

“EU NÃO SOU UM ESCRITOR. SOU UM ROTEIRISTA, QUE É A METADE DE UM CINEASTA”: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE RECURSOS LITERÁRIOS NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

“I AM NOT A WRITER. I AM A SCREEN WRITER, WHICH IS HALF A FILMMAKER”: INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF LITERARY RESOURCES IN CINEMATIC NARRATION

Raimundo Expedito dos Santos Sousa **1**

Renato Luiz de Oliveira Bernardino **2**

Luiz Carlos Gonçalves Lopes **3**

Resumo: O cotejamento entre literatura e cinema tem rendido discussões teóricas candentes desde o advento da chamada Sétima Arte, sobretudo à medida que obras literárias foram transpostas do texto para a tela, em processo teorizado como tradução intersemiótica e, mais recentemente, como diálogo interartes. Interessa-nos, neste artigo, problematizar tanto o estatuto literário do roteiro quanto a própria narrativa cinematográfica, a fim de aquilatar em que medida elementos narrativos clássicos, como espaço, tempo e narrador, são acomodados na narrativa fílmica, seja no próprio roteiro, seja no produto verbo-visual, o filme em si, bem como as implicações que tais mudanças de código têm para o entendimento geral da narrativa como um todo. Para tanto, recorreremos a conceitos desenvolvidos por teóricos como Robert McKee, André Gaudreault e François Jost, além de utilizarmos exemplos de obras cinematográficas a título de ilustração. Evidenciamos que, enquanto alguns elementos literários, como o tempo, o enredo e os personagens, são pouco afetados estruturalmente na mudança de código linguístico, outros tantos, como o lirismo, o espaço e o narrador são mais impactados na forma como são representados e expressados.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Narrativa Literária. Narrativa Cinematográfica. Tradução.

Abstract: The rapprochement between literature and cinema has given rise to intense theoretical discussions since the advent of the so-called Seventh Art, especially as literary works have been transposed from text to screen, in a process theorized as intersemiotic translation and, more recently, as inter-art dialogue. In this article, we are interested in problematizing both the literary status of the screenwriting and the cinematic narrative itself, in order to assess the extent to which classic narrative elements, such as space, time and narrator, are accommodated in the film narrative, whether in the script itself or in the verbal-visual product, the film itself, as well as the implications that such code changes have for the general understanding of the narrative as a whole. To this end, we use concepts developed by theorists such as Robert McKee, André Gaudreault and François Jost, as well as examples of cinematographic works by way of illustration. We found that while some literary elements, such as time, plot and characters, are little affected structurally by the change in linguistic code, others, such as lyricism, space and the narrator, are more affected by the way they are represented and expressed.

Keywords: Literature. Cinema. Literary Narrative. Cinematic Narrative. Translation.

1 Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), campus Araguaia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0070090312079084>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5604-8781>. E-mail: raimundo_sousa@terra.com.br

2 Graduando em História pela Universidade de São Paulo (USP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3459504757472712>. E-mail: renatoluizbernardino@usp.br

3 Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Cultura do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), nos cursos Técnicos e no curso de Letras, atuando na área de Estudos Literários. Professor do programa de Pós-Graduação em Linguagens POSLING/CEFET-MG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9266732846354654>. E-mail: lopes@cefetmg.br

Introdução

Quando tratamos da narrativa fílmica enquanto texto, podemos concebê-la, *lato sensu*, enquanto texto multimodal decorrente da complexidade de elementos verbo-visuais confluentes para um efeito de sentido; ou ainda, *stricto sensu*, como a materialidade verbal impressa nas páginas de um roteiro manuscrito que antecede o produto final da engenharia fílmica. Neste segundo prisma, considerar o texto fílmico, consubstanciado no roteiro, implica forçosamente sopesar também o ofício do roteirista e seu estatuto, não raro comparado ao do escritor literário. Se não, vejamos: enquanto na literatura o texto escrito consiste no produto final, no cinema o texto não é mais do que um projeto de algo por fazer.

Disso decorre, por evidente, certa subestimação da tarefa do roteirista quando comparada àquela do literato. Paul Schrader, numa entrevista, sintetiza a complexidade estatutária do roteirista em face tanto da literatura quanto do cinema, artes nas quais este se situa numa posição intervalar de incompletude inapelável:

Se eu quisesse ser apenas um escritor, poderia ser apenas um escritor com muita facilidade. Eu não sou escritor. Sou um roteirista, que é metade de um cineasta... Se eu quisesse ser um escritor, não estaria escrevendo roteiros, com certeza. Quero ser cineasta; portanto, posso escrever roteiros. Se você quiser ganhar bem a vida, pode ser essa coisa bastardizada chamada roteirista. Mas isso não é uma forma de arte, porque os roteiros não são obras de arte. Eles são convites para que outras pessoas colaborem numa obra de arte, mas não são obras de arte em si¹ (Schrader *apud* Hamilton, 1990, s.p.; tradução nossa²).

Nessa declaração, de cujo fragmento nos servimos como título, embora o cineasta estadunidense concebesse a tarefa do roteirista, naquela altura da carreira, sob o signo da bastardia, porque timbrada pela incompletude em relação tanto à do cineasta quanto à do literato, o grau de afinidade entre o roteirista e o escritor é mais parentético do parece à primeira vista. Afinal, se, por um lado, há obras literárias cuja própria natureza textualista impõe obstáculos à transposição fílmica, como os volumes de Proust, por outro lado não são raros os escritores de literatura que se notabilizaram também como prolíficos roteiristas.

A fim de explorar o liame entre esses dois ofícios, este artigo examina como elementos literários são traduzidos para a narrativa audiovisual, principalmente o roteiro voltado para o cinema. Como veremos, essa tradução encerra uma série de modificações devido à mudança de código, uma vez que o meio literário é precipuamente escrito e descritivo e o meio cinematográfico se utiliza de signos não-verbais e verbais. Portanto, tais mudanças afetam desde a forma mais microscópica de como vemos a narrativa cinematográfica até a forma como a vemos macroscopicamente.

Apesar de o roteiro ser inscrito no gênero dramático e, conseqüentemente, poder ser lido, a rigor, como literatura, apresenta elementos tanto narrativos quanto líricos em sua estrutura. Isso se deve a uma confluência de gêneros tal que algumas obras amalgamam características dos gêneros épico e lírico em um texto. Tais hibridações dizem respeito, principalmente, à estrutura e ao valor semântico na leitura do texto dramático. Porém, quando traduzido para o meio intersemiótico ou qualquer outro que se baseie precipuamente numa quantidade imensa de elementos visuais, é necessária uma reinterpretação dos conceitos desses elementos literários e do modo como eles se aplicam na narrativa cinematográfica.

Nessa perspectiva, examinamos, no que se segue, como elementos nucleares da ficção

¹ Original:

"If I wanted to be just a writer, I could be just a writer very easily. I am not a writer. I am a screen writer, which is half a filmmaker... If I wanted to be a writer, I would be not be writing escreenplayers, that's for sure. I want to be a filmmaker; therefore, I can write screenplays. If you want to malke a good living, you can be that bastardized thing called screenwiter. But it is not an art form, because screenplays are not works of art. They are invitations to others to collaborate on a work of art, but they are not in themselves works of art."

² Todas as traduções de citações de língua estrangeira são de nossa autoria.

narrativa são traduzidos na narrativa fílmica, quer no roteiro, quer no próprio filme, bem como as implicações que tais mudanças de código têm para o entendimento geral da narrativa como um todo. Para tanto, recorreremos a conceitos desenvolvidos por teóricos como Robert McKee, André Gaudreault e François Jost, além de utilizarmos exemplos de títulos fílmicos à guisa de ilustração.

Transição de meios da literatura para o cinema

A ideia inveterada de narrativa que temos, sobretudo por influência da própria cultura em si, reside no modelo consagrado pela literatura épico-narrativa, qual seja, a exposição de um evento ou de uma série de eventos iniciados e vividos por personagens, em certo local, durante dada cronologia, enquanto isso é passado para nós, os leitores/espectadores, por meio de um interlocutor entre nós e a obra, denominado narrador. Essa é a concepção inalterável que possuímos quando falamos de narrativa em que, independentemente do meio, tanto na literatura quanto no cinema, esses elementos e suas funções permanecem as mesmas, com sutis alterações devido a diferença entre os meios nos quais os dois são construídos. Tais elementos passam por uma tradução intersemiótica (termo cunhado por Roman Jackson), ou seja, a interpretação dos signos verbais na literatura passa por mudança para se adaptarem ao novo código, o meio audiovisual (Jakobson, 1959; Plaza, 2003).

A narrativa nesse meio, ao contrário do ambiente literário épico-narrativo, constitui-se principalmente de elementos visuais, sem necessariamente haver agentes que os expõem verbalmente. Muitos filmes do cinema mudo obtiveram sucesso ao contar uma narrativa sem elementos verbais (exceto aqueles que faziam uso de intertítulos), como o caso de *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011), que, apesar de ser um filme recente, funciona narrativamente apenas através de elementos visuais. Portanto, resta impreciso o conceito de que uma trama no cinema deve conter alguma instância verbal, seja um narrador explícito (uma vez que nem em todo caso o teremos à mostra) ou diálogos, ou até mesmo a presença de intertítulos.

Elementos narrativos

Como sabemos, toda narrativa deve possuir instâncias sem as quais sua constituição como tal é improvável, a saber: Personagem, Enredo, Narrador, Tempo e Espaço. Se bem que cada uma desses elementos se modifique de sua própria forma na tradução de signos linguísticos, a rigor todos sofrerão alguma mudança.

Narrador

O narrador, em sua definição mais basilar, é aquele que nos conta a história, na medida em que sua função consiste em transmitir ao leitor os acontecimentos da narrativa. Para tanto, deve ser capaz de olhar o que ocorre na trama e nos dizer tudo o que observa a partir de sua perspectiva dentro do enredo. Como um dos elementos básicos de uma trama, o narrador deve estar presente em quaisquer narrativas, sem exceção, e isso inclui o cinema.

André Gaudreault e François Jost, no estudo *A Narrativa Cinematográfica*, pontuam que toda narrativa presume a figura do narrador: “Não há narrativa sem uma instância que o narra” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 57). Por conseguinte, caso não exista narrador, não há história. Enquanto na literatura vemos esse agente de forma, não raro, explícita, no cinema é um senso comum desconsiderar sua presença/existência devido à ausência, na maioria dos casos, da ação de um terceiro que relata o que acontece ou o que se passa na mente de um personagem. Contudo, o narrador que costumemente reconhecemos é apenas um tipo entre os quais realmente existem nas obras cinematográficas.

Uma vez que não é necessária uma voz narrando oralmente (ou seja, uma voz *off-screen*), outros elementos audiovisuais exercem na narrativa fílmica a função de narrador. Tais elementos

audiovisuais podem ser desde a narração que costumeiramente vemos até a própria visão da câmera que nós temos durante o filme. Portanto, sempre que vemos uma cena preenchida com alguma imagem, aquilo já é consequência da ação do narrador como interlocutor na cena, ou seja, ele é o som e o vídeo que percebemos na obra cinematográfica.

Com efeito, a narração *off-screen* é a menos comum, porém mais reconhecida, geralmente onipresente e onisciente na trama. No filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002), o narrador antecipa os acontecimentos da trama, expondo as intenções dos personagens ainda não reveladas por eles. Em outro caso, *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), o narrador expõe com cinismo e sarcasmo opiniões sobre o andamento da trama e apresenta críticas a comportamentos, contando a partir de uma perspectiva póstuma do protagonista, que se refere a si mesmo, nas primeiras linhas do roteiro, em terceira pessoa:

Sim, este é o Sunset Boulevard, em Los Angeles, Califórnia. São cerca de cinco horas da manhã. Esse é o Esquadrão de Homicídios – apinhado de detetives e jornalistas. Um assassinato foi registrado em uma daquelas grandes casas na quadra 10.000. Você lerá sobre isso nas últimas edições, tenho certeza. Você ouvirá no rádio e verá na televisão porque uma estrela dos velhos tempos está envolvida – uma das maiores. Mas antes de ouvir tudo distorcido e desproporcional, antes que os colonistas de Hollywood ponham as mãos nisso, talvez você queira ouvir os fatos, toda a verdade. Se for o caso, você veio à festa certa. Veja bem, o corpo de um jovem foi encontrado boiando na piscina da mansão dela – com dois tiros nas costas e um no estômago. Ninguém importante, na verdade. Apenas um roteirista de cinema com alguns filmes “B” em seu currículo. Pobre coitado! Ele sempre quis ter uma piscina. Bem, no final, ele conseguiu uma piscina, mas o preço acabou sendo um pouco alto³ (Wilder, 1999[1949], s.p.).

Assim, podemos perceber que há diferentes tipos de narração dentro das obras cinematográficas, à maneira de uma macronarrativa audiovisual que articula os planos, somada a uma micronarrativa oral, contada por ele mesmo. Sem embargo de haver um narrador óbvio ou um narrador “transparente” (isto é, correspondente à tela), toda narração fílmica se dá majoritariamente em discurso direto. Nos filmes, todas as falas dos personagens são traduzidas sem modificação pelo narrador, mas podem sê-lo por outros agentes externos, como a dublagem. Entretanto, ainda podemos encontrar casos em que ocorre um discurso indireto, como em *As meninas* (Emiliano Ribeiro, 1995), filme adaptado do romance homônimo e que teve o obstáculo de expor as intimidades dos personagens. Para tal, o diretor utiliza “Imagens mentais”, ou seja, cenas entrecortadas entre o que está acontecendo no plano real e o que está acontecendo no plano mental do personagem.

O narrador, dentro do entrecho cinematográfico, pode assumir diversos tipos e figuras. No caso do filme *As meninas*, já citado anteriormente, o narrador é onisciente, já que consegue nos mostrar os recônditos anímicos das personagens. Em outros casos o narrador, quando se torna explícito para o público, assume a forma de um narrador-personagem, expondo à audiência o que vê, mesmo sendo um agente ativo dentro da narrativa.

Enredo

³ Original: “Yes, this is Sunset Boulevard, Los Angeles, California. It’s about five o’clock in the morning. That’s the Homicide Squad - complete with detectives and newspapermen. A murder has been reported from one of those great big houses in the ten thousand block. You’ll read about it in the late editions, I’m sure. You’ll get it over your radio and see it on television because an old-time star is involved - one of the biggest. But before you hear it all distorted and blown out of proportion, before those Hollywood columnists get their hands on it, maybe you’d like to hear the facts, the whole truth. If so, you’ve come to the right party. You see, the body of a young man was found floating in the pool of her mansion - with two shots in his back and one in his stomach. Nobody important, really. Just a movie writer with a couple of ‘B’ pictures to his credit. The poor dope! He always wanted a pool. Well, in the end, he got himself a pool - only the price turned out to be a little high.”

O enredo, distintamente da figura do narrador, pode ser visualizado mais inequivocamente no interior da estrutura narratológica do cinema, já que, quase sempre, ao terminar de assistir a um filme, comentamos nossa opinião sobre o final. Isso indica que, para o público em geral, é muito mais simples ver, já que é algo que usualmente não muda no meio intersemiótico, permanecendo a mesma estrutura. Portanto, tanto no meio literário quanto no audiovisual, nós temos o mesmo conceito de enredo, a saber, um encadeamento de eventos vividos por um personagem.

Estrutura do enredo

Todo enredo consiste, *grosso modo*, na estrutura narrativa, composta por início, meio e fim. No cinema, essas partes podem ser divididas em atos, respectivamente Primeiro Ato, Segundo Ato e Terceiro Ato. No primeiro, os personagens e o conflito central são apresentados, assim como o mundo ficcional. Já no segundo, esses conflitos podem ser aprofundados ou resolvidos (mas de maneira não definitiva). Finalmente, no terceiro, os conflitos têm um desfecho definitivo.

Se na narrativa literária a estrutura pode sofrer divisões em atos, no cinema os atos também podem ser divididos em sequências, separadas em cenas e, por fim, repartidas em *beats*. Qualquer unidade narrativa, no que diz respeito à estrutura, possui o mesmo conceito: uma intenção encontra um obstáculo que força uma mudança de intenção, que, por sua vez, encontra outro desafio, e assim sucessivamente.

Segundo Robert Mckee, em *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting*, os *beats* são a menor estrutura narrativa possível, e todos eles são motivados por um comportamento que leva o personagem a realizar uma ação que realizaria o seu desejo inicial, mas leva uma reação (Mckee, 1997). Por sua vez, essa reação força uma mudança de comportamento no personagem, que, desta sorte, muda a sua intenção e, conseqüentemente, sua ação. À guisa de exemplo, tomemos a cena inicial do filme alemão *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015), quando a protagonista de mesmo nome sai da boate e vai a um bar, onde oferece ao *barman* uma bebida (intenção), mas este declina do convite (reação) e ela decide sair do bar e voltar para casa (mudança de comportamento).

Já em relação às cenas, unidade narrativa que viria depois do *beat*, Mckee escreve: “Cena é uma ação através de um conflito em um tempo mais ou menos contínuo que transforma a condição de vida de um personagem em pelo menos um grau de significância perceptível⁴ (Mckee, 1997, p. 35). Portanto, quanto maior a unidade narrativa, maior o grau de mudança de intenção do personagem. Assim, fica claro que, em última instância, as unidades narrativas são, em diferentes escalas, uma intenção que encara um conflito, que, por seu lado, força a mudança de intenção.

Não obstante, temos que observar que o enredo é diferente de trama, uma vez que o enredo constitui a estrutura narrativa e estes dois conceitos são heterogêneos entre si. Enquanto a trama é referente ao conjunto de acontecimentos, a estrutura diz respeito a como e em que sequência esses acontecimentos estão encadeados (Mckee, 1997).

Tipos de enredo

Enredos partem sempre de premissas, ou seja, o gatilho para a sequência de acontecimentos da trama. As premissas são, segundo Mckee (1997), geralmente perguntas entreabertas, como: “E se esse evento acontecesse?”. Para tomarmos um exemplo cinematográfico, o filme *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) tem como premissa a seguinte questão: “E se os utilizássemos a engenharia genética para reviver os dinossauros?”. Entretanto, podemos reduzir essas premissas para sete categorias, que darão origem a enredos dentro de um desses sete tipos.

Um dos pioneiros a defender a tese de que existem apenas sete arquétipos de enredos foi o escritor britânico Christopher Booker, cujo estudo *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories* afirma que todo enredo se inspira nos antigos tratados aristotélicos e que não haveria nenhuma atualização correlação a esses temas (Booker, 2004). O autor, entretanto, não foi o único a perceber

4 Original: “A scene is an action through conflict in more or less continuous time and space that turns the value-charged condition of a character’s life on at least one value with a degree of perceptible significance”.

essa ínfima variedade de enredos presentes nas histórias, pois vários outros se perguntam por que há apenas esses arquétipos.

Espaço

O Espaço, assim como os elementos anteriores, é substancial para a formação da narrativa cinematográfica, uma vez que a ação ocorre dentro dele, ou seja, sempre que houver ação, haverá um espaço onde ela ocorre. Além disso, o espaço, segundo Gaudreault e Jost (2009), é construído principalmente pela imagem, que, enquanto narrativa básica, constitui um significante destacadamente espacial. Assim, podemos deduzir que o espaço é a junção da imagem com a ação.

No filme *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), por exemplo, todo o espaço é mostrado logo no início, como um simples jogo de câmera que nos dá a imagem do local onde se desenvolve a ação e, conseqüentemente, a trama do filme. Apesar de nem todos os conflitos serem mostrados pelo agente narrador, ou seja, mostrados na tela, nós sabemos que eles estão ocorrendo e onde eles estão ocorrendo justamente porque a imagem do espaço já nos foi mostrada logo na primeira cena.

Contudo, como asseveram Gaudreault e Jost (2009), enquanto a narrativa literária não possui parâmetros para a representação do espaço, haja vista que pode ser livre ao utilizar elementos muito abstratos, no cinema isso não ocorre. Aqui, o espaço necessita respeitar alguns padrões topográficos e apresentar suas coordenadas em algum período de tempo, para que, assim, tenha-se um entendimento válido da cena ou seqüência. Portanto, a “imagem” está sempre presente para nos orientar, de sorte que não há espaço sem imagem.

Nessa lógica da necessidade de elementos visuais, podemos dividir o espaço, grosseiramente, em duas instâncias: o *espaço não-representado* e o *espaço representado*. Este último certamente é o mais fácil de se identificar, pois o vemos diretamente na ecrã, os espectadores sabem de sua existência e de como ele é. Já aquele primeiro tem outros aspectos a se considerar, pois, precisamente porque não é mostrado pelo narrador, não podemos afirmar como ele é, mas podemos afiançar sua existência. Peguemos o exemplo de um muro: só sabemos que existe algo atrás dele, mas não exatamente o que está ali. O mesmo ocorre no cinema, em que a câmera não mostra o que está ali, mas sabemos que há algo. Portanto, todo espaço que não aparece no ecrã podemos nos referir como espaço não-representado, enquanto o que vemos é o espaço representado.

Retornemos ao exemplo do filme *Rear Window*, cujo protagonista observa o que acontece em cada apartamento por meio de uma câmera e pelas janelas dos cômodos, mas, a certa altura, não podemos mais ver o que acontece no interior, uma vez que a ação ocorre atrás das paredes. Não é necessária uma análise muito profunda para saber que há um espaço ali, já que sua existência foi sugerida pelo enquadramento e também porque ocorre uma ação; caso não a tivesse, não teria importância para a narrativa.

Tempo

Se a organização espacial é auxiliada principalmente pelo enquadramento, a organização temporal de um filme se dá a partir da montagem. Apesar de diferentes, esses dois elementos estão intrinsecamente relacionados, pois a montagem é responsável por uma seqüência de cenas que têm alguma coesão e coerência entre si, ou seja, ela organiza de forma entendível a ordem cronológica dos fatos. Portanto, nós, espectadores, precisamos entender a ordem dos eventos da trama, mas isso não significa que eles estão organizados de forma cronológica.

Caso o tempo coincida com o que chamamos na literatura de *tempo cronológico*, essa montagem será mais simples. Podemos tomar como exemplo novamente o filme *Victoria* (2015), filmado apenas em plano-sequência, no qual só a ordem de exposição dos acontecimentos nos situa na ordem de acontecimentos da trama, tal que não é necessária nenhuma demarcação do que ocorrera antes. Se o acontecimento nos for mostrado primeiro, conseqüentemente ocorrera antes de outro evento mostrado mais tarde. Assim, a ordem de aparição da cena corresponde a sua

ordem de escorrimento dentro da trama.

Já no caso do chamado *tempo do discurso*, bem mais comum no cinema, uma montagem simples não funcionaria nesse contexto. Nele, ocorre a utilização de recursos tempo-narrativos, como *flashback* (salto para trás na linha cronológica do filme) ou *flashforwards* (saltos para frente), analepse e prolepse, recursos que, na montagem, são indicados por uma mudança abrupta de cenário e de contexto e, em alguns casos, podem causar confusão no espectador. O tempo, nesse caso, é manipulável de acordo com a vontade do narrador que costura a montagem cinematográfica.

Na literatura, temos outros casos de tempo, como o tempo psicológico ou o tempo histórico. Este último tem a função de situar o público em que época histórica a trama se encontra, apesar de sua constituição cronológica não ser exatamente diferente das demais, visto que depende principalmente da caracterização espacial para se situar. Portanto, não podemos afirmar que se trata de uma categoria de tempo própria, já que “esse tempo” independe da montagem.

Já em relação ao tempo psicológico, podemos apresentá-lo como uma espécie de narrativa não-linear ou *puzzle-films*. Noutros termos, o tempo psicológico seria a utilização de várias cronologias diferentes, narradas mediante a ótica de cada personagem que nelas se situa, tal que essas cronologias se relacionem de alguma forma. Cada cronologia pode se passar em durações e em tempos distintos, mas sempre haverá um evento que as unirá, mesmo que não sejam simultaneamente. Peguemos o exemplo do filme *Inception* (Christopher Nolan, 2010), no qual temos cinco cronologias simultâneas na mente dos personagens e, uma a uma, vão se juntando ao desenrolar do clímax. Isso também ocorre no filme *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2017), em que são apresentadas três diferentes linhas do tempo que, apesar de não se passarem dentro das cabeças dos personagens, passam pela ótica deles.

Personagem

Tanto no meio literário quanto no intersemiótico, o conceito de personagem se mantém bastante semelhante, pois se trata de elemento fundamental na narrativa tanto literária quanto cinematográfica. Sem os personagens, o enredo é incapaz de prosseguir, uma vez que não há um objetivo ou alguém para vivenciar os conflitos da trama. Ademais, sem eles, os espectadores não possuem qualquer vínculo empático com a trama, uma vez que é através dos personagens que o público se enxerga na narrativa. Portanto, os personagens são a ponte emocional entre a obra cinematográfica e o público, na medida em que são o receptáculo da empatia que os espectadores estão dispostos a colocar na trama.

Como já citado anteriormente, os personagens são o motor da trama, a qual só se desenvolve porque eles têm a intenção de realizar algo e superar os obstáculos impostos à realização de seu objetivo. Necessariamente, esses empecilhos são colocados por outro agente, outro personagem, que possui intenções diferentes ou até mesmo opostas às do personagem central da trama. Assim, toda trama gravita em torno de superar essas barreiras.

Contudo, nem sempre podemos apontar o personagem como algo personificado que estará sempre reativo. No meio literário, podemos tomar o exemplo do romance naturalista brasileiro *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, no qual o próprio espaço, o cortiço, atua como personagem:

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada, sete horas de chumbo. Como que se sentiam ainda na indolência de neblina as derradeiras notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loura e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia. A roupa lavada, que ficara de véspera nos coradouros, umedecia o ar e punha-lhe um farto acre de sabão ordinário. As pedras do chão, esbranquiçadas no lugar da lavagem e em alguns pontos azuladas pelo anil, mostrava uma palidez grisalha e triste, feita de acumulações de espumas secas (Azevedo, 1995[1890], p. 35).

De fato, nessa narrativa que segue a tese segundo a qual o espaço, juntamente com o tempo histórico e a raça, são determinantes da conduta humana, o cortiço exerce um caráter antagonista em relação à vontade dos personagens e, ao mesmo tempo que limita espacialmente a aquele meio, também talha o comportamento dos habitantes. Já na narrativa cinematográfica, podemos tomar como exemplo o filme *The Lighthouse* (Robert Eggers, 2019), no qual a mera presença do Farol exerce um caráter opressivo sobre os personagens, na medida em que coloca em xeque sua sanidade mental. Portanto, o personagem é algo ou alguém que exerce alguma ação, seja de oposição, seja de subsídio aos interesses do protagonista.

Nessa perspectiva, Maciel (2003) lista as possíveis funções para um personagem na narrativa convencional, quais sejam: os agentes (protagonistas e antagonistas da história), cujas ações mudam o curso que a trama parecia seguir; os auxiliares, que servirão de suporte para os agentes; os emblemas, que não exercem ações relevantes (figurantes); e, por fim, os comentaristas, cuja função é acrescentar consequências às ações dos agentes.

A rigor, a única diferença notável entre o personagem do campo literário e o da narrativa cinematográfica repousa no modo como esses personagens são construídos. Enquanto na literatura sua construção é sobretudo descritiva, ou seja, podemos apresentar o personagem com uma descrição como “ele se veste de tal jeito” ou um parágrafo que explica toda sua *backstory*, no cinema, principalmente por tratarmos de um meio audiovisual em sua totalidade, o personagem é construído, no mais das vezes, a partir de uma caracterização inicial (ou seja, o que ele veste, o que aparentemente ele faz) e depois vai ganhando mais nuances conforme o decorrer da narrativa. Com isso, é notável a importância dos elementos gráficos para o personagem.

O cinema é, na maioria dos casos, uma narrativa relativamente curta, com algumas poucas horas de duração – exceção feita a obras colossais como *Empire* (Andy Warhol, 1964). Assim, é importante construir personagens de forma efetiva nesse pouco tempo, pois é provável que o tempo de tela destinado àquele personagem não seja a totalidade do tempo do filme. Portanto, são utilizados elementos visuais para nos descortinar em pouco tempo pelo menos o básico no que diz respeito à construção de personagem.

Assim, uma das estratégias consiste na caracterização de personagem. Mostrar o modo de agir, de se vestir, ou até mesmo de falar, no decorrer do enredo, são indicações que o próprio roteiro pode fazer por meio das rubricas como forma de ajudar a construir o personagem com elementos visuais. Além disso, há as próprias ações dos personagens, que, com o tempo de tela, acrescentam-lhe camadas.

Lirismo

O lirismo, apesar de ser usualmente associado ao gênero lírico, é facilmente encontrável em qualquer obra artística narrativa. O lirismo, por definição, consiste na expressão de sentimentos e subjetividade de maneira poética e apaixonada, tal que expressa o caráter íntimo da obra. O lirismo pode ser vislumbrado no cinema desde o monólogo do filme *The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1940), no qual se expressa de maneira expositiva e por meio de diálogos, até de modo mais intimista, como vemos em *Perfect Blue* (1998).

O lirismo pode ser expresso na narrativa cinematográfica, principalmente, no que tange à direção do filme, em escolhas que envolvem desde a paleta de cores até a composição sonora. Exemplo notório consiste em filmes musicais em que a própria lírica se evidencia no título, como no assonante *Singin' in the rain* (Gene Kelly, 1952), cujas canções refletem o estado de espírito do personagem.

No cinema, pois, tanto a estrutura lírica quanto seus elementos característicos do gênero lírico podem se apresentar em sua forma bruta, juntamente ao aspecto onírico, com vistas a dar suporte a ideias mais abstratas e eventos mais íntimos da narrativa. Entretanto, o lirismo no cinema é algo sobremaneira abrangente e, portanto, nos cabe neste artigo nos aprofundarmos nesse quesito.

Considerações finais

A aproximação entre literatura e cinema tem rendido discussões teóricas candentes desde o advento da chamada Sétima Arte, sobretudo à medida que obras literárias foram transpostas do texto para a tela, em processo teorizado como tradução intersemiótica e, mais recentemente, como diálogo interartes. Nesse contexto, interessou-nos, neste artigo, problematizar tanto o estatuto literário do roteiro quanto a própria narrativa cinematográfica, a fim de aquilatar em que medida elementos narrativos clássicos, como espaço, tempo e narrador, são acomodados na narrativa fílmica, seja no próprio roteiro, seja no produto verbo-visual, o filme em si.

Desta feita, evidenciamos que, enquanto alguns elementos literários, como o tempo, o enredo e os personagens, são pouco afetados estruturalmente na mudança de código linguístico, outros tantos, como o lirismo, o espaço e o narrador são mais impactados na forma como são representados e expressados. Vimos, ainda, que a grande maioria dessas ressignificações afeta o modo como entendemos a narrativa e que, portanto, é necessário atentar-se a elas ao estudar como desempenham seu novo papel na narrativa.

Como demonstramos no que se leu, aparentemente existe um abismo entre a literatura e o cinema no modo de narrar histórias, o que faz com que uma série de elementos literários sofram modificações. Afinal, enquanto a primeira se baseia em um meio substancialmente escrito, a segunda é constituída tanto de um meio visual quanto sonoro – mesmo que este não tenha acompanhado a Sétima Arte em toda a sua trajetória –, o que explica a diferença entre os elementos em cada um dos meios.

Referências

AZEVEDO, Aluísio (1890). **O Cortiço**. São Paulo: Ática, 1995.

AS MENINAS. Direção: Emiliano Ribeiro. Brasil: Ipê Artes Filmes. 1995. 1h 32min.

BOOKER, Christopher. **Seven Basic Plots: Why We Tell Stories**. London: Continuum, 2004.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles; Kátia Lund. Brasil: O2 Filmes/Globo Filmes. 2002. 2h10min.

DUNKIRK. Direção: Christopher Nolan. Reino Unido; França; Estados Unidos; Países Baixos: Syncopy films/ Warner Bros Pictures. 2017. 1h46min.

EMPIRE. Direção: Andy Warhol. Estados Unidos. 1964. 8h5min.

GAUDREAU, André; JOST; François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.

HAMILTON, Ian. **Writers in Hollywood: 1915–1951**. New York: Carroll & Graf, 1990.

INCEPTION. Direção: Christopher Nolan. Reino Unido; Estados Unidos: Syncopy/ Warner Bros Pictures. 2010. 2h28min.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, Reuber A. (ed.). **On Translation**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

JURASSIC PARK. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Amblin Entertainment/ Warner Bros Pictures. 1993, 2h8min.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro para cinema e TV**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MCKEE, Robert. **Story**: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. New York: Regan Books, 1997.

PERFECT BLUE. Direção: Satoshi Kon. Japão: Mad House Ltd/ Rex Entertainment. 1998.1h30min.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REAR WINDOW. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Patron Inc./ Paramount Pictures. 1954.1h52min.

SINGIN' IN THE RAIN. Direção: Gene Kelly. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer. 1952. 1h43min.

SUNSET BOULEVARD. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos: Paramount Pictures. 1950. 1h50min.

THE ARTIST. Direção: Michel Hazanavicius. França: La Petite Reine/ Warner Bros France. 2011. 1h54min.

THE GREAT DICTATOR. Direção: Charlie Chaplin. Estados Unidos: Charles Chaplin Film Corporation/ United Artists. 1940, 2h6min.

THE LIGHTHOUSE. Direção: Robert Eggers. Estados Unidos: A24/ Focus Features. 2019. 1h50min.

VICTORIA. Direção: Sebastian Schipper. Alemanha: Radical Media/ IMOVISION. 2015. 2h20min.

WILDER, Billy (1949). **Sunset Boulevard**: Facsimile edition of the screenplay by Charles Brackett, Billy Wilder, and D. M. Marshman Jr. Berkeley: University of California Press, 1999.

Recebido em 18 fevereiro 2024.

Aceito em 26 maio 2024.