam ao discurso fantástico enquanto figuras com vida própria, servindo-lhe sobretudo de veículos da perplexidade perante o mundo alucinante em que se movem. Nesta classe de textos, elas têm de contribuir quer para reforçar a aparência normal do enquadramento em que se desenvolve a ação, quer para tornar mais admissível a ocorrência sobrenatural, quer, ainda, para favorecer alternadamente um ou outro desses elementos antagônicos. (FURTADO, 1980, p. 86).

Nesse contexto, a ficção fantástica, geralmente, se vale de personagens arquétipos, não passando do que E. M. Foster chama de figuras planas, exemplos escassos e reduzidos a um ou outro indício, quase sempre convencional e estereotipado.

Segundo Furtado (p. 86) são caracterizados “por uma capacidade de reação, geralmente, fraca, quando não pela completa incapacidade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele”, desse modo, o destino de tais figuras é, quase invariavelmente, a derrota, a aniquilação, ou metamorfose pelo sobrenatural negativo.

Comparado à personagem do romance realista, onde a ação humana assume uma função dominante na trama ficcional, sendo em geral exaltada como orientadora dos acontecimentos, o protagonista do fantástico possui caráter subalterno ante a manifestação sobrenatural. Furtado (p. 87) explica que uma maior caracterização dessa entidade ou de outras figuras, um olhar mais demorado sobre eles e sobre a sua relação com o cotidiano, sugeriria perigosas interpretações daquilo que é apresentado, colocando em risco o texto fantástico, sobretudo, neste caso, o enredo tradicional.

Furtado (1980, p. 90) afirma que, na diegese fantástica, a composição dos actantes (atores) pode-se resumir a um esquema extremamente simples pois, embora em certas obras a ação chegue a atingir consideráveis graus de complexidade, a sua construção já se torna possível a partir da reunião de um conjunto mínimo de elementos.

Recorrendo ao inventário de categorizações actanciais de A. J. Greimas, Furtado esboça um modelo actancial típico do fantástico, no qual estabelece a equivalência entre os três tipos de atores por ele identificados, comuns ao fantástico (o monstro, a vítima e o exterminador) e os actantes os quais são inerentes as funções por eles desempenhadas. Assim, o esquema apresentado por Furtado (1980) tem a seguinte organização:

#### **Quadro 4: modelo actancial do fantástico por Felipe Furtado.**

Monstro (fenomenologia metaempírica) _____	Sujeito
Vítima _____	Destinatário (e objeto)
Exterminador _____	Oponente

Fonte: “A construção do fantástico na narrativa”. Furtado (1980, p. 89)

De modo resumido, conforme explica o autor, a relação se estabelece da seguinte forma:

[...] é ao Monstro (a fenomenologia metaempírica de índole negativa, personificada ou não) que, como Sujeito incumbe sempre iniciar, desenvolver e orientar o curso geral da ação. [...] cabe à Vítima (Destinatário e, amiúde, Objeto desejado pelo Sujeito) suportar o impacto alucinante dos acontecimentos que sobre ele se acumulam. Por seu turno, a categoria do Oponente (força contrária ao sentido da ação) corresponde sempre ao Exterminador. (FURTADO, 1980, p. 89)

A partir das considerações apresentadas sobre as personagens fazemos um delineamento de funções nas obras analisadas.

A obra jamesiana pode acomodar-se facilmente ao esquema proposto por Furtado. Funcionariam, nesse sentido, e nessa ordem, como *monstro*, *vítima* e *exterminador*; as aparições dos fantasmas de Peter Quint/Jessel, as crianças (Milles e Flora) e a preceptora. Corroborando com o que fora exposto a respeito das personagens, bem como a orientação tomada pela narrativa, prevalecem as forças sobrenaturais (o monstro) em detrimento dos atores. Na obra literária em questão, ainda que ao final o leitor duvide sobre a veracidade dos acontecimentos, o texto traz como desenlace a suposta morte de Milles, a saída às pressas da menina Flora da mansão e o fracasso da preceptora ante a sua missão de proteger a crianças. Trate-se, portanto, de um enredo bem coerente com a estrutura apresentada pela maioria das obras pertencentes à fase inicial do fantástico.

Por outro lado, na obra fílmica, as funções dos actantes revelam-se mais complexas. Embora o espectador seja induzido em quase toda a trama a considerar o sobrenatural como sendo a realidade empírica, ao se inverter essa perspectiva no desfecho do longa-metragem, os actantes e suas respectivas funções tornam-se mais claras.

Assim, confirmando o caráter inquietante da obra, temos no papel do monstro (sujeito a quem cabe iniciar, desenvolver e orientar o curso geral das ações, segundo Furtado, 1980) a família de Grace, espectros que, durante a maior parte de narrativa, permanecem inconsciente de sua condição. A ação dessas figuras, embora de modo não intencional, atormenta a família de vivos que reside na mansão. Interpretados pela família de Grace como intrusos (ou os outros), na verdade, podemos julgá-los por vítima(s).

Porém, diferente do que ocorre no livro de James, não há por parte das entidades fantasmagóricas do filme (Sujeito-monstro), o objetivo de possuir, anular ou aniquilar os *Marlish* (Destinatários, no esquema de Furtado), quando muito defender-se do que imaginam tratar-se, em grande parte da filmografia, de fenômenos sobrenaturais. Percebe-se, assim, uma

mudança de procedimentos entre as duas narrativas no que se refere ao comportamento inerente às funções dos actantes, embora possamos sobrepor ambas ao modelo actancial de Furtado.

Finalmente, na função de exterminador (força contrária ao Sujeito) temos as personagens que por vias ocultas (sessão espírita) tentam entender e fazer cessar os acontecimentos sobrenaturais na mansão. Na cena em questão, Grace, ao invadir a sala em busca dos filhos, depara-se com uma velha senhora em transe que repassa aos outros membros da mesa informações sussurradas por sua filha Anne. Em desespero, intervém, compreendendo, enfim, sua condição.

Por fim, as obras em questão, ainda trazem personagens secundárias importantes para o desenvolvimento da narrativa. No livro, a governanta (a Sra. Grose), bem como no filme, os empregados (Sra. Bertha, Lidya e Sr. Tuttle), são retratados como figuras misteriosas, personagens planas cuja função é reforçar o caráter ambíguo da diegese fantástica.

A importância do cenário (espaço) fantástico é o próximo elemento a ser colocado em discussão.

Criança como era, todavia, impressionaram-me, durante o nosso passeio, a coragem e a segurança com que percorria os quartos vazios e os sombrios corredores, as escadas tortuosas que me obrigavam a fazer uma pausa e iam até o píncaro de uma velha torre apontada em ameias e que me deu tonturas [...] Era uma casa enorme, feia, antiga, porém cômoda, corporificando alguns traços de um edifício ainda mais antigo, meio reformado, meio aproveitado, no qual se me afigurou estarmos quase tão perdidos como um punhado de passageiros em um grande navio indo à garra. E, estranha coincidência, era eu que ia ao leme! (JAMES, 2020, p. 28).

Provavelmente, seja o espaço o elemento que mais aproxima as obras em análise. O trecho acima retirado de “A volta do parafuso” descreve o interior da casa de Bly, todavia poder-se-ia, com pequenas ressalvas, tê-lo utilizado para referir-se ao cenário no qual se passa a obra cinematográfica. Embora, as obras tenham sido ambientadas em períodos distintos<sup>22</sup>, elas utilizam cenários bastante semelhantes: uma antiga mansão isolada no interior da Inglaterra.

Na obra jamesiana além do edifício, os espaços que lhe são contíguos (lago, bosques e arredores), ajudam a compor a representação do real; em “Os outros”, o cenário ganha enfoque ainda maior, uma vez que, quase todas, as ações ocorrem no interior da mansão, num

---

<sup>22</sup> Algumas referências sugerem que, na obra jamesiana, o tempo histórico remeta ao século XIX. Tais sugestões advêm, por exemplo, do meio de transporte utilizado pela jovem para chegar a Bly (uma diligência), da rua Harley Street, no centro de Londres, conhecida desde o século XIX e da arquitetura da mansão que remete à era vitoriana (1837-1901). Por sua vez, o filme de Amenábar é ambientado no contexto da Segunda Guerra Mundial.

espaço que pode ser caracterizado como híbrido, lugar comum, onde se sobrepõem mundos opostos.

Assim como os outros elementos da narrativa (literária), a descrição/representação do espaço em que o enredo se insere, deve furtar-se aos detalhes, pois conforme explica Furtado (1980, p. 120) “enquanto um discurso que se pretende “realista” pode usar com vantagem a descrição do espaço até à saciedade, o discurso fantástico deverá evitá-lo como um perigo sempre impendente”.

Todavia, argumenta o autor que

[...] se a encenação constante do espaço constitui um risco potencial, o seu emprego regrado e seguro pode mantê-lo ao serviço do fantástico, levando-o até a ser de grande utilidade na construção dum enquadramento cenográfico que, pelo menos por duas vias, contribua para os objetivos deste tipo de textos: por um lado, sublinhando a ambiguidade da ação; por outro, promovendo o reforço da sua verossimilhança. Assim, a contradição real/irreal em que se pretende envolver a ocorrência metaempírica pode ser reproduzida e ampliada pelo próprio espaço representado na narrativa através da combinação de elementos oriundos de dois tipos aparentemente opostos (embora complementares) de cenário. (FURTADO, 1980, p. 120)

Os procedimentos que orientam a construção do espaço no fantástico literário, apontados por Furtado, são observados no contexto cinematográfico por meio da restrição de outros recursos como a iluminação, e pela utilização cores frias, aspectos esses englobados pela fotografia.

Um exame da composição do cenário do longa-metragem nos permite confirmar essa afirmação, ao verificar que praticamente toda a filmografia prioriza a ausência da luz. A exceção se faz em dois momentos do filme: quando as ações se desenvolvem na área externa à mansão — ainda assim, a atmosfera invernal do espaço exterior encobre a luz natural sob denso nevoeiro —; e quando todas as cortinas da casa são subitamente removidas, permitindo a entrada da luz. No mais, as personagens, quase sempre, estão envoltas por um plano de fundo escurecido, concentrados ora em torno de escassa luz natural, ora próximas à chama solitária de castiçais.

**Figura 8:** A luz parca do espaço externo.



**Figura 9:** A luz invade o cenário, predominantemente sombrio, da mansão.



Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=tNI-6OExXys>

Apesar das produções de terror/horror recorrerem exaustivamente à ausência da luz, o roteiro também a justifica: a eletricidade da mansão, segundo Grace, foi cortada pelos alemães (lembramos que a história se passa em 1945, no contexto da guerra), além de as crianças sofrerem de fotossensibilidade.

A luz (ou a sua ausência), a propósito, não é somente um recurso técnico utilizado na composição do cenário da filmografia. O aspecto semântico da obra em destaque, ao contrário do que postulou Todorov, comporta sentido alegórico. Assim, as personagens sobrenaturais do filme buscariam a luz, a sabedoria em níveis distintos, para evoluírem. Entre essas entidades, Grace seria um espírito imperfeito, ainda preso à materialidade, atormentado pelo assassinato dos filhos e pelo suicídio. Mortes violentas que, pela ocorrência abrupta, segundo a doutrina espírita, impedem que o espírito compreenda a sua nova condição. Nesse sentido, a Sra. Bertha, Lidya e Sr. Tuttle, mortos há mais de meio século, teriam a missão de preparar Grace para aceitação e compreensão de uma nova conjuntura, conforme podemos inferir no diálogo que segue:

(Sra. Bertha) - Estamos tentando fazer você entender.

(Grace) - Entender o quê? -Sobre a casa.

(Sra. Bertha) - Sobre a nova situação.

(Grace)- Que situação?

(Sra. Bertha) - Todos nós devemos aprender a viver juntos. Os vivos e os mortos.

(OS OUTROS. Direção: Alejandro Amenábar. Dimension Films /Miramax Films. 2001).

Ainda podemos destacar como recurso de construção cênica, a cor empregada na filmografia. Observemos duas imagens em que há o predomínio dos tons escuros emoldurando-as:

**Figura 10:** exemplo de tons escuros (âmbar) como recurso cenográfico.



Extraído e adaptado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tNI-6OExXys>

**Figura 11:** predominância de tons verdes na composição da cena.



Extraído e adaptado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tNI-6OExXys>

Na primeira delas, em plano médio, Grace e as crianças estão sentados em volta da mesa, o único ponto iluminado. A chama âmbar consegue destacar o rosto de Nicholas e ainda permite-nos localizar Anne e sua mãe. À volta das personagens, as cores frias de suas vestimentas, o papel sobre a mesa e a provável coloração avermelhada dos móveis produzem um halo em tom grená que, gradualmente, é vencido pela escuridão.

Na segunda cena, basicamente, a técnica é repetida. Porém, o ângulo de incidência da luz, agora natural, divide a imagem em dois hemisférios, posicionando o cenário e as personagens entre a luz e a sombra. Em primeiro plano, vemos as personagens emolduradas

por uma paleta de cores em tons verde-negro.

Os aspectos analisados nas duas imagens retratam, em sua maior parte, o cenário construído na produção fílmica analisada. Os tons são pesados e além de compor o espaço, refletem o conflito vivido pelas personagens.

Por fim, com as observações feitas a respeito da organização do espaço fantástico nas produções postas em debate, acreditamos ter nos aproximado do propósito aventado no presente capítulo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de todo este trabalho, Literatura e Cinema estiveram no centro das discussões e reflexões. O diálogo entre essas duas poderosas manifestações artísticas/midiáticas motivou e norteou nossa pesquisa, a qual teve como eixo principal o exame da incidência do gênero fantástico na produção literária e cinematográfica.

Sob a noção de terror/horror em ambos os sistemas pudemos realizar um estudo comparativo do fantástico na literatura e de seus elementos no cinema. A obra do escritor Henry James, “A volta do parafuso”, (1898), e a do cineasta Alejandro Amenábar, “Os outros”, (2001), constituíram-se em matéria de nossa investigação. A primeira delas, uma novela de horror que há mais de um século inspira novas produções. A segunda, um longa-metragem inspirado na narrativa de James, que, passados exatos 20 anos de seu lançamento, podemos considerá-lo como um clássico do cinema de suspense/terror. Assim, a partir do estudo comparativo dessas produções, pudemos não só constatar a correspondência entre Literatura e Cinema, mas verificar o processo de transposição /tradução de uma mídia a outra.

No curso da nossa investigação pudemos refletir sobre a função literária, conhecer a origem e evolução do cinema e seu código linguístico, além de atestar a correlação de ambos os sistemas, sob a noção dos estudos intermediários. Ainda estudamos as características e o funcionamento do gênero fantástico na literatura. A partir dessa base de conhecimentos, pudemos desenvolver o foco da nossa investigação a qual se ateve ao exame do gênero fantástico na literatura e de seus elementos na produção cinematográfica, tendo como foco as obras já identificadas.

Como método de estudo propomos um exercício comparativo das obras analisadas. Iniciamos, assim, nossa tarefa mapeando a obra literária sob o aporte teórico de estudos do gênero fantástico. Reportamo-nos, principalmente, nessa primeira etapa, ao estudo do crítico búlgaro-francês Tzvetan Todorov, em função de a obra de Henry James ser um caso modelar do fantástico puro, noção essa proposta por aquele autor. No que se refere à filmografia de Alejandro Amenábar, por suas idiossincrasias, verificamos que o estudo de Todorov não se mostrara suficiente, embora, em razão de sua importância e de seu caráter precursor, tenhamos identificado noções ligadas ao estudo do autor. Assim, nos valem, de outros estudiosos, os quais destacamos o crítico espanhol David Roas e a francesa Irène Bessièrre, na consecução do objetivo de identificar marcas do gênero fantástico literário na obra fílmica em questão.

Um outro passo nos direcionou para a identificação de procedimentos, bem como da estética do fantástico no contexto do cinema. Alguns elementos comuns às duas narrativas (personagem e espaço), foram analisados comparativamente. Assim como, a temática própria do gênero e a sua estrutura organizacional. Verificamos que ambas as narrativas se aproximam bastante quando colocamos esses aspectos em acareação.

Dessa forma, de tudo que fora analisado sobre o gênero, verificamos que vários procedimentos estruturais e estéticos do fantástico literário estão presentes no cinema, embora em alguns casos, e por suas características, o audiovisual se valha de seu código linguístico particular para adaptá-los.

Como problema ainda a ser superado, compreendemos que, em função do fantástico, no cinema, ainda não se constituir como categoria fílmica, inserindo-se, assim, nas produções vinculadas ao gênero do terror, os estudos que abordam esse gênero literário no cinema são escassos. Algo que nos impeliu a compará-lo à luz das teorias literárias. Aponta-se, portanto, a necessidade de aprofundar o estudo do gênero voltado exclusivamente para o audiovisual.

Por fim, entendemos, por meio deste estudo, ter movimentado, ainda que timidamente, a engrenagem que põe em funcionamento as investigações que tratam do estudo da correlação entre a Literatura e o Cinema no âmbito da narrativa fantástica.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **Introdução. As Teorias dos Cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP. Papirus, 2003.
- BARRENECHEA, A.M. (1972): Ensayo de una tipología de la literatura fantástica, **Revista Iberoamericana**, México D, F., v. XXXVIII, n. 80, p. 391-403, jul-set. 1972.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CARDOSO, Luís Miguel. Literatura e cinema: uma relação bifronte de dissídios e simbioses. In CARDOSO, L. Miguel (org.) **Literatura e cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indizível**. Lisboa: Edições 70, 2016, p. 31-93.
- CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. **Lumina**. Juiz de Fora - Facom/UFJF - v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- CARROL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. São Paulo: Papirus, 1999.
- CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (Org.). **Antologia da literatura fantástica**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. **Aletria** – Revista de estudos de Literatura. Belo Horizonte, p. 11-41, jul./dez. 2006.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo. Editora Globo, 2003.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FABRIS, Mariarosaria. **Neorealismo italiano**. In história do cinema mundial. Mascarello, Fernando (org). Campinas, SP: Papirus, 2006.
- FOSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.
- GEADA, Eduardo. **O cinema espetáculo**. Lisboa: Edições 70, 1987.

GRILO, João Mário. **As Lições do Cinema: manual de filmologia**. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2017.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo. Ática, 1987.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACIEL, Maria Esther. **Para além da adaptação: formas alternativas de articulação entre literatura e cinema**. in NASCIMENTO, Evandro, OLIVEIRA, Maria. C. Castellões de, SILVA, Teresinha. V. Zimbrão da (org) *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003, pp. 107-127.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle vague. In **História do cinema mundial**. Mascarello, Fernando (org). Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico. In **Literatura e Cinema: interartes, intersemiose, intermidialidade e transmidialidade**. Martins, Ricardo A. Ferreira (org). Jundiaí: Paco Editorial, 2015, pp. 129–154.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1986.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermidialidade. In: **Outra Travessia** (UFSC), v.7, 2008, p. 47-53.

\_\_\_\_\_. Orson Welles: archive-se (uma arqueologia das relações entre Literatura, Cinema e Mídias). In: Müller, A.; Scamparini, J. (Orgs.). **Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, pp. 13–28.

NEVES, Flávia. O cinema na fronteira da literatura. In: Müller, A.; Scamparini, J. (Orgs.). **Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, pp. 13–28.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PUCCI JR., Renato Luiz. Cinema pós-moderno. In **História do cinema mundial**. Mascarello, Fernando (org). Campinas, SP: Papyrus, 2006.

RABELLO, Lúcia Sá. MARTINEZ, Lis Yana. Literatura e Cinema, uma questão de olhar quando o cinema significa sem falas: a resposta. In: Barzotto, Leoné Astride (org). **Literatura e cultura: fronteiras do saber**. Campinas: Mercado de Letras, 2017, pp 153-185.

RIBEIRO, Marcelo. **Sobre o cinema pós-moderno**. Disponível em: <<https://incinerrante.com/textos/sobre-o-cinema-pos-moderno/#comments>>. Acesso em: 19 novembro 2021.

ROAS, D. La Amenaza de lo Fantástico. In: David, R. (Org.). **Teorías de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, 7-44.

ROCKENBACH, Fábio Luis. Especial **O Poderoso Chefão: a família, o reino e o poder**. Disponível em: <<https://revistamoviement.net/especial-a-fam%C3%ADlia-o-reino-e-o-poder-1c3854e14e3f>>. Acesso em: 20 junho 2021.

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Ática, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAN SIJLL, Jennifer. **Narrativa Cinematográfica - Contando histórias com imagens em movimento**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

VILA MAIOR, Dionísio. **Literatura, cinema e o sujeito dos “tempos modernos”. A presença da descontinuidade**. in *Literatura em Discurso(s)*, 2ª ed., Coimbra, Pé de Página Editores, pp.62-110.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. In **Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo**. Kactuz, Flávio (org). Rio de Janeiro: Uns e outros, 2014.