

EDUARDO VEGA CABEDA

**A PALAVRA CONTRA-ATACA:**  
A NARRATIVIDADE CINEMATOGRAFICA EM  
“O LIVRO DAS ILUSÕES” DE PAUL AUSTER

PORTO ALEGRE

2010

EDUARDO VEGA CABEDA

**A PALAVRA CONTRA-ATACA:**  
A NARRATIVIDADE CINEMATOGRAFICA EM  
“O LIVRO DAS ILUSÕES” DE PAUL AUSTER

Trabalho de conclusão apresentado no curso de Letras, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Jane Fraga Tutikian

PORTO ALEGRE

2010

EDUARDO VEGA CABEDA

**A PALAVRA CONTRA-ATACA:**  
A NARRATIVIDADE CINEMATOGRAFICA EM  
“O LIVRO DAS ILUSÕES” DE PAUL AUSTER

Trabalho de conclusão apresentado no curso de Letras, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovado pela Banca Examinadora em 23 de dezembro de 2010.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profª Dra. Jane Fraga Tutikian - UFRGS  
Orientadora

---

Esp. Kim Amaral Bueno - UFRGS

---

Me. Pedro Dutra Gonzaga - UFRGS

Para minha mãe.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao banquete de amigos e à família de gigantes.

Em especial à Tania Ceci Vega Cabeda, pelo amor incondicional e as lições de vida para toda vida.

Aos meus queridos amigos de academia, Adriano Migliavacca, Ana Campos, Cristina Mielczarski dos Santos, Daniel Muletaler Pinto, Daniel Weller, Giselle Gazzana, Jeferson de Souza Tenório, Luís Fernando Kalife e Ubiratan Machado Pinto, pelo convívio e aprendizado constantes.

À Anelise Tolotti Dias Nardino, pelo carinho à distância.

À Lisandra de Oliveira Ortiz, pelo carinho incansável.

À minha orientadora Jane Fraga Tutikian, pelas conversas agradáveis e luminosas, além de fonte de inspiração recorrente.

*A imagem é o caminho pelo qual passam,  
em todos os sentidos, as modificações  
que se propagam na imensidão do  
universo*

Gilles Deleuze

## RESUMO

Os estudos desse trabalho cabem à esfera das relações entre o cinema, a literatura e a narrativa, tendo por base o apoio da escrita, seus artifícios e soluções naturais, ora ilustrados pela mudança inerente aos dois planos midiáticos, ora pela análise e os exemplos colhidos na obra *O Livro das Ilusões* do escritor Paul Auster, que revelem o hibridismo ou a comutação de técnicas narrativas distintas. Afastando-se, portanto, do debate sobre o que é narrativo (diegético, sintagmático) ou não-narrativo (não-diegético, paradigmático, formalista) para o cinema. Antes ou acima das distinções narrativas, estarão sempre: 1. os usos e as apropriações ou fusões de certas propriedades escritas, tanto do roteiro cinematográfico quanto do texto literário; 2. o desdobramento das propriedades das estruturas narrativas de ambas as mídias, assim como a sua aplicabilidade e as suas transições de formato, em circunstâncias distintas de inversão, como soluções narratológicas, estilísticas e técnicas; 3. a exposição do debate sobre: o meio que serve para o estabelecimento da forma; a percepção imanente das estruturas que dão cabo da história. Nesse cenário, o trabalho pretende contribuir, ainda que minimamente, para a discussão recente da transgressão da linguagem no enlevo literário e cinematográfico.

**Palavras-chave:** Cinema. Literatura. Narrativa. Hibridismo. Auster, Paul. Roteiro.

## ABSTRACT

The investigations of this study pertain to the relation between cinema, literature, and narrative, based on the art of writing, its resources and natural solutions, illustrated whether by the inherent changes of two medias or by the analysis and examples found in the work *O Livro das Ilusões*, by Paul Auster, which reveal the hybridism or commutation of distinct narrative techniques, not touching on the debate on what is narrative (diegetic, syntagmatic) or non-narrative (non-diegetic, paradigmatic, formalist) for the cinema. Above narrative distinctions we will always find: 1. the uses and appropriations or fusions of certain written properties, both of the screenplay and the literary text; 2. the interrelation of properties of narrative structures of both medias, as well as its applicability and format transitions, in distinct circumstances of inversion, such as narratological, stylistic, and technique solutions; 3. the exposition of the debate on the means for establishing the form; the immanent perception of structures that effect the story. In this scenario, the study contributes for the recent discussion of the transgression of language in the literary and cinematographic enjoyment.

**Keywords:** Cinema. Literature. Narrative. Hybridism. Auster, Paul. Screenplay.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>CINEMA: A LINGUAGEM VISUAL</b> .....	<b>11</b>
2.1	A HISTÓRIA CONTADA EM IMAGENS.....	11
2.2	ROTEIRO: UMA BREVE INTRODUÇÃO .....	14
<b>3</b>	<b>A CÂMERA LITERÁRIA IMAGINÁRIA</b> .....	<b>20</b>
3.1.	DESCRIÇÕES EM PROL DOS MOVIMENTOS NARRATIVOS .....	20
3.2.	A 1ª E A 3ª PESSOA VÃO AO CINEMA (TÉCNICA E EQUIVALÊNCIA) .....	27
<b>4</b>	<b>A NARRATIVA</b> .....	<b>31</b>
4.1.	DAVID ZIMMER ROTEIRISTA E PAUL AUSTER DIRETOR.....	31
4.2.	O ROTEIRO LITERÁRIO .....	34
4.3.	NARRATIVA HÍBRIDA: A VIDA INTERIOR DE MARTIN FROST .....	40
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>43</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>45</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema é feito de imagens capturadas por uma câmera. E essas imagens, por sua vez, quase sempre nos contam uma história. O trabalho que se segue está montado exatamente sobre esses três eixos e nessa ordem: a linguagem visual, suas implicâncias, técnicas estruturais, formatos e particularidades comunicativas; a forma de captura dessa linguagem, quem a exerce, de que jeito e qual intenção em fazê-lo; e, por fim, a história que se extrai do processo que envolve uma coisa e outra. Entretanto, a análise diz respeito ao comportamento da linguagem visual em dois meios distintos: o cinema e a literatura. Além disso, procura debater o cruzamento, a fusão e a comutação entre eles com fins narratológicos e estilísticos. O interesse também está focado em como os acontecimentos constituem a narrativa dentro de plataformas midiáticas distintas; quais as consequências, as dificuldades e as fortunas em se retirar as propriedades de uma para suprir alguma falta existente na outra.

O cinema em questão é o narrativo ficcional clássico, mas nem por isso segue o debate de teóricos que se digladiam a despeito das oposições entre cinema clássico e moderno, narrativo/não-narrativo, tampouco entre aquilo que é realismo e o que é mimetismo. Trata do cinema fora do eixo linguístico/não-linguístico, para concentrar-se nas particularidades das variações técnico-narrativas, observando que a literatura e o cinema são parecidos em alguns traços e diferentes em outros quando a preocupação é direcionar suas imagens para uma plateia. Por outro lado, revela que ambos os meios podem trocar ferramentas para transgredirem a própria linguagem em prol de uma história.

A obra *O Livro das Ilusões* do escritor norte-americano Paul Auster é o terreno escolhido para observar e plantar todas as questões do trabalho, uma vez que, sabidamente, encontrarão as condições ideais para germinar e se estender para além dele. O livro contém roteiros imaginários que são capazes de criar um jogo de espelhos onde não se sabe o que é real e o que é ilusão, até onde vai a culpa e onde começa o castigo. Auster promove uma elegia ao cinema-mudo, e o faz através de uma transgressão de linguagem, do uso de uma “cine-língua-literária”, de uma narratividade que atende ao universo lírico e, ao mesmo tempo, dá conta

das palavras que se sacrificam ao tornarem-se frias somente com o objetivo de movimentar imagens.

## 2 CINEMA: A LINGUAGEM VISUAL

A matéria luminosa se permite sonhar, e o seu sonho se propaga no espaço, se desprende do corpo, independe dele para ser e estar. O olho-câmera funciona como a percepção da recriação da realidade, captura a personificação das coisas em movimento. Uma imagem carrega um sentido próprio que é físico, que pode ser inerte, mas que está lá antes do corte, antes do enquadramento. Entretanto, a vida que punge da imagem depende da forma, depende da mão que a toca e a leva para algum lugar. A transformação ocorre sempre em cima do que já lhe pertence desde o nascimento. O que o artesão da imagem faz é enxergar a imagem, percebê-la e extrair dela, através das suas diversas ferramentas, efeitos de sentido baseados em acontecimentos. Os acontecimentos, em termos narrativos, são os responsáveis por encadear o movimento das imagens a fim de contar uma história.

### 2.1 A HISTÓRIA CONTADA EM IMAGENS

Para que se alcance aqui a interpolação midiática ou o isolamento das mídias acerca das proposições desse trabalho, é necessário dizer que antes existe a escrita. Antes da língua, antes da fala, antes da “linguagem”. Isolar a imagem do cinema requer observar a sua construção criativa estruturalmente. Em outras palavras, focar naquilo que é próprio da escrita, colocando-a, num primeiro momento, antes como ferramenta ou tecnologia do que como comportamento estilístico ou expressão artística. Se nos concentrarmos no cinema narrativo, no qual existe uma história a ser contada, veremos que esta é constituída de imagem ou imagens na sua gênese criativa, seja no argumento, no roteiro ou nas mentes de um diretor ou de um roteirista. Entretanto, a imagem que reconta a história pertence à outra categoria de comunicação. Está inserida naquilo que é próprio do cinema e da sua “linguagem”, envolvendo uma complexidade de elementos que estão na história somente depois dela ter sido criada.

Segundo o teórico francês Christian Metz (1977 apud PARENTE, 2000, p. 19), “o cinema é uma linguagem sem língua”. É algo que está atrelado a uma

condição cultural, isolada dos elementos linguísticos, mas medida por regras e moldada por códigos. Para ele, a arte é um sistema de comunicação que possui expressividades particulares que se diferenciam dos demais sistemas. Quando, por exemplo, estabelecemos uma distinção aparente do teatro para o cinema, não o fazemos com base no significado, mas com base no material, no meio, na plataforma capaz de gerar um significado próprio para cada uma das artes.

Metz (1977 apud PARENTE, 2000) considera que a realidade é a matéria-prima do cinema. O significado específico oriundo da montagem. E a montagem, por sua vez, é o esqueleto da narração cinematográfica. Surge da passagem de uma imagem a outra, não de um enunciado a outro, como é pregado pela semiologia, como é fomentado pelas regras linguísticas. Uma das formas de perceber a montagem de um filme como esqueleto narrativo é fixá-lo ao lado de um correspondente literário. A escrita em imagens. Uma troca de cena pode ser: um novo parágrafo; um deslocamento temporal; uma inversão de narrador; um fluxo de consciência de algum personagem. Nesse caso pensar em imagem, entre tantas outras coisas, é estabelecer uma condição temporal altamente peculiar.

Cada imagem substantiva é como uma parte, um órgão de um todo relativo; cada imagem é encadeada a outra para expressar um todo ou outra imagem. Passar de uma imagem a outra é comparável a um processo de (re)conhecimento, como quando se diz “aquele é ele”. No regime da temporalização, cada imagem ou acontecimento perde seu prolongamento espaço-temporal. Já não há antes nem depois. As imagens já não são pedaços de realidade (organicidade) [...] No regime de imagem-tempo, passar de uma imagem a outra não é passar de um antes a um depois, é reunir o antes e o depois para expressar um devir. (PARENTE, 2000, p. 15).

O regime de variação universal se aplica a leis próprias do cinema, que podem se juntar ou ainda contrapor a forma de reger da realidade como a conhecemos e estamos acostumados a enxergar. A variação universal trata de barrar a ideia de costurar imagens sucessórias num eixo narrativo. Há apenas uma única imagem, e nela tem de caber o universo. Separá-las ou realinhá-las não é o mesmo que ressignificá-las, mas sim falsear o seu significado de acordo com um fim desejado, de acordo com uma história imaginada. Nesse raciocínio, a montagem é o movimento dos acontecimentos, e o acontecimento no cinema é a resultante de uma expressão imagética. A escolha do movimento interfere mais no devir do que no agora, estando a serviço mais da história do que do valor moral da própria imagem.

Em *Narrativa e modernidade*, André Parente coloca em xeque o pensamento de Metz, graças a um “movimento” de peças de Ropars, como se os dois estivessem frente a frente, em meio a uma batalha exaustiva e separados apenas por um tabuleiro de xadrez.

A análise semiológica implica, além do círculo vicioso redutor, dois pressupostos: a impressão de realidade e o retorno à gramática. Com efeito, a grande sintagmática repousa sobre a idéia de que uma imagem teria, a priori, uma significação, ela reproduziria a realidade conforme o modelo da percepção natural. Para o semiólogo, a imagem remete a uma realidade preexistente, e a representação cinematográfica se contenta, em suma, em endossar os clichês de pura representação. (PARENTE, 2000, p. 21)

Assim sendo, Ropars (1970 apud PARENTE, 2000, p. 21) olha para o tabuleiro, ergue os olhos na direção do oponente, em seguida baixa a cabeça e, lentamente, move a sua peça:

Pode-se, certamente, conceber uma linguagem cinematográfica que encubra o movimento da montagem, calcando-a sobre uma imitação convencional da percepção real, ou submetendo-a ao esquema de uma história da qual não seria mais do que o veículo lógico: o efeito de sentido repousaria, então, sobre a fascinação que cria no espectador a percepção de uma realidade livre de sua gravidade e cujas aparências se identificam, imediatamente, com sua significação. Mas existe também uma forma de expressão que, salientando sempre, por deslocamento de câmera ou rupturas de montagem, os diferentes tipos de mobilidade oferecidos pela expressão cinematográfica, torna o movimento sensível em si mesmo.

Se para Ropars o que importa é o fato da montagem servir de escolha para um determinado movimento, ao invés de posicionar-se rigidamente como um transmissor de mensagem, o que resta saliente são as partes exteriores e interiores de uma imagem, especialmente de uma imagem narrativa. Aquilo que é inerente ao conteúdo imagético por natureza ou recharacterizado a partir de uma estrutura, de uma linguagem cinematográfica. Por outro lado, o teórico, escritor, poeta, cineasta, Pier Paolo Pasolini (1972 apud PARENTE, 2000, p. 23) nunca desistiu de acreditar na “cine-língua”, a “língua escrita da realidade”, cuja decodificação ou descrição parte naturalmente da semiótica, “a ciência descritiva da realidade”, independente dos preceitos linguísticos. A teoria de Pasolini, recanalizada por André Parente, remete a imagem cinematográfica à realidade pura. Ou seja, o cinema como algo capaz de representar a realidade através da própria realidade.

O cinema fala pelos seus objetos, pelas suas unidades de imagem-movimento, pela sua estrutura narratológica crivada de técnicas, pela sua

capacidade de identificação social arrancada suavemente das realidades reais. À medida que corre atrás da integração entre tais particularidades, o cinema encontra a sua finalidade em se expressar ou simplesmente contar uma história. A seguir, trataremos daquilo que sedimenta o cinema como linguagem visual. A amálgama das ideias imagéticas. A plataforma escrita encarregada de fazer a ligação entre a criação, a realização e o poder de se comunicar.

## 2.2 ROTEIRO: UMA BREVE INTRODUÇÃO

A literatura sabidamente possui um casamento consolidado com a narrativa. E, diferentemente do roteiro cinematográfico, um envolvimento profundamente estético com a palavra desde o limbo criativo. O roteiro, por sua vez, antes da discussão que o aponta como sendo ou não literatura, dotado ou não de literariedade, fruto ou não de um hibridismo nascido do contato de duas culturas midiáticas, é uma história contada em imagens através de palavras. No primeiro caso, estética, história e narrativa estão juntas, embora se comportem como uma rodovia de três pistas, onde as palavras trafegam livremente para direções opostas se assim quiserem ou desejarem, produzindo uma série de efeitos, alegorias e alargamento de sentidos, enquanto que, no segundo caso, as palavras deixam de ter um fim em si mesmas e passam a ser exclusivamente ferramentas, dentro de uma estrutura típica, capazes de narrar uma história. O filósofo Gilles Deleuze (1968 apud PARENTE, 2000, p. 9) escreveu que “o filmico não se opõe ao narrativo, ao contrário, eles são quase sempre consubstanciais”. Narrativa e imagem, portanto, são uma coisa só e, no caso do roteiro, nem mesmo o texto é capaz de mudar isso. Pelo contrário, o texto está lá justamente para servir de artífice em prol da arte de narrar.

A diferença não é exatamente a presença ou a não presença da estética nas escritas literária e técnico-cinematográfica, mas o propósito de sua existência, o lugar aonde se quer chegar, o que resulta num engajamento distinto do ponto de vista criativo. Quando um roteirista escreve um roteiro ele o está fazendo como quem desenha imagens complexas, na maioria das vezes acompanhadas de som e emoções humanas, para uma plateia sentada numa sala escura. O leitor de um

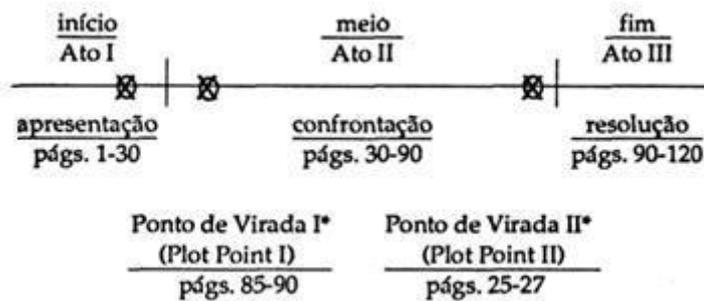
roteiro é acima de tudo um espectador. O estranhamento está justamente em fazer uso de uma forma para revelar um determinado conteúdo que reside em outra. Quem lê um roteiro está exercendo o poder de concriar uma história, numa espécie de jornada visual com elementos literários. Absorver um filme é uma experiência amplamente sensorial. E tudo que um roteirista espera daquele que lê o roteiro, pela primeira vez, é que este viva uma situação bem mais próxima de ver um filme do que de ler um romance, uma crônica, um conto ou um poema. Por outro lado, quando identificamos a literatura dentro da estrutura cinematográfica escrita – entendendo por literatura aquilo que alguns autores chamam de pleito do belo, exploração do universo textual por meio do encantamento, retratando artesanalmente a realidade – percebemos que esta literatura pertence de forma mais natural à história do que ao próprio roteiro, a menos que a exigência seja uma solução técnica irremediável para narrar o que somente o conteúdo literário pode dar conta.

Dentre tantas atribuições do roteirista, está a difícil tarefa de aparar o múltiplo sentido nato das palavras, deixando apenas aquele que lhe é mais forte e direcional na primeira leitura, tal como construir uma estrada e recheá-la de placas que nos apontem o único caminho viável a ser seguido. Ao fim e ao cabo, o que interessa é a história e como ela foi construída para ser concebida como imagem narrativa. Se por um lado isso aparentemente afasta da escrita uma série de prerrogativas e técnicas literárias, por outro, não há nada que as impeça de servir ao propósito da confecção de um roteiro cinematográfico.

Para o escritor e roteirista norte-americano Syd Field (2001), o roteiro é antes do resto um paradigma, um todo dividido em três partes. O paradigma não é uma fórmula a ser seguida ou atingida, mas uma forma que absorve uma estrutura pensada, imaginada e calcada em imagens, aquilo que mantém a coesão da história. O autor julga que a espinha dorsal de um filme é composta pelo esqueleto narrativo e a história. Ambos seriam responsáveis pela estrutura, enquanto que a estrutura desempenharia, entre outros papéis, a condição de isentar-se da história.

A estrutura dramática do roteiro englobaria linearmente os incidentes, o movimento dos acontecimentos, a inter-relação episódica assim como a resolução dramática. A utilização dos componentes estruturais é que seria responsável pelo resultado final do todo, pelo resultado final de um filme.

Numa peça de teatro, a ação, ou enredo, ocorre no palco, sob o arco do proscênio, e a platéia torna-se a quarta parede, espreitando as vidas dos personagens. Eles falam sobre suas esperanças e sonhos, passado e planos futuros, discutem suas necessidades e desejos, medos e conflitos. Neste caso, a ação da peça ocorre na *linguagem* da ação dramática; que é falada, em *palavras*. Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática. O roteiro é como um *substantivo* — é sobre uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo sua "*coisa*". Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação. Se o roteiro é uma história contada em imagens, então o que todas as histórias têm em comum? Um início, um meio e um fim, ainda que nem sempre nessa ordem. Se colocássemos um roteiro na parede como uma pintura e olhássemos para ele, ele se pareceria com o diagrama [apresentado a seguir]. (FIELD, 2001, p. 11).



**Figura 1 – Diagrama Paradigma de Field**

Fonte: Field (2001, p. 13)

O paradigma revela um número de páginas que condiz com a duração do filme a cada *Ato*. As cento e vinte páginas sugeridas estariam se referindo a um suposto filme de 120 minutos. Uma página para cada minuto de filme. Entretanto, essa relação particular do tempo escrito para com o tempo visto está sujeita a severas alterações. A escrita vinda do punho de uma gama variada de escritores ou roteiristas desestabilizaria qualquer formato dramático baseado na individualidade do ato de escrever. O suposto alargamento temporal numa escala de páginas não conseguiria se despregar da condição estilística, mais ou menos descritiva, contendo um maior ou menor número de diálogos, seguida de ações complexas com detalhes variados, ou de ações simples, enxugadas pelo valor imagético natural de sua existência. Nesse caso, a forma de Syd Field depende demais da mão de quem

escreve, do volume de ações e diálogos, da condição plena da escrita. E a escrita, por sua vez, não fugirá de suas instabilidades, do seu eventual quê literário, do terreno movediço da língua e das regras linguísticas, por mais paradigmaticizada que esteja.

Se por um lado, o formato sugerido no parágrafo acima não consegue encaixar precisamente o número de páginas no número de minutos de um filme, por outro, a forma estruturada por Syd Field (2001); divisão em três *Atos* – *ATO I, ou APRESENTAÇÃO, ATO II, ou CONFRONTAÇÃO, ATO III, ou RESOLUÇÃO*; divisão de cenas contendo descrição dos ambientes e ações, nomes de ambientes e personagens, diálogos, indicações de personagens e efeitos de transição, conseguiu se transformar na luz em meio às trevas que separava do papel as boas ideias imagéticas presentes apenas no limbo criativo. Acabou ajudando roteiristas iniciantes e servindo de ponto de apoio, partida e também contraponto de outro tanto de roteiristas profissionais. Foi entregue a eles uma fôrma pronta para levar as ideias ao forno, independentemente da receita. O modelo mecanicista e técnico se aproximou também da ordem semiótica poetizada por Pasolini e consolidada por Giles Deleuze (PARENTE, 2000), e não se distanciou da gramática, preservando certos preceitos linguísticos para acomodar as imagens e distribuí-las conforme a linearidade do esqueleto narrativo. Uma linearidade, diga-se, estrutural e não temporal. Materializar conteúdos essencialmente imagéticos passou a ter um jeito e um formato específicos. A diagramação separou os elementos, criou uma identidade visual para a escrita de um roteiro. Organizou as peças, e visualizá-las permitiu entendê-las previamente, facilitando a leitura e formatando a escrita. Assim como entendemos, sem esforço, a imagem clássica de um poema disposto na forma de cascata em uma folha (dentro de uma perspectiva genérica), também passamos a entender como se comporta um roteiro cinematográfico:

Cena XX

(ambiente/ locação) (luz do ambiente)

(Descrição do ambiente)

(Descrição da ação)

(nome do personagem)

(rubrica)

(fala)

(efeito de transição)

Federico Fellini costumava escrever seus próprios roteiros e, não raras vezes, o fazia em poucas páginas e de forma mais literária do que técnica. Dizia invejar seus amigos escritores, pois com caneta e papel poderiam construir quantas cenas de batalhas desejassem, sem gastar fortunas apenas com a figuração. Woody Allen não escreveu o diálogo de muitos de seus filmes, deixando-os em linhas gerais no ouvido dos atores para que produzissem suas falas pelas próprias bocas. Ocorre que a disposição técnica do roteiro formalizou a escrita cinematográfica por um lado e a libertou por outro. Na fôrma de bolo de Syd Field, havia, inicialmente, espaço de sobra para palavras secas, agrupadas sem literariedade, a fim de produzirem imagens cheias de vida e poesia. Aos poucos, a literatura encontrou jeito de habitar um terreno que não era seu, com o propósito de deixá-lo mais fértil do que antes e para futuramente enriquecê-lo. Invadiu diálogos, aprimorou descrições; definiu melhor as emoções humanas, caracterizando cenas e personagens; movimentou câmeras e o seu foco com maior precisão.

As propriedades da literatura na primeira metade do século XX, mais especificamente o novo romance<sup>1</sup>, haviam sistematicamente auxiliado o cinema na criação de procedimentos técnicos revolucionários antes e depois da hora de filmar – como, por exemplo, a quebra da linearidade narrativa e a composição em abismo, fazendo despencar uma história dentro da outra. A segunda metade então se aprontou para percorrer o caminho inverso. A palavra contra-atacou e resolveu levar às páginas literárias alguns dos mais ricos artifícios narrativos do cinema. Veremos então a seguir, o resultado hipotético da adaptação de uma cena de *O Livro das Ilusões* para o formato técnico de um roteiro, preservando o teor literário:

### *Cena 16*

INT. SALA DE ESTAR/CASA DE DAVID ZIMMER. NOITE.

O escritor e professor de literatura David Zimmer está sentado num sofá de três lugares de couro marrom. O ambiente tem um pufe de couro da mesma cor do sofá, um móvel pequeno de mogno para acomodar uma televisão de 29 polegadas. As luzes estão todas apagadas, à exceção de uma luminária vertical, fina e cromada, cuja lâmpada fraca está apontada para o sofá.

David Zimmer assiste televisão com as pernas esticadas, cruzadas e apoiadas no pufe da sala. A cabeça está inclinada mais para o lado direito, seus braços estão por

---

<sup>1</sup> O termo de origem *nouveau roman*, teorizado por Alain Robbe-Grillet em *Por um novo romance* (1963), tem como principais características a subjetividade, a promoção visual, o estranhamento, a oposição ao tradicionalismo literário, a recusa ao conceito de compromisso, a criação de novos espaços temporais, além da colocação do objeto narrado à superfície, dando maior importância à exterioridade.

sobre o encosto do sofá. A camisa está folgada com os primeiros botões abertos. Os olhos absortos. Zimmer segura numa mão o copo de uísque e na outra o controle remoto.

Na televisão passa um documentário sobre cinema mudo. Nele aparecem depoimentos de familiares de Chaplin, Keaton e Lloyd, além de trechos raros de seus filmes e de filmes de atores menos conhecidos como John Bunny, Larry Semon, Lupino Lane e Raymond Griffth. No final do programa, depois de algumas imagens de *making off* e algumas fotos feitas num set de filmagem, surge a figura do ator Hector Mann. Zimmer se acomoda na cadeira.

DAVID ZIMMER (VOZ EM OFF)

(olhando para televisão)

Tinha um narrador em *off*, mas eu tava envolvido demais na cena pra escutar tudo que foi dito... [*sic*].

CORTA PARA:

### 3 A CÂMERA LITERÁRIA IMAGINÁRIA

Ao visualizarmos o caminho da readaptação da hipotética *Cena 16* para o contexto literário, e então podermos seguir até uma *Cena 17*, vamos desenvolver uma perspectiva que servirá de base de apoio para a melhor percepção do comportamento de uma câmera imaginária que, invisível dentro das páginas, captura e transforma a ação, contextualiza e extrai dela o valor narrativo, dando-lhe dimensões variadas de significado a partir da forma.

#### 3.1. DESCRIÇÕES EM PROL DOS MOVIMENTOS NARRATIVOS

David Zimmer está refestelado na sala de casa, os olhos e o corpo apontam para a televisão, enquanto a mente vaga pelas imagens como se todas elas fossem uma só, desfocadas tal qual um borrão cinzento. O espectador parece orbitar num espaço entre a realidade e a ilusão. Entre estar vivo e sentir-se morto. Mesmo quem acabou de conhecer David Zimmer, é capaz de perceber que ali no sofá existe um corpo sem que se tenha a certeza de que há um homem dentro dele. O ar cansado e despojado se refere à falta de vida no lugar do excesso de uma. O controle remoto pendurado na mão direita parece despencar no tapete repetidas vezes, numa sucessão de instantes seguintes. Na tela da televisão, o documentário sobre cinema mudo muda as coisas a sua volta. O programa de conveniente para o momento salta para perturbador. Atrai os sentidos, choca-se de frente com a inércia da alma. Estabelece um diálogo silencioso e invisível com Zimmer. Ganha-o aos poucos. Há vida no silêncio. Cheia e barulhenta, repleta de cores, mesmo sem som, mesmo em preto e branco. As imagens agora fazem parte de alguma história, pertencem a algum movimento narrativo. Um homem de terno branco resolve sacudir a sala da casa de David Zimmer.

Hector Mann só foi aparecer no fim do programa, e quando apareceu mostraram apenas um clipe: uma seqüência de dois minutos de *The Tallers Tale* passada num banco, com Hector no papel do funcionário aplicado. Não sei explicar o porquê do fascínio, mas lá estava ele com seu terno de tropical branco e o seu bigode preto fininho, de pé num

guichê, contando pilhas de dinheiro, trabalhando com uma eficiência tão furiosa, uma velocidade tão absurda e uma concentração tão maníaca que não consegui desviar os olhos. No andar de cima, operários instalavam novas tábuas no chão do escritório do gerente do banco. Do outro lado do recinto, uma secretária bonita, sentada à escrivania, lixava as unhas atrás de uma enorme máquina de escrever. De início, parecia que nada no mundo seria capaz de impedi-lo de completar a tarefa em tempo recorde. Mas aí, muito gradualmente, pequenas nuvens de pó de serra começaram a cair em cima do seu paletó e, poucos segundos depois, ele finalmente repara na moça. Um único elemento de súbito se transformava em três, e desse ponto em diante a ação salta de um para outro num ritmo triangular de trabalho, vaidade e desejo: a luta para continuar contando o dinheiro, o esforço para proteger seu tão amado terno e a ânsia de cruzar o olhar com a moça. De vez em quando, o bigode de Hector se torce em desalento, como que para pontuar a ação com um leve gemido ou um aparte resmungado. Mais que pastelão e anarquia, era uma questão de personagem e ritmo, uma mistura serenamente orquestrada de objetos, corpos e mentes. Toda vez que Hector perdia a conta, tinha de começar tudo de novo, o que servia apenas para inspirá-lo a trabalhar duas vezes mais rápido que antes. Toda vez que levantava a cabeça para o teto para ver de onde vinha a poeira, ele fazia uma fração de segundo depois de os operários terem preenchido o buraco com uma nova tábua. Toda vez que olhava para moça, ela estava virada para a direção contrária. Ainda assim, no meio disso tudo, Hector dá um jeito de manter a compostura, recusando-se a permitir que essas míseras frustrações estorvem seu propósito ou prejudiquem a boa opinião que tem de si mesmo. Podia não ser o mais extraordinário dos trechos de comédia, mas me pegou de tal forma que me vi completamente enredado, e lá pelas tantas eu estava rindo, e rindo alto. (AUSTER, 2003, p. 16).

O trecho é quase um filme inteiro. Um curta-metragem que fica devendo o final ao espectador/leitor. Auster engendra a descrição com o propósito de revelar o ambiente, os personagens e o conflito de uma tacada só. A cena se passa num banco em reformas e dentro dele um funcionário atrapalhado, uma secretária bonita e alguns operários se chocam numa ciranda viva de causa e efeito: a atenção tripartida do protagonista, que luta desesperadamente para manter o terno limpo da sujeira causada pela reforma sem perder de vista o trabalho e a chance de conquistar o coração da mocinha. A disposição descritiva das cenas segue quase à risca a ordem estabelecida no modelo de roteiro conhecido como *master scenes*. A transposição a seguir procura ilustrar entre parênteses o antes e, fora deles, as alterações sugeridas para comutação dos dois formatos midiáticos, roteiro (cinema) e literatura (romance):

#### *Cena 17*

INT. BANCO. MANHÃ.

“No andar de cima, operários instalam (instalavam) novas tábuas no chão do escritório do gerente do banco. Do outro lado do recinto, uma secretária bonita,

sentada à escrivaninha, lixa (lixava) as unhas atrás de uma enorme máquina de escrever”.

“Hector no papel do funcionário aplicado. [...] com seu terno de tropical branco e o seu bigode preto fininho, de pé num guichê, conta (contando) pilhas de dinheiro, trabalhando com (uma) eficiência (tão furiosa), (uma) velocidade (tão absurda) e (uma) concentração (tão) maníaca (que não consegui desviar os olhos).”

CORTA PARA:

Quando *The Tallers Tale* surge na televisão da sala da casa de David Zimmer, quase esquecemos essa informação, quase esquecemos que existe outro personagem vendo aquilo que vemos, tampouco narrando o que assistimos como se estivéssemos na poltrona de algum cinema ao invés de ter um livro nas mãos. E só conseguimos retomar de fato essa informação no final da descrição de Hector Mann, quando Zimmer revela que não conseguiu desgrudar os olhos da tela. O traço de literariedade, nesse caso salientado principalmente pela adjetivação, surge como os pedaços faltantes de uma ponte inacabada, quase toda ela construída por termos descritivos que poderiam pertencer originalmente apenas ao formato técnico-cinematográfico de um roteiro. A comutação dessas palavras para cada um dos formatos, sem alteração significativa no seu resultado estético narrativo, é prova de que a escrita não precisa sofrer grandes alterações para caber no texto técnico de um roteiro na mesma medida que cabe na literatura e vice-versa. O que é próprio da descrição o é independente do formato. Mas um formato pode sim arrastar suas especificidades para o outro, com o objetivo de dizer algo que não consegue dizer tão bem pelas próprias forças. Talvez a melhor forma de posicionar o leitor diante de um filme mudo da década de 20, assistido pelo protagonista em *O Livro das Ilusões*, seja mesmo transformá-lo em falso leitor de um roteiro de cinema. Alguém acostumado e com o olho treinado para ler imagens ao enxergar palavras.

O tempo verbal rígido e o recurso da adjetivação não são obrigatoriedade num texto técnico-cinematográfico, mas a sua variabilidade seguramente é mais vista como marca e estilo dos textos literários do que o contrário. O fator estilístico altera a narrativa, ou melhor, o jeito de narrar. O texto mais ou menos adjetivado, mais ou menos extenso, com maior e menor variação de tempo verbal, com maior

ou menor número de conjunções, com maior e menor riqueza descritiva, pode e vai fazer diferença na hora de “posicionar a câmera”, e com isso expressar um tipo de intenção específica no espectador e na história, ou conduzir o leitor através das camadas de sentido múltiplo das palavras.

Posicionar as palavras em busca de um efeito de sentido, de uma ressonância imagética ou de uma musicalidade poética é apenas uma das formas de reconstrução da linguagem literária. O rompimento da sintaxe tradicional, a mistura de gêneros textuais, a reinvenção vocabular, e os rearranjos morfológicos são outros. Entretanto, toda e qualquer mudança da ordem discursiva arraigada à tradição da literatura, implica direta e automaticamente num novo empreendimento narrativo. Uma rodovia erguida ao lado de uma estrada de ferro. Ambas conduzem, transportam a história. Uma veio antes e a outra em função e aproveitando-se do caminho aberto pela primeira. O que muda é como a história chega até o leitor durante a sua viagem, e o que ela é capaz de causar ao longo do caminho. Formas que se ligam a significados distintos: mais esticada nas ações, mais vistosa nas margens, mais veloz nas transições, mais inquieta nas curvas, sintética na chegada ou prolixa na partida.

O movimento narrativo é formado por cenas, podendo ser contíguas ou isoladas, respeitando uma linearidade ou desprezando-a deliberadamente. Estas cenas, por sua vez, estarão naturalmente unidas pela linguagem. Descrivê-las é uma das formas de movimentá-las. Na literatura, a descrição é uma concriação, uma arquitetura instantânea que ergue num intervalo muito pequeno mundos inteiros. Detalhes que estão e não estão presentes nas palavras. Quando um escritor descreve uma casa, ele o faz, por mais descritivo que seja, num falso todo. Constrói parte da luz, dos móveis, do soalho, das aberturas das portas, do cheiro da madeira, enquanto que o leitor preenche sem se dar conta, automaticamente, os outros incontáveis espaços vazios. Espaços ociosos de imagem e que, se não fossem recheados silenciosamente, desconstruiriam tudo aquilo que o escritor descreveu minuciosamente. Esse trabalho árduo é feito em conjunto por escritor e leitor em segundos, parágrafo atrás de parágrafo, ao longo de páginas inteiras. Portanto, a descrição deve ser considerada ferramenta poderosa para movimentar cenas cheias, alinhadas contiguamente com a finalidade de narrar. O roteirista se aproveita dessa condição humana e com isso elimina da descrição o efeito estético concentrando-se mais nas informações precisas e altamente indispensáveis para

que o leitor/diretor/espectador construa o todo dentro de uma única perspectiva. Essa perspectiva bastante singular, que, curiosamente, existe na ausência da estética para o roteiro, só existe na literatura graças a ela. O que inverte os valores narrativos de uma plataforma midiática para outra é o quadro, o plano, a câmera. A importância em posicioná-la e o que mostrar ao espectador tem o poder de mudar drasticamente qualquer história.

François Truffaut (2004) certa vez perguntou a Alfred Hitchcock o que era afinal de contas o suspense no cinema. E Hitchcock, depois de alguns segundos de silêncio, pediu para que Truffaut começasse a imaginar um casal sentado numa mesa posicionada na calçada de um café parisiense, possivelmente no bairro turístico do *Quartier Latin*. A cena transcorreria na tela com o casal trocando palavras numa conversa fiada jogada fora. Não haveria nada no diálogo que fizesse algum sentido aparente com o desenrolar da trama até ali. A câmera, por sua vez, não passaria de uma testemunha ocular documentando uma cena tipicamente cotidiana. O tempo jogado no vazio por longos quinze minutos. A conversa tediosa e arrastada começaria então a arrancar bocejos da plateia, até que a mesa, o café e o casal explodissem numa bola de fogo, fumaça negra e destroços. Hitchcock olha para Truffaut e diz: nesse caso seriam quinze segundos de catarse, de impacto, sustos, de choque do público no cinema. Agora, pegue a mesma cena, o mesmo casal sem graça, a mesma conversa chata, mas antes deles mostre a mesa vazia, em seguida o bandido, terrorista, se aproximando e colocando embaixo dela discretamente uma bomba relógio. Você vai ter quinze minutos de suspense.

À medida que o tempo avança, a conversa insonsa se transforma numa ânsia crescente e avassaladora presa na garganta do espectador. Ele quer avisar que a qualquer momento o casal vai voar aos pedaços pelos ares. Quanto mais fútil a conversa, mais tensa ficará a plateia. Não é apenas uma nova informação que tratou de desviar os trilhos e mudar a direção do trem, mas a câmera em suspenso que revelou essa imagem. Como ela fez isso também vai influenciar no eixo narrativo e no devir. Uma câmera afastada, cujo quadro englobe o terrorista, a bomba e a mesa do casal nos diz uma coisa, a câmera “fechada” com a bomba sendo posta debaixo da mesa nos diz outra completamente diferente. Na primeira perspectiva, tudo é muito vago e só entendemos de fato o que aconteceu (quem era aquela pessoa e o que ela foi fazer na mesa do casal) depois do ocorrido, ligando as pontas do antes e do depois, enfraquecendo assim a tensão dramática ou o “suspense” mencionado

por Hitchcock. Na segunda perspectiva, estamos justamente no centro do que o mestre do suspense quis dizer sem sequer nos indicar o posicionamento de câmera explicitamente.

Na literatura, a câmera literária está lá no meio das páginas. A forma como se movimenta ou o que enquadra é fruto de uma concriação. Indicada ou explicitada por escritor por meio da descrição, complementada pelo leitor por conta da imaginação. Mas quando o seu movimento é fruto do esforço exclusivo do escritor para pautar ou modificar a condução do romance, pode-se dizer que a perspectiva quase nada ou muito pouco tem a ver com a câmera física do cinema, que, por ordem do diretor, trabalha diversificadamente e de forma constante em prol da narrativa de um filme. Nesse caso, a câmera está vinculada ao narrador e, conseqüentemente, atuando como os seus olhos, não importando se esse narrador está em 1ª ou 3ª pessoa (como veremos de forma mais detalhada logo adiante), podendo se comportar como uma câmera subjetiva (do ponto de vista literário e não cinematográfico), que descreve objetos, pessoas ou ações em detalhes; bem de perto, ou fazendo questão de aumentá-las, jogá-las, do tamanho de formigas, num cenário vasto como um deserto, ou ainda buscando intercalar uma coisa e outra para dizer uma terceira. Não importa a técnica ou o recurso utilizados pelo escritor, a câmera vai estar sempre nas mãos do narrador. Isso ocorre porque na literatura a imagem nunca está livre daquele que a narra, amarra a história, enquanto que no cinema a imagem pode ir para um lado e a voz para outro, ao mesmo tempo. E ambos se encontram, se complementam de algum jeito para darem sentido único à mesma cena. Ou ainda, na ausência física da voz, a imagem acabará, irremediavelmente, fazendo o papel de uma.

O próprio escritor Paul Auster, no livro *Homem no escuro*, explica como se comporta o movimento físico de uma câmera de cinema. E o faz literariamente, de maneira contextualizada, usando a sua câmera literária, apoiada no ombro da arte descritiva, assim como na voz e nos olhos de uma de suas personagens.

Pense bem nas cenas de abertura de 'Ladrões de Bicicleta'. O herói consegue um emprego, mas não vai poder trabalhar a menos que tire a sua bicicleta do penhor. Vai para casa desgostoso da vida. E lá está sua esposa na rua, carregando dois pesados baldes de água. Toda a pobreza deles, toda a luta da mulher e da sua família estão contidas naqueles baldes. O marido está tão envolvido em seus próprios problemas que nem se dá ao trabalho de ajudar a própria mulher, só quando já estão perto da porta do prédio. E, mesmo então, pega só um dos baldes, deixa que ela carregue o

outro. Tudo o que precisamos saber sobre o casamento deles nos é transmitido nesses poucos segundos. Em seguida, sobem a escada para o seu apartamento e a esposa vem com a idéia de penhorar as roupas de cama para poderem tirar a bicicleta do prego. Lembre-se da violência com que ela chuta o balde na cozinha, lembre-se da violência com que ela abre a gaveta da cômoda. Objetos inanimados, emoções humanas. Depois estamos na loja de penhores que na verdade não é uma loja, mas um local enorme, uma espécie de armazém para objetos abandonados. A esposa vende os lençóis, e depois disso vemos um dos trabalhadores levar a pequena trouxa para as prateleiras onde ficam os objetos penhorados. No início, as prateleiras não parecem muito altas, mas aí a câmera recua e, à medida que o homem começa a subir, vemos que as prateleiras continuam sem parar, até o teto, e todas as prateleiras e todos os cantinhos estão entupidos de trouxas idênticas aquelas que o homem está guardando agora, e de uma hora para outra parece que todas as famílias de Roma venderam as suas roupas de cama, que a cidade inteira está na condição miserável que o herói e a sua esposa [...]. Numa só tomada temos um retrato de toda uma sociedade que vive a beira da calamidade. (AUSTER, 2008, p. 20).

O trecho se refere à fala da neta do protagonista, August Brill, quando esta, uma estudante de cinema, comenta com o avô a sua mais recente teoria de criação cinematográfica: os objetos inanimados como forma de expressar emoções humanas; em outras palavras, uma das determinantes faces da “linguagem” do cinema. Quando Katya encerra parte da sua teoria para o avô, dizendo: “Numa só tomada temos um retrato de toda uma sociedade que vive a beira da calamidade.”, ela também está nos avisando o quão talentoso o diretor do filme *Ladrões de bicicleta*, Vittorio De Sica, pode ser com uma câmera na mão. É sem dúvida um elogio da personagem ao poder de síntese do diretor italiano, mas, acima de tudo, à sua capacidade de narrar uma história. E aqui, dentro do elogio de Katya, percebemos que “tomada” não é apenas um termo técnico-cinematográfico, mas uma ferramenta da narrativa.

No cinema uma cena é constituída de planos e os planos, por sua vez, pertencem a um conjunto de imagens fixas, cujas fronteiras são delimitadas espacialmente pelo enquadramento. Cada plano é um pedaço do todo de uma cena, uma sequência de cenas é o todo de um filme. Ocorre que o plano é uma espécie de unidade mínima de significado de uma imagem, que fala por si só – como um pequeno trecho de um livro –, mas que sozinha diz muito pouco, ao passo que unida a outro plano responde pelo significado de uma cena inteira. A mudança de movimentos imagéticos narrativos e a análise de seus significados, portanto, se deve a câmera, literária ou física, assim como àquele que tem o poder de manuseá-la.

### 3.2. A 1ª E A 3ª PESSOA VÃO AO CINEMA (TÉCNICA E EQUIVALÊNCIA)

Não existe narrativa sem narrador, não existe narrador sem narrativa. Não podemos conceber uma história congelada, uma história que não se move. A narrativa talha o narrador, é uma parte de si tão forte que não consegue permanecer internalizada, precisa explodir, ganhar o mundo e propagar sua força para continuar existindo, renascendo. Por outro lado, a narrativa é uma história reinventada a cada narração, e cada narração depende das marcas próprias de um narrador.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (BENJAMIN, 1996, p. 205 ).

Dentre tantas regras que governam o narrador na literatura, uma não pode ser quebrada: narrar somente o que se vê. Não importa se quem narra é um narrador-personagem, narrador-onisciente, narrador-observador. Tampouco se os variados tipos de narrador se intercalam, se as vozes se misturam, na qual um fala do outro e ora discorre sobre si mesmo; se um é heterodiegético, ficando de fora louco para estar dentro da história (sem poder interferir nela e mudar os acontecimentos), como uma criança saramaguiana que, ao invés de meter a colher, apenas a utiliza para dar uns petelecos no "doce de gelatina" e ver o que acontece; se o outro é homodiegético e relata as peripécias do protagonista quase como se fossem suas, ou ainda se é autodiegético e experiencia na carne tudo que está sendo narrado. Ao narrador cabe narrar, e para narrar é preciso ter visto, independente de quando, independentemente de como tenha acontecido.

Embora haja uma corrente com uma ponta aferrolhada à imagem e a outra envolta no pé de quem a construiu, as particularidades dos tipos de narrador dão asas e armas à narrativa literária, transformando-a muitas vezes numa forma de expressão irrepetível. O fluxo de consciência é um exemplo de quão poderosa pode ser uma técnica narrativa de um determinado tipo de narrador. Nesse caso, não é uma sucessão de imagens intercaladas que serve para narrar, mas é quando as

imagens são transformadas na própria narrativa. Viva. Uma espécie de homogeneidade que abarca histórias dentro de histórias que nascem e morrem fugazmente para darem origem a outras tantas; verdadeiros micromundos quase tão pequenos quanto o diâmetro de três milímetros, quase tão imensos como o *Aleph* de Borges<sup>1</sup> que, dentro desses mesmos três milímetros, possui um populoso mar, a aurora e a tarde, e as multidões da América. Isso tudo sem aprofundarmo-nos nas questões temporais. A gestação, o nascimento e o crescimento de um tempo que passa a agir deliberadamente como um ioiô, encurtado e aumentado entre idas e vindas de imagens, entre o que se passa lá dentro e lá fora da personagem.

Reproduzir uma parte dessas coisas no cinema levou anos, em alguns casos serviu de inspiração ao passo de transformá-lo, trazendo para as telas o nascimento do *flashback*, do *flashforward*, da *voz em off*. De qualquer modo, a natureza de ambas as expressões artísticas sempre dialogou, sempre deu um jeito, por maior que tenham sido os percalços, de encontrar seus pontos de contato e equivalência.

A 1ª pessoa no cinema consegue viver a história principal sem a necessidade de narrá-la. Avançar concomitante a trama, porém, nos contando uma história secundária. Alguém, por exemplo, que caminha na rua, atravessa a calçada, dobra a esquina, se infiltra num túnel, reaparece numa ponte, tropeça numa pedra e não interrompe, um segundo sequer, o relato de suas memórias de infância apontado para os ouvidos do espectador. Na literatura, as histórias dentro da história, suportadas em 1ª pessoa, necessitam congelar a narrativa principal para então abrir a narrativa secundária, e ao fechar a secundária, retomam a principal no exato ponto em que esta foi deixada para trás. Não existe um movimento narrativo em bloco, movendo o tempo na mesma direção, interligando uma coisa na outra, porque não existe imagem sem voz.

A *voz em off*, ou *voice over*, geralmente utilizada como palavra, discurso, da personagem principal numa obra de ficção, pode ser espaçada no cinema, existir até um ponto e simplesmente desaparecer, sem que se coloque nada em seu lugar, ou então reaparecer a poucos segundos do fim da história. Ela vai durar apenas enquanto a personagem viver (a menos que a personagem seja um espectro por força da história, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, dirigido por André

---

<sup>1</sup> Conto do escritor argentino Jorge Luís Borges, integrante do livro de contos que leva o mesmo nome, publicado em 1949, onde o protagonista, no porão de um casarão prestes a ser demolido, se depara com um ponto do espaço capaz de conter o universo. O ponto recebe o nome de Aleph, a letra inicial do alfabeto hebraico.

Klotzel), mesmo que isso signifique tão somente cinco minutos de projeção. E nem por isso a história vai acabar. Muita coisa no cinema se perde quando o assunto é a “emoção textual” elaborada pela voz de uma personagem literária. A *voz em off* do cinema não aceita interromper o tempo da história principal apenas para favorecer os tempos que existem fora dela. Quando ocorre um *flashback*, por exemplo, fruto da narração em 1ª pessoa, indubitavelmente, existe o avanço do tempo do filme, por mais leve e imperceptível que seja, apesar de, normalmente, esse tempo se comportar como determinante para o movimento imagético seguinte.

Se você olha um romance e tenta definir sua natureza essencial, nota que a ação dramática, o enredo, geralmente acontece na mente do personagem principal. Privamos, entre outras coisas, de pensamentos, sentimentos, palavras, ações, memórias, sonhos, esperanças, ambições e opiniões do personagem. Se outros personagens entram na história, o enredo incorpora também seu ponto de vista, mas a ação sempre retorna ao personagem principal. Num romance, a ação acontece na mente do personagem, dentro do *universo mental* da ação dramática. (FIELD, 2001, p. 11).

Se a 1ª pessoa na literatura encontra uma equivalência bastante natural no cinema, marcada e cristalizada pela presença da voz da personagem (protagonista ou coadjuvante), mesmo esta sofrendo algumas adaptações, limitações e usos de técnicas diversificadas, a 3ª pessoa, por sua vez, acaba sendo menos evidente como construção narratológica. Embora a onisciência, ou o narrador-observador, uma espécie de “voz de Deus”, também exista no cinema ficcional de vez em quando, sendo mais atuante no início e no final do filme e desacelerada e pontual no meio dele, como nos revela os minutos iniciais de *Vicky Cristina Barcelona (2008)*, de Woody Allen:

[Voice over] Vicky e Cristina resolveram passar as férias de verão em Barcelona [entrada da narração perto do instante que as duas amigas, depois de desembarcarem do avião, passam de táxi debaixo de uma placa onde se lê: Barcelona]. [...] Vicky estava terminando seu mestrado em Identidade Catalã, tema pelo qual se interessou devido a sua grande afeição pela arquitetura de Gaudí [Vicky, levemente sorridente, na metade esquerda do banco traseiro]. Cristina, que passou os últimos seis meses escrevendo, dirigindo e atuando num curta de 12 minutos, que acabou odiando, tinha rompido com outro namorado, e estava ansiosa por trocar de ares [Cristina, levemente sorridente, na metade direita do banco traseiro]. Tudo se encaixou quando um parente distante da família de Vicky que vivia em Barcelona, se ofereceu para recebê-las de julho a agosto [a entrada de Barcelona vista da janela do carro: o acostamento com vegetação rasteira]. As duas têm sido grandes amigas desde a faculdade e compartilham os mesmos gostos e opiniões em quase tudo [o quadro é dividido no banco

traseiro do carro, close up das duas, na esquerda Vicky, na direita Cristina, ao fundo Barcelona] [...] <sup>2</sup>.

A equivalência da 3ª pessoa no cinema, comumente, se estabelece por conta do posicionamento da câmera, ou melhor, pelo plano, que é complementado ou finalizado pela montagem. Uma voz imagética, um olhar que fala e dialoga com o espectador. A imagem-movimento, o enquadramento. Não que estas coisas não façam o mesmo quando um personagem narra a própria história, acontece que o foco narrativo se amplia, muda, pesa de outro jeito, e nisso os “tipos de narrador do cinema” se assemelham aos da literatura. São diferenças que se sentem. A onisciência, nesse caso, ressalta o vínculo entre o homem e uma circunstância. Conforme Parente (2000, p. 27) “cada plano é um corte sobre o movimento de pensamento comparável àquele que esboçamos em nós mesmos quando estamos diante de uma situação”. A perspectiva de um plano nunca é um sentido isolado, mesmo que fale por si graças a uma força natural presente em qualquer imagem. Existe acima disso a narrativa cinematográfica. Se quem narra em 3ª pessoa o faz através da câmera, e da montagem, (amplificando consequências a partir da escala e da duração de um plano) aquele que a movimenta é o seu âmago. O primeiro a matéria (o transporte), o segundo o espírito narrativo. A câmera vai tecer justamente a união dos acontecimentos e dos seus respectivos conteúdos. O que mostrar e o que enquadrar, quanto tempo, quando e como fazê-lo, por sua vez, vão retirar da associação de imagens um sentido retilíneo e amplo para ser digerido pelos olhos, rebatido na mente e no coração de quem a está assistindo. O narrador do cinema, equivalente a 3ª pessoa na literatura, pode não interferir na execução da história, mas vai mexer o tempo todo na forma de contá-la. O suficiente para alterar o ato e o impacto da narração.

Segundo Parente, (2000, p. 27) “a narrativa em geral e a narrativa cinematográfica em particular não podem ser compreendidas pela dialética significante/significado”, mas por tudo aquilo que existe entre o ser humano e a sua relação com o universo. Essa prerrogativa, por sinal, serve ao cinema narrativo, independente de quem seja o narrador.

---

<sup>2</sup> Tradução livre para a narração em 3ª pessoa das cenas iniciais do filme *Vicky Cristina Barcelona*, dirigido e roteirizado por Woody Allen.

## 4 A NARRATIVA

Hector Mann se expressa através do bigode, um sismógrafo de emoções. Faz malabarismos com o risco fino e preto acima dos lábios. O terno sempre branco e a pele morena contrastam como os filmes em preto e branco. O amante latino é esbelto e alto demais para ser um palhaço. Sua figura é de um galã desajeitado, longe dos heróis infantilizados das comédias mudas do seu tempo. É capaz de despedaçar corações femininos na mesma velocidade com que se mete em enrascadas. Hector vai viver sempre a empreitada de proteger o seu inestimável terno branco como quem teme macular a alma, limpa e transparente. Faz desse lema uma batalha diária, fugindo de inimigos cotidianos, como a chuva, a lama e outros pequenos desastres humanos. Dentro de *O Livro das Ilusões*, alguém cuida de seus filmes enquanto alguém conta sua história.

### 4.1. DAVID ZIMMER ROTEIRISTA E PAUL AUSTER DIRETOR

Em algum ponto do céu, a onze mil metros da terra, o avião despencou, depois encontrou o chão e explodiu. O professor de literatura comparada da Faculdade de Hampton, em Vermont, David Zimmer, perderia no acidente a mulher Helen e os dois filhos pequenos, Todd e Marco, trinta e seis, sete e quatro anos de idade, respectivamente. Desse ponto em diante, durante longos três meses, não haveria um resquício de vida na casa de Zimmer. No lugar dela estaria uma carcaça com uma garrafa de uísque pendurada numa das mãos, vagando e chocando-se pelas paredes. Noite e dia passariam a ser uma coisa só, independente dos ponteiros.

Durante quase todo verão, a menor luz diurna que resolvesse invadir os olhos do habitante da casa terminaria se apagando na escuridão da sua mente. Nesse tempo, havia pouco espaço para comer, respirar, pensar, fazer a barba. A rotina era inexistir vagarosamente. Edificar uma autocomiseração num terreno estéril. Um tijolo por dia. O luto da personagem então percorre, escorregadio, os labirintos da alma numa jornada de dor e imagens misturadas. Sentimentos antes vivos e coloridos

agora se chocam às sensações apagadas, brancas e vazias. Borram e acinzentam as coisas dentro e fora da carcaça. Zimmer se veste de Hellen, veste suas calcinhas, batom, cheira porções racionadas do seu perfume, adentra o quarto “intocável” dos meninos apenas com dois propósitos: sentar no chão e construir pontes e arquiteturas barrocas com os Legos de um, ou reorganizar aleatoriamente os bichos de pelúcia do outro. Dentro do quarto existe um espelho apontado para o pai, cujo reflexo ora se parece com Tood ora se parece com Marco. A tentativa desesperada é para refletir vida onde ela não existe mais. Os eventos se intercalam. Um dia para sua mulher, outro para os filhos. Assim, por acaso, um David Zimmer desaparecido no presente vai encontrar por acidente, no sofá de casa, em frente à televisão, um Hector Mann sumido no passado.

Depois de Zimmer topar com Hector Mann dentro do documentário sobre cinema mudo, provocando-lhe uma risada há muito perdida, esquecida desde a morte da família, Auster vai agarrar o episódio pontual com as duas mãos e fazer dele a condição necessária para que o leitor/espectador possa ler e assistir aquilo que virá pela frente. Isso ocorre por intermédio da voz do protagonista, da sua relação com o cinema, do seu conhecimento empírico sobre o assunto. A relação de Zimmer com seu criador é invisível. O primeiro se porta como o escritor dentro da escrita – a invenção que governa o invento – enquanto que o outro a executa fingindo nunca tê-la conhecido. Auster vai funcionar como a câmera que opera e desloca as imagens-movimento oriundas da narração de Zimmer, transformando-o assim no responsável direto pelo choque midiático que facilitará a “narração” das histórias secundárias dos micromundos de Hector. Mundos, por sinal, criados para justificar a realidade da história principal. As propriedades da escrita funcionam silenciosamente como ferramentas de construção imagética, próximas algumas vezes da frieza da linguagem técnica cinematográfica, (aqui representadas pelo Auster/diretor), deixando, concomitantemente, as condições estilísticas para a voz da personagem principal, construídas sobre uma base literária (aqui representadas pelo Zimmer/roteirista).

[Por David Zimmer] O cinema era uma linguagem visual, uma forma de contar histórias projetando imagens numa tela bidimensional. O acréscimo do som e da cor criou a ilusão de uma terceira dimensão, mas ao mesmo tempo roubou das imagens a sua pureza. As imagens não precisavam mais fazer o trabalho todo. Em vez de transformar o cinema no meio híbrido perfeito, no melhor dos mundos possíveis, o som e a cor enfraqueceram a

linguagem que supostamente deveriam realçar. Naquela noite, em minha sala em Vermont, enquanto via Hector e outros comediantes mostrarem o que tinham de bom, entendi que eu era testemunha de uma arte morta, de um gênero inteiramente extinto que nunca mais seria posto em prática. No entanto, apensar de todas as mudanças, o trabalho deles continuava tão novo e empolgante quanto na época de sua primeira exibição. E isso porque haviam entendido a linguagem que estavam falando. Inventaram uma sintaxe do olho, uma gramática do puro movimento, e, exceto pelos trajes, pelos carros e pela mobília antiquada em segundo plano, nada daquilo jamais chegaria a envelhecer. Era pensamento traduzido em ação. A vontade humana expressando-se através do corpo humano e, portanto, era para toda vida. A maioria das comédias mudas mal se dava ao trabalho de contar uma história. Eram como poemas, expressões de um sonho, eram uma intrincada coreografia do espírito e, por estarem mortas, provavelmente nos falavam mais fundo do que às platéias de seu tempo. Víamos essas comédias através de um enorme abismo de esquecimento, e as coisas que as separavam de nós eram o que, na verdade, as tornavam tão fascinantes: a mudez, a ausência de cor, os ritmos espasmódicos, acelerados. Obstáculos, sem dúvida que dificultavam o ato de assistir, mas também aliviavam as imagens do fardo da representação. Como ficavam interpostos entre nós e o filme, não precisávamos mais fingir que estávamos olhando para o mundo real. A tela plana era o mundo, esse mundo existia em duas dimensões. A terceira estava em nossa cabeça. (AUSTER, 2003, p. 20-21).

A fala de David Zimmer é uma espécie de síntese poética da linguagem do cinema. Ela também poderia muito bem se equivaler ao primeiro *plot point*, ou *ponto de virada* (mencionado no modelo de roteiro de Syd Field) de *O Livro das Ilusões*. Pois é nesse exato instante que Auster muda o foco do enredo, ou termina por encontrá-lo. O homem sucumbido pela morte parece que voltará à vida. Trata-se de uma mudança drástica na história. Também é a transição do seu formato, da sua construção narratológica, que agora irá incorporar uma espécie de transgressão de linguagem.

O cinema é introduzido à trama, à vida do protagonista, numa perspectiva imagética e literária, em uma única fala. O leitor de certo modo é preparado para a mudança. Zimmer exerce o papel perfeito nesse processo, é alguém que conhece cinema, está longe de ser um cinéfilo, mas que, depois de ser pego de surpresa, resolve pisar fundo no terreno e transformar a descoberta da existência do ator cômico e desconhecido, desaparecido na Hollywood dos anos 20, em tábua de salvação; numa última esperança antes que afunde em um mundo de dor e sofrimento, exclusivamente literário e solitário, deixado aos poucos para trás.

Façamos então outro exercício. Imaginemos que exista apenas David Zimmer, e que este seja o responsável por movimentar as histórias que virão a seguir, encenadas por Hector Mann em forma de curta-metragens. Zimmer narra num plano, enquanto Auster o faz um plano acima de Zimmer. O resultado disso é

que o primeiro cria a ilusão de movimentar as imagens apenas dentro da narrativa, enquanto que o segundo movimenta todas as imagens existentes de uma só vez, com a ilusão de nunca ter chegado perto delas. Ou seja, faz girar tudo o que envolve Zimmer e Hector. Um títere (Paul Auster) que coordena os movimentos de um boneco/titereiro (David Zimmer) que, por sua vez, movimenta um último boneco existente (Hector Mann, atuando em seus curtas). Entretanto, o leitor é levado a enxergar apenas do primeiro boneco em diante. Auster vai agora separar as propriedades da escrita para usá-las ao mesmo tempo de formas muito distintas.

#### 4.2. O ROTEIRO LITERÁRIO

Hector Mann provoca risadas em David Zimmer. É o suficiente para que o professor de literatura encontre o que fazer antes que desista de viver.

[...] quando senti aquele espasmo imprevisto subir pelo peito e chacoalhar em volta dos meus pulmões, compreendi que ainda não tinha chegado ao fundo do poço, que ainda havia um pedaço de mim que queria continuar vivendo. (AUSTER, 2003, p. 15).

O novo sentido para a vida vem em forma de obsessão. O professor de literatura fará de tudo para assistir os filmes raros de Hector espalhados em cinematecas da América, além do *British Film Institute* de Londres e da *Cinematheque Française* de Paris. Vai estudá-lo à exaustão, escrever uma monografia a seu respeito, retirando-o, dentro do possível, do anonimato e dando-lhe mais dignidade e reconhecimento público como artista. Zimmer vai refazer os passos de Hector até o dia em que eles desapareceram estranhamente, sem deixar pistas, em 23 de novembro de 1928.

O protagonista de *O Livro das Ilusões* descreve ao leitor/espectador os filmes que vê, dando-lhes a sensação de estarem lendo um roteiro ou vendo um filme, sem com isso distanciá-los da linguagem literária onde a história do romance está apoiada. É nesse ponto que Auster deixa o teor poético, filosófico e alegórico para Zimmer e se encarrega de pegar para si a palavra crua. E com ela posiciona a câmera, ajusta os enquadramentos, decupa a cena e estabelece o número de planos a serem usados. O narrador e sua voz deslizam num tapete macio de sentidos,

enquanto as belas imagens dos filmes de Hector se grudam, se moldam – e nascem no chão duro da ausência da estética literária – graças a um suporte técnico-cinematográfico pontual construído por Auster. Esse formato híbrido é uma espécie de roteiro literário, mais literário do que técnico, uma vez que a técnica ou alguns dos termos técnicos estão ali apenas para reproduzirem a sensação do impacto do feixe mágico de luz do projetor na tela de cinema. São placas inseridas em trechos muito específicos, que sinalizam e endireitam a estrada narrativa, natural e literariamente, sinuosa. É como se Paul Auster pedisse a seus leitores que, momentaneamente, fechassem as páginas de *O Livro das Ilusões*, se sentassem e se acomodassem nas poltronas, enquanto a luz é apagada, e assistissem juntos de David Zimmer a projeção dos filmes de Hector Mann.

Ao menos o título de cada um dos doze curtas de Hector aparece em *O Livro das Ilusões*. Nós leitores, ficamos sabendo do enredo de boa parte deles, ao passo que vamos conhecendo melhor o talento cômico do ator/diretor, seus percalços orçamentários, suas brigas políticas, sua capacidade criativa, seus roteiros improvisados e as técnicas cinematográficas escolhidas ou engendradas por ele para filmá-los. Mas dois títulos em particular, *The Prop Man* e *Mr. Nobody* são escolhidos por Auster para virarem curtas inteiros aos olhos do leitor/espectador. O primeiro tem um comportamento bem mais literário do que o segundo, é um ensaio, uma preparação para plateia. Não é possível soltar a mão do leitor nessa hora, largá-lo na sala escura antes que ajeite o corpo na poltrona. Assim sendo, praticamente toda força imagética cabe na voz de David Zimmer. Ela consegue se acomodar na competência descritiva. O quê cinematográfico fica por conta do formato, da estrutura, do desenho das cenas que estão emendadas umas nas outras linearmente.

Porém, uma sequência em particular de *The Prop Man* parece conter as duas coisas, uma decupagem de câmera escondida, com planos firmes, e um terreno muito bem preparado para receber literariamente a divertida história criada por Hector Mann. Mas, primeiro é preciso entender tudo aquilo que a antecede, estacionando segundos antes de ela ser desenrolada. Em *The Prop Man*, o nono curta-metragem de Hector, a história gira em torno de uma divertida trupe de artistas de quinta categoria, que acaba de desembarcar na cidade de Wishbone Falls para encenar uma peça de um famoso dramaturgo francês. O quiproquó começa quando os atores se dão conta que os objetos de cena foram roubados do caminhão. O

diretor da peça é representado por Hector, e ele então fará o impossível para reaver os objetos até a hora da estreia do espetáculo. Não existe a menor chance de alguém subir ao palco sem eles. Sem um sinal sequer do roubo, tampouco com tempo para lamentá-lo, o diretor de atores resolve usar do mesmo artifício dos seus algozes, dando início a uma série de pequenos furtos frenéticos e atrapalhados. Hector vai à cata e consegue o que precisa: de uma carcaça de porco a um colar de diamantes. A sequência em questão transcorre num jantar de recepção aos atores, com a presença das principais autoridades da cidade, e no instante que o herói luta com todas as forças para conseguir o equivalente ao último objeto roubado.

[Por David Zimmer] Um pouco mais tarde, com toda a habilidade, abre o fecho do colar de uma avantajada senhora de meia-idade que se derrete toda sob o poder sedutor de seus encantos. Em nenhum outro momento Hector consegue ser mais untoso que nessa cena. Desprezível em suas simulações, odioso na hipocrisia de seu ardor, ele é também um heroico fora da lei, um idealista disposto a se sacrificar pelo bem da causa. Sentimos um calafrio diante das táticas, mas ao mesmo tempo rezamos para que consiga levar a cabo o roubo. [...] Para complicar ainda mais a intriga, Hector acaba de ver a beldade da cidade (que por sinal é a filha do xerife) e, mesmo enquanto continua a investida amorosa contra a corpulenta matrona, começa a lançar olhares furtivos para a jovem. Felizmente Hector e sua vítima estão atrás de uma cortina de veludo. Cortina que está um pouco aberta, diante do vão de uma porta entre o hall de entrada e a sala de estar, e como Hector está posicionado de um lado da mulher e não do outro, pode olhar para dentro da sala inclinando de leve a cabeça para a esquerda. Mas a dama continua oculta e ainda que Hector e ela consigam se ver, a mocinha não faz a menor idéia de que há uma mulher com ele. O que permite o ator ir atrás de seus dois objetivos ao mesmo tempo – a falsa sedução e a sedução verdadeira – e, jogando um contra o outro numa mistura inteligente de cortes e planos, cada elemento torna o outro mais engraçado do que teria sido sozinho. (AUSTER, 2003, p. 42).

A descrição proposta por Zimmer dialoga com o espectador, bate no olho e rebate emoção. A sequência de imagens-movimento responde pelo comportamento sensório-motor. Algo que pode vir explicitado ou sugestionado na interpretação automática de uma imagem lançada pelo narrador, ou ficar escondido individualmente no coração do leitor ao percorrer as linhas. Existe claramente a emulação de uma forma particular de montagem típica do cinema clássico narrativo. As imagens apesar de aparentemente surgirem soltas, estão emendadas como vagões sobre os trilhos da história. Os olhos de Zimmer capturam os detalhes e, antes de projetá-los ao leitor/espectador, tal qual bitolas de uma câmera de cinema, aumentam e diminuem “o quadro” conforme a necessidade dramática dos seus

elementos. A estrutura narrativa reúne em forma de ação em um só lugar: a comicidade, a personalidade arquetípica de Hector – que se repete em outros trabalhos –, e eventos catalisadores que se chocam num instante para serem resolvidos no instante seguinte. Em suma, existe muito da linguagem cinematográfica trabalhando camuflada, em uma construção, irremediavelmente, literária.

Se em *The Prop Man* é preciso cavoucar um pouco sobre a camada literária para encontrar traços de composições técnico-cinematográficas agindo narrativamente, em *Mr. Nobody* a história é diferente. Auster vai abusar da terminologia técnica sem perturbar a narrativa de David Zimmer, vai encaixar recursos de transição e montagem para costurar uma cena na outra, vai escolher planos para salientar intenções dramáticas, pautar a ação com uma descrição de luz e ambiente e estabelecer um diálogo mais aceso do que internalizado com o leitor/espectador, vai produzir imagens cujo teor seja indivisível em termos de sentido, deixando apenas a intensidade da emoção como uma variável possível.

Na história Hector Mann é rico, bem casado e feliz. É o fundador de uma fábrica de refrigerantes, e tem no seu conselheiro o melhor amigo. Ocorre que Chase acumulou dívidas de jogo e está sendo pressionado por agiotas mafiosos.

Mais um atraso que seja e você vai para o fundo do rio, fazer companhia aos peixes. Os homens partem pisando duro. Chase enxuga o suor da testa e deixa escapar um longo suspiro. Depois tira uma carta da primeira gaveta da escrivaninha. Examina o papel por instantes e parece imensamente satisfeito. Com um sorrisinho maldoso, dobra a carta e enfia no bolso de dentro do paletó. As engrenagens estão em movimento, obviamente, mas não temos a menor idéia de onde irão nos levar. (AUSTER, 2003, p. 46).

De olho nas ações da fábrica que podem livrar-lhe o pescoço, Chase começa a botar em prática seu plano para tirar, literalmente, Hector de cena.

Corta para o escritório de Hector. Chase entra levando algo que se parece com uma grande garrafa térmica e pergunta se o amigo gostaria de provar o sabor [...]. Quando Hector pega no copo, vemos os olhos sempre vigilantes de Chase reluzirem, à espera de que a poção faça a sua parte. Em plano médio, Hector ergue o copo até a boca e dá um pequeno gole, hesitante. O nariz se franze em sinal de desaprovação; os olhos se arregalam; o bigode vibra. [...] Hector engole mais um gole da bebida. Estala os lábios, sorri para Chase e em seguida sacode a cabeça, como se sugerindo que o sabor ainda não está muito bom. Sem tomar conhecimento das críticas, Chase olha para o relógio, estica os dedos da mão direita e começa a contar os segundos, de um a cinco. Hector se surpreende. No entanto, antes que possa dizer alguma coisa, Chase chega ao quinto e último segundo e, sem mais nem menos, sem nenhum aviso, o corpo dobra-se para frente e desaba sobre a mesa. Presumimos então que a bebida o tenha derrubado,

que esteja temporariamente inconsciente, mas enquanto Chase fica ali parado, observando-o com um olhar duro e impiedoso, Hector começa a sumir. Primeiro são os braços que desaparecem da tela, depois é o torso e por fim a cabeça. Um pedaço se segue ao outro e no fim o corpo todo se dissolve em nada. Chase sai da sala e fecha a porta. Parando no corredor para saborear seu triunfo, encosta-se na porta e sorri. Em um letreiro se lê: *adeus Hector, foi bom ter conhecido você.* (AUSTER, 2003, p. 46-47).

A forma de esticar o tempo das ações dramáticas, deixando-as exageradas, marca o tom do cinema mudo. As imagens lidas parecem ter sido pintadas em preto e branco, quase da cor das páginas e das letras impressas. Hector desenha cada elemento imagético, Zimmer relata-os escrevendo, Auster os põem em movimento com recursos imanentes das palavras, com palavras oriundas do cinema.

Chase se afasta. Quando ele sai do quarto, a câmera fixa a porta por mais um segundo ou dois e depois, muito lentamente, começa a entrar pelo buraco da fechadura. É uma imagem encantadora, cheia de mistério e antecipação. E à medida que a abertura vai aumentando, ocupando cada vez mais a tela, começamos a ver o que se passa dentro do escritório de Hector. Um instante depois já estamos na sala e, uma vez que nossa expectativa é encontrá-la vazia, não estamos de modo algum preparados para o que a câmera nos revela. Vemos Hector esborrachado na mesa. Continua inconsciente, mas está visível de novo e, enquanto tentamos absorver essa súbita e milagrosa guinada, só podemos tirar uma única conclusão. Os efeitos da bebida devem ter passado. Acabamos de vê-lo desaparecer e se o estamos vendo de novo isso só pode significar que a poção era menos potente do que imaginávamos. (AUSTER, 2003, p. 47).

Hector a partir de agora está visível apenas para nós espectadores, mas invisível no mundo real, somos, portanto, cúmplices de um recurso técnico do cinema, que está lá apenas para nos favorecer e, com isso, podermos seguir acompanhando a história. Compramos esse recurso num piscar de olhos, sem espiarmos as moedas em nosso bolso. Nem nos damos conta de fazê-lo. A invisibilidade visível de Hector torna-se uma questão automática para os nossos olhos. No enredo, o nosso herói vai tirar proveito da situação para, inicialmente, rebater a ingratidão da vida, mostrar-se quase um aproveitador. Nesse novo ângulo da personagem, que contraria sua bondade aparente, vai ocorrer uma chuva de situações engraçadas, mas em seguida Hector vai recobrar o juízo sobre as coisas certas e erradas, e utilizará seu privilegiado corpo invisível para fazer justiça com as próprias mãos. Até lá, Chase já terá conseguido aquilo que deseja, e dado a notícia do desaparecimento de Hector para sua mulher dentro do escritório da fábrica. Essa cena, por sinal, é descrita de modo a enxergarmos o corte seco, possivelmente, de um *plano médio* para um *plano detalhe* da mão da mulher de Hector. Planos e cortes

que estão lá e não estão, foram inferidos na leitura por conta de um recurso literário, e corroborados pela bagagem cinematográfica pertencente a história de vida de cada um de nós leitores.

Ele finge consolar a pobre mulher dando-lhe tapinhas nos ombros e abanando a cabeça em sinal de falso desespero. Retira a carta misteriosa do paletó e entrega a ela, explicando que fora encontrada sobre o escritório de Hector pela manhã. Corta para um destaque da carta em plano fechado. [na carta Hector diz estar sofrendo de uma doença fatal e que deixará os negócios para Chase. A mulher termina de ler a carta]. [...] Na tomada seguinte, vemos a carta escorregar dos dedos da mulher e cair no chão. O mundo virou de cabeça para baixo e tudo que havia nele se quebrou. Menos de um segundo depois ela desmaia. (AUSTER, 2003, p. 48).

É depois desse momento trágico que Hector vai às ruas, e na sequência seguinte dará um jeito de incriminar Chase, roubando uma joalheria e deixando propositadamente uma trilha incriminatória até ele. Na terceira parte do filme, Hector vai ficar perto da família, mulher e filho, como um fantasma que os vigia para que nada de ruim lhes aconteça, enquanto flutua na incerteza se voltará ou não à vida.

A câmera segue-a até o chão [referindo-se a mulher de Hector desmaiada no escritório] e em seguida há uma fusão do corpo inerte com um plano aberto de Hector. Ele saiu da empresa e está vagando pelas ruas, tentando se acostumar com a coisa estranha e terrível que lhe aconteceu. [...] Tudo acontece num redemoinho de espanto e equívoco, de justiça feita e justiça traída. De início, a surpresa das jóias [colocadas anteriormente por Hector em cima do mata borrão de Chase, localizado na mesa do escritório no interior da fábrica] impede que Chase repare no sumiço das ações. [...] As jóias são reconhecidas, o crime é solucionado e o ladrão é preso. [...] Mesmo quando Chase é algemado e levado da empresa, Hector não se regozija com a vitória. Seu plano funcionou de maneira perfeita, de que lhe serviu? O dia vai chegando ao fim e ele continua invisível. (AUSTER, 2003, p. 49-53).

O diálogo com o leitor/espectador ocorre o tempo todo, tanto Zimmer quanto Auster, cada um ao seu modo (narrador/roteirista e autor/diretor, respectivamente) trabalham e explicitam a reação universal que, supostamente, a plateia teria diante da narrativa clássica do cinema. As cenas são constituídas com propósitos específicos e estes visam à humanidade no lugar de um único indivíduo.

Talvez Hector tenha ficado visível de novo, pensamos, e todos os demais tenham sumido. Aí, saído do nada, um caminhão a toda por uma poça. A água espirra para todos os lados, molhando tudo que está nas proximidades. Hector leva um banho, mas quando a câmera se vira para nos mostrar o estrago, a frente do seu terno está intacta. (AUSTER, 2003, p. 53-54).

Hector vai dormir ao lado de sua família. Sem poder tocá-los, se põe de vigia numa cadeira menor do que o seu corpo, faz força na tentativa de encaixá-lo a base de contorcionismos, e em breve será sucumbido pelo cansaço. A transição entre dia e noite acontece num jogo de luz e sombras. Ao acordar, tudo volta a ser como era antes de Chase lhe dar a bebida. A mulher fica eufórica, Hector também, existe comicidade nos movimentos e, por fim, a dúvida. Uma dúvida palpitante, o espelho vai fazê-la desaparecer. Hector ruma até ele freneticamente. Depois de encarar a si mesmo, reage como se estivesse diante de um estranho.

Ele não está mais olhando para o velho Hector. Ele é outra pessoa agora e, por mais que se pareça com a pessoa que costumava ser, foi reinventado, virado do avesso e cuspidor fora como um novo homem. O sorriso aumenta, torna-se mais radiante, mais satisfeito com rosto encontrado no espelho. Um círculo começa a se fechar em torno dele e momentos depois não vemos mais nada além da boca sorridente, da boca e do bigode acima dela, o bigode se retorce alguns segundos, depois o círculo vai diminuindo aos poucos. Quando finalmente se fecha, o filme acabou. (AUSTER, 2003, p. 56).

Apesar de *Mr. Nobody* ser um filme dentro de um livro, existe no filme uma parte significativa do livro. Uma parte que se conecta e outra que está conectada desde o princípio. Hector Mann se materializa em *Mr. Nobody* à medida que desaparece da história e na história. Para cada ação do filme existe uma resposta do livro e vice-versa. É um choque midiático, um diálogo entre plataformas distintas que serve para impulsionar a história. O cinema é tão protagonista em *O Livro das Ilusões* quanto o é a sua capacidade de narrar.

#### 4.3. NARRATIVA HÍBRIDA: A VIDA INTERIOR DE MARTIN FROST

*The Inner Life of Martin Frost* é um capítulo a parte na jornada narrativa de *O Livro das Ilusões*. Existe um longa-metragem inteiro dentro do livro, e conseguimos assisti-lo do começo ao fim, modificando a nossa relação com o tempo e a realidade. Dessa vez o filme tem cor, som e diálogos, e essa junção de elementos trata de empurrar naturalmente os sentidos, amplificar as sensações, multiplicar os lados da história principal sem perdê-la de vista. Acontece quando David Zimmer vai ao encontro de Hector em *Tierra del Sueño*, Novo México, depois de ter solucionado o

paradeiro de décadas e obtido a confirmação de que o ator está vivo, com quase noventa anos, doente e prestes a morrer. O filme é um longa-metragem feito no rancho de Hector no meio do deserto. O mesmo deserto que abriga uma pequena e particular fábrica cinematográfica e uma sala de cinema, construídos por Hector e a mulher, entre 1939 e 1940.

*The Inner Life of Martin Frost* tem planos decupados, movimentos de câmera, trilha sonora, transições, diálogos, recortes de luz, escolha de lentes e equipamentos, além de particularidades literárias, argumentativas e narrativas. Não é um roteiro pronto, mas parece ser. A literatura ou teor literário se ocupa da estrutura cinematográfica, preenche os buracos deixados por ela ao longo do caminho, se utiliza do modelo de Syd Field para jogar dentro dele a matéria em movimento e gerar um efeito particular. Talvez o resultado seja a mescla de um escopo técnico com o argumento, uma capacidade de síntese: um roteiro com maior número de minutos para um menor número de páginas, ou quem sabe o hibridismo forjado para transgredir linguagens e dizer o que só pode ser dito a partir da união de forças distintas. Auster gasta aproximadamente vinte e cinco páginas para projetar uma história inteira feita de imagens, sons, diálogos e emoções humanas, dando-nos a nítida sensação de que o texto foi filmado, o que de fato ocorrerá cinco anos depois de ter sido escrito. O próprio Paul Auster se encarregará de escrever o roteiro e dirigir a versão cinematográfica de uma história que, paradoxalmente, já fora criada pelas suas próprias mãos, tanto como roteiro escrito quanto filme filmado. Essa sensação de escrever o futuro, para mais tarde concebê-lo como presente, nos parece a materialização da realidade. É como se a resultante da união das duas plataformas midiáticas libertasse as imagens e conseguisse enxergá-las constituídas por si só, sem a interferência humana. Em outras palavras, é como se nos fosse dada a oportunidade de assistir o exato instante do nascimento da representação da alma.

A “Vida Interior de Martin Frost” é uma história oriunda do limbo criativo, da mente de um escritor. Parece óbvio, natural, mas ocorre que essa é justamente a temática, o *plot*, o enredo do filme e, concomitantemente, do livro em qualquer instância. Os preceitos da criação. A criação de uma história e de uma personagem que salta, em algum momento, por alguma razão, da mente de um escritor para a vida real. Auster nos aplica uma metáfora agrupada na metalinguagem. Sua execução, porém, é uma suspensão de imagens pré-existentes e que mais flutuam a

centímetros das páginas do que aterrissam nelas. David Zimmer vê, e é quase possível dizer que assiste calado ao impacto de um filme que, de alguma forma, o aproxima de Hector, que o desdobra de uma realidade para inseri-lo em outra. O livro dentro do filme dentro do livro dentro do filme. As camadas parecem se abrir como um leque. Podemos enxergá-las, ouvir a sonoplastia. O barulho de uma saindo detrás da outra. David Zimmer não é mais o narrador, é por ora uma personagem passiva diante de uma tela de cinema. Ele também está nela tanto quanto Hector e o resto do mundo. Tanto quanto qualquer história. Auster assume o timão, passa a conduzir o barco e, sozinho, busca o efeito causal, está mais atento às expressões no rosto dos seus leitores do que no rosto dos seus personagens. Alguém que se esforça em construir uma ferramenta, a partir de ligas diferentes, capaz de transportar a natureza física e metafísica da realidade para diferentes plateias.

## 5 CONCLUSÃO

Tanto a literatura quanto o cinema, são corpos que carregam a matéria luminosa. Alojamos a imagem para fazer dela uma representação da realidade. Uma espécie de restituição de sentido. Não é ignorado o valor próprio da imagem em nenhum dos casos, mas sim reaproveitado para narrar, para, uma vez esquematizado pelo espírito e o cérebro humano, redizer coisas, recondicionar as emoções, reescrever uma história existente no mundo.

O trabalho ajudou a observar e sentir como se comportam as ferramentas literárias e cinematográficas encarregadas de movimentar imagens em prol de uma narrativa. Foi possível perceber que ambas as plataformas midiáticas sustentam narrativamente determinadas propriedades da escrita em pé de igualdade, sem que com isso perdessem a força de algumas das suas principais características.

Por outro lado, quando, em *O Livro das Ilusões*, o escritor Paul Auster resolveu levar à literatura a escrita técnica do cinema – buscando enriquecer a massa literária – o que se viu foi uma divisão. As vozes de autor e narrador se separaram, embora nunca tenham deixado de ocupar o mesmo lugar. Apenas passaram a percorrer distintamente objetivos próprios, para ao final das contas chegarem ao mesmo fim. Por mais que a voz do narrador, aparentemente, fosse a responsável pelos termos técnicos, quem fez isso na prática foi uma entidade gramatical, uma convenção, mesmo que invisível, entre incontáveis roteiristas espalhados pelo mundo. A começar por Syd Field e o seu modelo mecanicista. Auster, no fundo, tratou de aproveitar-se da palavra como tecnologia, e do seu conhecimento cinematográfico como cineasta, para aplicar, dentro de um universo amplamente literário, uma voz que narra sem se mexer, que mexe a história sem parecer existir. Esse recurso que desafoga o narrador clássico da obrigação de narrar imagens, permitindo-o focar nas palavras do próprio pensamento ou do pensamento do leitor (rebatendo emoções), modifica ao natural o diálogo entre um e outro. Explicita-o e cria novas formas de incorporá-lo à narrativa. É graças a essa interpolação midiática que o leitor/espectador consegue sentir-se ao lado de David Zimmer, sentado numa sala de cinema, partilhando da mesma conversa mental, das mesmas interpretações emotivas durante a projeção de curtas-metragens imaginários.

Em outra circunstância, se percorreu o caminho inverso, recorrendo-se à literatura para enriquecer a descrição das ações dentro de um modelo técnico-cinematográfico. O resultado foi poder operar a câmera-olho com precisão. Trazendo para os movimentos de câmera reais, implicitamente decupados, um melhor efeito dramático, um melhor direcionamento para as imagens narrativas, assim como o destacamento do sentido principal da história.

A discussão que envolve o hibridismo e as formas narrativas imagéticas, com conteúdo fílmico dentro da perspectiva midiática literária, é nova, ampla e viva. Segue crescendo academicamente tanto no campo da linguística quanto da literatura. Mas as novas produções literárias que aparecem têm dado conta de trazer à luz do debate formatos bastante peculiares. O próprio roteiro cinematográfico começa a ganhar às prateleiras das livrarias, conquistando novas plateias de leitores. Assim como os filmes que, vez ou outra, deixam de ser originalmente celuloide ou mídia digital, para virarem posteriormente livros e se espalharem na imensidão do universo.

## REFERÊNCIAS

AUSTER, Paul. **Homem no escuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **O livro das ilusões**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papyrus, 2000.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas, edição definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VICKY Cristina Barcelona. Direção: Woody Allen. Produção: Mediapro. São Paulo: Imagem, 2008. 1 DVD (96 min) son. color.