

**A visibilidade da transformação: experiência do tempo na literatura e no cinema**

in

**Benjamin Abdala Junior (org). *Estudos Comparados: teoria, crítica e metodologia*.  
São Paulo, Ateliê Editorial, 2014, pp. 259-277. ISBN 978-85-7480-677-8**

*Maria do Rosário Lupi Bello*

(Universidade Aberta – Portugal)

O interesse pelas formas de aproximação que as artes têm manifestado ao longo dos séculos remonta, bem o sabemos, à Antiguidade. Tanto filósofos quanto poetas e outros artistas têm procurado refletir sobre aquilo que aproxima e aquilo que distingue as várias formas de expressão artística, ensaiando modos de relação biunívocos, que permitam aprofundar a especificidade de cada forma de arte e ao mesmo tempo comprovar a unidade que preside ao seu conjunto, enquanto atitude fundamental do ser humano, transfiguradora da realidade: «a arte são todas as artes», sublinhava o famoso aforisma de Étienne Souriau. Na verdade, não apenas a relação entre elas tem sido explorada, como também a influência que exercem umas sobre as outras, nomeadamente nos fenómenos de transposição intersemiótica, como é o caso da passagem de um livro a filme (ou vice-versa), comumente apelidada de “adaptação”. Por outro lado, este tipo de abordagem tem revelado a sua inegável fecundidade, do ponto de vista hermenêutico, uma vez que se encontra ancorada naquela perspectiva que assenta na convicção comparatista de que o conhecimento é, por inerência, relacional, dinâmico, necessitando de permanentes reajustes que passam, necessariamente, por confrontos de vários tipos.

Ora, ao considerar a relação entre a literatura e o cinema, tais constatações ganham uma particular relevância, antes de mais pela vastidão que o fenómeno assumiu praticamente desde o nascimento da Sétima Arte, no final do século XIX, ao verificar-se que o ímpeto narrativo manifestado nos primeiros ensaios com a imagem em movimento (basta lembrar, a título de exemplo, um dos filmes primitivos que estreou o uso do *raccord* para criar a ilusão da sequência, como foi o caso de *The Great*

*Train Robbery*, de Edwin Porter) solicitava a existência de uma estrutura temporal de base, uma “story”. Poucos anos depois do nascimento do cinema iniciava-se um processo que tem continuidade nos dias de hoje: a maioria dos filmes premiados em Hollywood (e não só) é realizada a partir de obras literárias, de maior ou menor qualidade, cuja estrutura narrativa é transformada em guião e depois em filme. Tal fenómeno evidencia uma natural afinidade entre estas duas formas de expressão artística, apesar de todas as naturais e profundas diferenças.

Vale a pena olhar com atenção para esse ponto de ligação entre a literatura e o cinema. Obviamente que a questão se prende com a apetência de ambas as formas de arte para a *construção narrativa* (e portanto para as vantagens práticas que o cinema daí retira, ao basear-se em algo já previamente montado), ou seja, para a representação da sequencialidade temporal, organizada segundo as suas habituais categorias: personagens, eventos, ponto de vista, narrador(es), relação espaço-temporal (em versão cronológica e/ou analéptica), etc... Mas o ponto decisivo prende-se precisamente com o fenómeno que subjaz a esta forma de representação: a *visibilidade da transformação*, que é o aspecto que reúne, a nível de profundidade – e independentemente da estrutura de superfície que se configura na enunciação – todas as artes narrativas. É precisamente acerca deste fator que pretendemos aqui debruçar-nos com maior atenção, começando por fazer um ponto prévio ao confronto entre literatura e cinema.

A *temporalidade* é, na verdade, um aspecto da experiência humana fortemente determinante, manifestando a posição diante dele muito (senão praticamente tudo)<sup>1</sup> da posição do ser humano perante a realidade. Desde sempre que a arte aborda este problema como vital, tantas vezes revelando o profundo desejo humano de transformar temporalidade em eternidade – frequentemente “através” da capacidade artística de fazer permanecer no tempo alguma coisa do fator humano –, quer numa perspectiva derrotista que assume o fluxo temporal como fatalidade inevitável, quer

---

<sup>1</sup> Na Conclusão da sua obra *Time and the Novel* (pp.234-239), Mendilow esclarece: «Aquilo que se pretende afirmar, e é uma grande afirmação, é que o elemento temporal é de capital importância na ficção, já que em larga medida ele determina a escolha do autor e o tratamento do seu assunto, o modo como ele articula e compõe os elementos da sua narrativa e o modo como usa a linguagem para exprimir a sua noção do processo e do significado da existência». O elemento da temporalidade liga-se, na narrativa, tanto com as convenções da ficção como com a particular concepção da realidade. Como termina Mendilow, acerca da importância e do significado do tratamento do tempo no romance, «*Ultimately, “time will tell”*».

numa perspectiva positiva que se interroga sobre as razões profundas do anseio humano de permanência no tempo, fruto, afinal, do desejo intrínseco de libertação desse tempo enquanto experiência limitada, contingente.

Irena Slawinska, no capítulo «O espaço e o tempo», da sua obra *Le théâtre dans la pensée contemporaine* (1985:178-219) analisa o modo como o século XX tratou as coordenadas espaço-temporais na arte e no pensamento. A autora fala mesmo de uma permanente luta pelo domínio de uma dessas coordenadas, que evidenciou a vitória do *tempo* como preocupação fundamental do início do século (visível no bergsonismo, na fenomenologia, no existencialismo) e, posteriormente, com a hegemonia da cultura visual e táctil, o predomínio da reflexão sobre o valor do *espaço*. Desde meados do século XX que a crise quanto ao valor do tempo foi claramente identificada, nomeadamente por Mircea Eliade, que, abordando o «mito do eterno retorno», apontava como indício claro dessa desvalorização a revolta contra o tempo na sua dimensão histórica e factual, nomeadamente através da primazia explícita ou implicitamente dada à sincronia e à simultaneidade (hoje em dia maximizada pelo peso que assume a tecnologia, desde a fragmentação do presente transmitida pela televisão, a todas as recentes novidades técnicas e digitais que hipervalorizam o “já” e o “agora”, como, por exemplo, o visionamento em *streaming*) e que criam a noção de uma subvalorização da diacronia, da sequencialidade e da cronologia em si mesma.

No entanto, mesmo no contexto da atual cultura audio-visual, Slawinska reconhece a permanência de influências fundamentais acerca do pensamento sobre o valor do tempo, que vão de Bergson a Minkowski e Merleau-Ponty, sem esquecer Bachelard, Poulet, Ricoeur, Durand, entre outros. Deste último recolhe a autora a noção de «epifania da angústia», para sublinhar a força que o sentimento do tempo – «*Tempus, l’omnipotent Chronos, “omnivorax”, destructeur*» (1985: 197) – provoca, consciente ou inconscientemente, no ser humano, causando essa angústia existencial que está intimamente ligada à percepção da inevitabilidade do curso do tempo, sentida como terreno não dominável pelo homem – a não ser, eventualmente, no campo, reduzido e circunscrito, do discurso, por isso mesmo causador do prazer que exprime o aparente controlo da experiência da temporalidade enquanto fluxo ininterrupto de acontecimentos. Assim, acrescenta Slawinska (1985: 204), «Ainda que o espaço pareça exercer

hoje um fascínio que faz dele o centro de interesse dominante, não vemos atenuar-se a inquietação face ao tempo, nem a intensidade das tentativas tendentes a perscrutar-lhe os mistérios».

A fulcralidade da dimensão temporal da existência, aliada à noção de espaço como contraponto desse inescapável binário, é evidente até no modo, banal e quotidiano, como se usa a expressão “a história da minha vida”. Tal expressão não apenas pressupõe a capacidade de memória, que integra o passado no presente – através da identificação de um percurso de acontecimentos que é possível captar no seu todo significativo –, como constata implicitamente a sequencialidade, que justapõe factos mais antigos a factos mais recentes e, sobretudo, dá-se conta de uma lógica global, de uma ordem intrínseca, que torna perceptível e interpretável uma história que é possível contar, enquanto unidade que se pode decompor nos seus diversos elementos, por ser reconhecível entre eles algum tipo de relação e, portanto, de significado.

Este modo, digamos empírico, de reconhecimento do valor da *narrativa* como *estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade*, pode conter duas perspectivas radicalmente diferentes, que se têm manifestado na arte, em particular na literatura, ao longo dos tempos, primeiro através de uma concepção da temporalidade como fenómeno linear (particularmente visível nos romances naturalistas e realistas do século XIX) e, depois, com o experimentalismo do *nouveau roman* e com as tendências do expressionismo, do simbolismo e dos diversos “ismos” do século XX, através da subversão das regras ditas “tradicionais”, em busca de uma lógica temporal nova, que favorecesse a investigação de outras possibilidades de representação do tempo.

É, porém, evidente para todos que não só a literatura, mas também o cinema pode ser narrativo – não dizemos “é”, visto que o nosso objetivo não é, aqui, a busca essencialista do “especificamente cinematográfico” ou do “especificamente literário” -, na medida em que representa (melhor será dizer “capta”, como veremos) a sucessão temporal de eventos que têm lugar num determinado espaço e num determinado tempo.

Um dos maiores pensadores recentes sobre a ontologia cinematográfica é o cineasta Andrei Tarkovski, que, na sua obra *Le Temps Scellé* (1989), define o cinema como «o tempo em forma de facto», na medida em que o cinema “fixa”, dá a ver, o efeito do tempo na matéria da realidade, torna *visíveis*, de modo contemporâneo, as transformações que acontecem no mundo, e que são o testemunho, precisamente, daquilo a que chamamos temporalidade. A Filosofia aborda esta complexa questão, distinguindo eternidade de temporalidade precisamente através da oposição entre “ser” e “sendo” – como afirmava Santo Agostinho (1990: 295): o ser que é («o que não foi criado e todavia existe»), por contraste com o ser que tem um antes e um depois, que «muda» e «varia», existindo na condição temporal.

Na verdade, a narrativa exprime e representa a experiência da contingência temporal, e é precisamente por isso que não pode escapar ao facto de constantemente representar um "antes" e um "depois", – balizas que o homem estabelece para poder captar e exprimir a transformação –, assim espelhando a não eternidade da experiência temporal. Deste modo, a narrativa não só se caracteriza pela sucessão de eventos dentro de uma lógica temporal – a *crono-lógica* –, como arrasta consigo a noção de um tempo passado (contar alguma coisa implica necessariamente que essa coisa já tenha acontecido, ainda que possa tratar-se de um passado muito recente) e tem, portanto, como parceiro permanente o conceito de *memória*. «Narração implica memória [...]. Ora o que é recordar? É ter uma *imagem* do passado», afirma Paul Ricoeur (1983:44), baseando-se em Santo Agostinho. Tarkovski (1989:55-56), por seu turno, sublinha: «O tempo e a memória fundem-se um no outro como as duas faces de uma mesma medalha. Não existe memória sem tempo. [...] Privado de memória, o ser humano torna-se prisioneiro de uma existência feita de ilusões. Torna-se então incapaz de estabelecer uma ligação entre ele e o mundo, e fica condenado à loucura». Representação da realidade e do fluir temporal, a narrativa pressupõe, pois, esta capacidade humana da memória, que permite “arquivar” as imagens e os conceitos essenciais ao trabalho da relação e do estabelecimento das causalidades. Ricoeur sublinha que a memória estabelece, na temporalidade da narrativa, o percurso inverso ao da ordem natural do tempo, já que a recordação recapitula as condições iniciais do curso da ação nas suas consequências finais. «Deste

modo, uma intriga estabelece a ação humana não apenas no tempo [...], mas também na memória. A memória, por conseguinte, *repete* o curso dos eventos de acordo com uma ordem *sequencial* que é a contraparte do tempo que “se estende” entre um início e um fim». (Mitchell, 1981:176)

Tal como a Ricoeur e a Tarkovski, também a nós nos parece ser este traço da sequencialidade (inerente a toda a expressão humana da temporalidade, naquilo que tem de contemporaneidade e de memorização) aquele que mais obviamente aproxima a literatura do cinema, pelo que a comparação que procuramos fazer se nos afigura pertinente: «O que é que aproxima o cinema da literatura? Antes de mais, esta liberdade única de que dispõem os artistas na utilização do material que lhes fornece a realidade e de o organizar em sequência, segundo uma lógica própria a cada um. É uma definição que pode parecer demasiado vasta e geral, mas ela é na realidade aquilo que o cinema e a literatura mais têm em comum» (Tarkovski, 1989: 58).

Tomamos agora uma frase de Georg Luckács a propósito da literatura. O teórico húngaro sublinha a importância de, no romance, «todo o conteúdo [consistir] numa busca [*quête*] necessária da essência e na impotência para a encontrar», pelo que nele «o tempo se encontra ligado à forma» (1965:121). Este pensamento permite-nos colocar a hipótese de que o cinema se possa aliar ao romance por se verificar em ambos essa «pesquisa da essência», essa misteriosa ligação entre tempo e forma que espelha a própria experiência que o ser humano faz da temporalidade, já que das suas naturezas (intrínseca ou potencialmente) narrativas emerge qualquer coisa dessa essência procurada – e daí o facto, empiricamente verificável, da capacidade "tranquilizadora" que qualquer ato de contar histórias sempre tem, como se o ser humano não pudesse escapar à valorização do tempo e à absoluta necessidade da sua significação. Por outro lado, o tratamento da temporalidade, particularmente na sua relação direta com o tratamento das personagens, configura-se habitualmente como o lugar onde o significado de uma história – e, por consequência, a interpretação que dela se pode fazer – se revela como ponto de indiscutível pertinência e unidade de qualquer obra (literária ou fílmica), traduzindo a visão pessoal do seu autor, bem como o impacto junto do seu receptor (seja ele leitor ou espectador).

Porém, vale a pena sublinhar o seguinte: afirmar a capacidade narrativa de diversos meios de expressão não significa homogeneizá-los segundo uma particular modalidade, mas antes identificar, em processos claramente distintos, ficcionais ou não ficcionais (porque um jornalista, um historiador, um médico ou um jurista lidam com idênticos fenómenos), os traços constituintes desta "sequência temporal de acontecimentos", manifestada nos mais diversos campos da atividade e do pensamento humanos. Importa sobretudo sublinhar, para já, que a expressão narrativa tem uma recepção inteligente e interessada por parte do ser humano pelo facto de reproduzir sempre, de algum modo, aquela vital dimensão da realidade que a manifesta como sujeita a um inevitável fluxo temporal. Ricoeur (1983: 17) refere-se, por isso, às «condições últimas de inteligibilidade» de uma história, sublinhando a relação temporalidade/narratividade com muita clareza na sua bem conhecida afirmação: «O tempo torna-se humano na medida em que é articulado de maneira narrativa; a narrativa é significativa na medida em que desenha os traços da experiência temporal». A sua preocupação, particularmente evidente na famosa obra *Temps et Récit*, é a de demonstrar essa espécie de experiência pré-narrativa que todos fazemos, pelo simples facto de existirmos numa dimensão temporal: «A literatura seria para sempre incompreensível se não configurasse aquilo que já é figurado na ação humana.» (1983:125)

É também nesta linha que surge a pertinente proposta teórica de Monika Fludernik (1996:26), a qual leva a consciência do valor experiencial e cognitivo da narrativa até ao ponto de dizer que «a narrativa é uma atividade perceptual que organiza os dados segundo um padrão especial que representa e explica a *experiência*». A narrativa acarreta, portanto, uma dimensão de "juízo" sobre a natureza dos eventos, demonstrando, desta forma, como é que é possível conhecê-los e, portanto, narrá-los (na verdade, o termo "narrador" tem como origem etimológica o sânscrito "gnârus", que significa "aquele que conhece"). Assim, para Fludernik, o ponto central da narrativa deixa de ser a *ação* para se tornar a *existência*, deixa de ser a intriga para se tornar a *experiência cognitiva*.

Fazemos uma última observação, antes de lançarmos alguns pontos como possível contribuição para o importante debate que confronta especificamente literatura e

cinema: chamamos “acontecimento” ou “evento” àquela categoria indispensável à constituição de uma história. Dito de outro modo: não há narrativa (porque nada existe para contar) se nada tiver acontecido ou estiver para acontecer. Boécio usava a expressão “inopinatum eventum” para referir-se a esta entidade; a sua definição é de grande utilidade, porque remete para uma dimensão inalienável de todo o acontecimento: o facto de conter sempre algo de inesperado, de não totalmente imaginável ou controlável por nós e, por isso mesmo, surpreendente. A narrativa depende, na verdade, deste mecanismo que permanentemente alterna “espera” e “surpresa”, *suspense* e revelação. Ainda que de mil formas diferentes, qualquer história está ancorada neste fenómeno, sem o qual não valeria a pena ler um romance ou assistir a um filme.

Guadalupe Arbona Abascal, estudiosa das características da narrativa breve (ou seja, do conto), fornece uma chave interpretativa muito pertinente, ao defender esta categoria: «... o acontecimento é categoria central no texto porque reúne e polariza em torno de si o resto dos elementos do relato; textualmente funciona como uma categoria surpreendente e crível, visível e misteriosa, complexa e unitária, e tem carácter revelador [...], e precisamente apoiando-se neste valor de revelação, o conto pode chegar a ser um acontecimento em quem lê» (2008:9). Mais adiante, citando o escritor espanhol José Jiménez Lozano, afirma (2008:11): «A leitura é apropriação ou repulsa desse evento que, sendo fictício, pode tornar-se verdadeiro na experiência do leitor. Ao leitor, embora envolvido na história, não lhe aconteceu nada, e espera que lhe aconteça; não apenas que aconteça no conto, mas também a ele, e algo inesperado, porque para isso o escuta. E aquilo que espera que aconteça, efectivamente, é um acontecimento desconcertante». E acrescenta seguidamente: «Este acontecimento, recordado, imaginado ou vivido pelo autor, encarna na história e adquire um valor fundamentalmente textual, rompendo os limites do texto, porque encerra um mistério que vai para lá de si mesmo; por essa razão, pode constituir-se como experiência para o leitor».

Também o cineasta Robert Bresson, no seu famoso livrinho *Notas sobre o Cinematógrafo* se refere a esta dimensão, indicando, a certa altura, no tom de recomendação que caracteriza todo este opúsculo: «Provocar o inesperado. Esperá-lo»

(2003:87). E, mais adiante: «Criar expectativas para as satisfazer plenamente» (2003:90). E ainda, associando a esta necessidade de uma espera do inesperado, a dimensão de *encontro* de que esta é feita: «Filmar um filme é ir a um encontro. Nada de inesperado que não seja secretamente esperado por ti» (2003:91).

O filósofo francês Alain Finkelkraut refere-se frequentemente ao mesmo fenómeno, afirmando que «o inesperado é a nossa lei, o imprevisível». Também a genial escritora brasileira de origem eslava, Clarice Lispector, afirmava usar um perfume barato chamado «Imprevisto», quando, desejosa de mais, resolvia sair à rua, esperando, assim, que a promessa do perfume pudesse cumprir-se<sup>2</sup>.

Esta, podemos dizê-lo claramente, é a grande potência de qualquer narrativa (literária, fílmica ou de outra natureza): representar a condição temporal da humanidade, na sua contingência de espera e de curiosidade, de desejo de conhecimento e de exigência de que este ultrapasse a expectativa. Por isso mesmo, narrar é um ato cognoscitivo, contar é conhecer e dar a conhecer – e não há conhecimento sem convicção nem surpresa, sem o espanto do inesperado, como qualquer grande contador de histórias tão bem sabe. Hermann Broch afirmava que «o conhecimento é a única moral do romance», mas a frase seria igualmente verdadeira se aplicada a qualquer forma narrativa.

A questão a colocar, neste momento, é a da diferença entre a representação do acontecimento – aliás, de toda a estrutura narrativa a ele associada – na literatura e no cinema. Ficou famosa a provocadora frase do cineasta Ingmar Bergman, que afirmou, a dada altura, que «o cinema nada tem que ver com a literatura». A um certo nível de discussão – de natureza estritamente ontológica – esta frase não deixa de ser pertinente. E tem, na nossa opinião, a vantagem pedagógica de ajudar a evitar uma aproximação abusiva entre as duas artes, que por vezes acontece. Aliás, temos consciência de que a defesa da caracterização do cinema como arte narrativa nem sempre é pacífica. A evolução da estética cinematográfica moderna para processos de exibição dos próprios meios cinematográficos, por um lado, e a recusa (aliás compreensível), por boa parte dos cineastas actuais, nomeadamente portugueses, de

---

<sup>2</sup> Este episódio é contado por uma das biógrafas de Clarice Lispector, Nadia Gotlib, no livro *Clarice: uma vida que se conta*. S. Paulo, Ed. Ática, 1995, p. 313.

um “fazer cinema” segundo modelos narrativos “clássicos” (seguidos precisamente pelo chamado “cinema narrativo” – facto que tem favorecido, indiretamente, a errada redução do conceito de *narrativa cinematográfica* a um específico *tipo* de cinema, historicamente identificável), têm vindo a causar uma infundável polémica, em geral ancorada no receio de subordinação dos estudos de cinema aos estudos literários. Mas, se tanto esse receio como alguns preconceitos (naturais, no jovem território da cinematografia, confrontado com a antiguidade da arte literária) forem colocados de parte, o que se verifica é que tal comparação em nada reduz a autonomia de cada uma destas formas artísticas, mas antes colabora a uma compreensão mais profunda das suas naturezas e dos seus específicos modos de enunciação.

Nesta linha, gostaríamos de começar por desfazer um eventual equívoco: a diferença não está, nem pode estar, numa alternativa que oponha a dimensão “abstrata” da literatura à dimensão “concreta” do cinema. Na realidade, é característica intrínseca a toda a narrativa a sua “ancoragem” no concreto, no “visível”. Se em determinadas épocas da história da literatura este aspecto era óbvio (dizia Joseph Conrad: «What I want is to make you see»), o posterior desenvolvimento da arte literária, nas suas variadas e complexas declinações modernas e pós-modernas, tornou esta dimensão menos evidente. Desde o momento em que autores como Virginia Woolf construíram as suas narrativas na base do fenómeno psicológico da chamada “stream of consciousness”, a dimensão concreta da literatura passou a ficar “escondida” sob essa abordagem subjetiva e a sua correspondente enunciação. Mas a verdade é que tal abordagem nunca negou, nem podia fazê-lo, as coordenadas de base que a constituíam - tempo e espaço, pessoas e coisas, lugares e vozes, luzes e cores, numa palavra: as mil e uma faces “materiais”, físicas, sensoriais, de que são feitos os acontecimentos. O que mudou foi a sua abordagem: já não interessava tanto relatar a exterioridade do evento quanto o impacto da sua vivência no interior da personagem; mas o lugar desta personagem continuou a ser a contingência espaço-temporal, com todas as leis que regem a existência.

A abstração não é, por natureza, a condição da narrativa (embora exista também dentro dela, naturalmente), mas sim da filosofia, do silogismo, da elucubração mental, do raciocínio matemático... Como dizia a genial escritora americana Flannery

O'Connor, a narrativa é uma «arte encarnatória», dá corpo e carne ao que sucede, cria “um outro mundo possível”, nos seus traços visíveis e sensíveis, audíveis e pronunciáveis.

Mais adequado do que alternar simplisticamente a suposta abstração da palavra à suposta “concretude” da imagem é, então, procurar a distinção entre literatura e cinema no modo como tal “carnalidade” é representada: enquanto que a literatura “sugere” esse mundo, o cinema “mostra-o”, coloca-nos literalmente “diante” dele. O cinema é, como todas as artes visuais (ou audio-visuais) uma forma de representação *perceptual*. Por consequência, o processo de recepção é inverso ao literário: a literatura *sugere, intelectualmente*, um mundo que desejamos “ver” (“cheirar”, “tocar”, “ouvir”) para poder amar ou odiar, enquanto que o cinema *mostra sensivelmente* um mundo que organizamos mentalmente, a fim de o poder compreender, e assim aderir-lhe ou repudiá-lo. O aspecto mais decisivo na distinção entre a literatura e o cinema tem, pois, que ver com o facto de se tratar de dois sistemas semióticos diferentes, sendo que o primeiro é de natureza *verbal* (e portanto é captado conceptualmente), enquanto que o segundo tem uma natureza *heterogénea* e é captado sensorialmente (como fenómeno perceptual). Com a precisão de análise que caracteriza o seu pensamento, Roman Ingarden (1979) refere-se à «intuição imaginária» da leitura literária, por oposição à «percepção sensível» da obra cinematográfica. Neste sentido, pode dizer-se que o índice de iconicidade é, no cinema, mais evidente e mais determinante do que na literatura. É também por esta razão que George Bluestone afirmava que é entre a percepção da *imagem visual* e o conceito da *imagem mental* que reside a diferença entre os dois sistemas. Ambos manifestam, em qualquer caso, uma forte apetência simbólica, embora McFarlane (1996:27) distinga entre aquilo a que chama, por um lado, «*high symbolic function*», em relação ao signo verbal, e, por outro lado, «*the uncertain symbolic function*» em relação ao signo cinematográfico. Esta “incerteza” tem que ver com um aspecto abordado por Roland Barthes, quanto à necessidade que a imagem sempre tem da palavra, enquanto veículo de fixação do sentido, o que corrobora a nossa opinião sobre a invalidade de uma distinção que oponha sistemática e simplisticamente a palavra à imagem como base do confronto entre literatura e cinema.

Por outro lado, Bluestone foi dos primeiros a sublinhar uma outra distinção pertinente entre o romance e o filme enquanto artes temporais, na medida em que é necessário reconhecer a precedência que o espaço tem, no cinema, (desde logo porque o seu ponto de partida é a fotografia, que estabelece relações espaciais e estáticas), em relação ao tempo, ao invés do que acontece na literatura: «Tanto o romance como o filme são artes temporais, mas enquanto que o princípio formativo do romance é o tempo, o princípio formativo do filme é o espaço. [...] O romance dá a ilusão do espaço avançando de ponto em ponto no tempo; o filme dá o tempo avançando de ponto em ponto no espaço.» (1966:61) Outro grande teórico destas questões, Panofsky, referia-se a este fenómeno através da alternativa entre a «dinamização do espaço» e a «espacialização do tempo». Vale a pena notar que qualquer uma destas reflexões contém implicitamente as noções de movimento e de mudança. Sem esse dinamismo, sem esse inevitável “avançar”, não haveria temporalidade nem transformação, não haveria acontecimento nem narratividade e, portanto, não existiria romance, conto, novela, nem filme.

Pier Paolo Pasolini afirmava que o cinema exprime a realidade através da própria realidade, e Panofsky referia-se à mesma questão, dizendo que «the medium of movies is *physical* reality as such» (Cavell, 1979:16). André Bazin, por seu turno, afirmava que o cinema comunicava através do real, sendo uma espécie de «dramaturgia da natureza», afirmações estas que têm implicações importantes a vários níveis: antes de mais, porque sublinham o facto de o cinema reproduzir visivelmente a fisicidade do mundo de forma específica, direta e definida, enquanto que a “intuição imaginária” proporcionada pela leitura não exige tal precisão. Quando lemos num romance que uma determinada personagem se sentou à mesa, se não existir uma minuciosa descrição dessa mesa temos a possibilidade de imaginar uma infinidade de variantes que a caracterizem (e a verdade é que frequentemente nem sentimos a necessidade de o fazer de modo rigoroso, pois basta-nos o conceito de “mesa”); porém, no momento em que um cineasta escolhe a mesa à qual se senta a personagem, todos os índices sensíveis dessa mesa são colocados diante do olhar do espectador: côr, forma, altura e largura, volume, estilo, etc... por outro lado, há que lembrar o que foi dito atrás: a realidade existente é dinâmica, está em permanente

transformação, e portanto a imagem cinematográfica nunca pode escapar a essa dimensão. A mesa filmada pelo realizador existe *no tempo*, e carrega consigo as marcas desse tempo: é nova ou velha, de estilo moderno ou clássico, e, ainda que não o possamos “ver” claramente (tal como não conseguimos detectar, a olho nú, o crescimento de uma planta), está em mudança permanente. Como diz Jean-François Mattéi (2001: 33), “se o material do cinema é a realidade física [...], o tecido último desse material é o tempo”, um tempo cujas implicações significativas são ultimamente escatológicas, mas que, no caso do cinema, é “sempre abordado no modo do passado, aí mesmo onde ganha raízes a metafísica”.

Na verdade, no cinema o tempo nunca pára, ainda que possa tratar-se de um plano fixo. Este foi o ponto de onde sempre partiu o famoso filósofo e teórico cinematográfico Gilles Deleuze: como sintetiza Robert Stam (2000: 258), o que lhe interessava “não eram as imagens de alguma coisa que constituiria a *diegesis*, mas antes as imagens agarradas no fluxo heráclito do tempo”. Na literatura, pelo contrário, podem ser criados efeitos de suspensão temporal, como acontece, por exemplo, quando o narrador interrompe a narração para se deter numa determinada descrição – neste caso, embora o tempo do discurso não páre (e a nossa leitura continue), o tempo diegético é, por assim dizer, suspenso, travado, interrompido. Alguns teóricos sublinham, por isso, que o cinema é tendencialmente isocrónico (embora essa isocronia seja, naturalmente, submetida a todas as interferências que o realizador nela pretenda fazer, acelerando ou retardando a ação, criando *flashbacks* ou *flashforwards*, por exemplo), enquanto que o tempo literário é tendencialmente anisocrónico, mais marcado por aquilo a que podemos chamar uma dimensão analéptica, de desencontro entre a duração do discurso e a duração do evento, e, por consequência, mais facilmente manipulável, mais versátil.

Gostaríamos de fazer ainda um derradeiro sublinhado, de entre tantos outros aspectos complexos que esta riquíssima temática da relação entre a literatura e o cinema pode fornecer. Retomamos um dos pontos já abordados, que se liga à questão que subjaz à nossa reflexão, ou seja: a importância da temporalidade como ponto de definição e de comparação entre estas duas formas de arte. Mas esta importância ganha, no cinema, pelas razões expostas antes, uma pertinência muito particular.

Bem sabemos que, ao definir o cinema como a arte que “esculpe” o tempo, Tarkovski não foi o primeiro a estudar a profunda relação que se estabelece entre o filme e o tempo. Basta lembrar o início do famoso livro de Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* - onde o teórico francês apelida o filme de «múmia da mudança», comparando o ímpeto cinematográfico com o desejo de luta contra a morte evidenciado pelas múmias egípcias - para nos assegurarmos de que essa noção foi abordada desde o despontar da reflexão acerca da ontologia da imagem fílmica. Também outros importantes teóricos e cineastas, como Eisenstein, Griffith e Kracauer, para citar apenas alguns dos primeiros, se preocuparam com esta questão. Mas é interessante notar que, na importante obra de um estudioso mais recente, *The World Viewed*, de Stanley Cavell, esta problemática voltou a ser tratada com particular atenção e profundidade. Cavell esclarece desde o primeiro momento que a sua forma de estudar o cinema está baseada no modo como ele se recorda dos filmes vistos, estabelecendo, assim, um imediato paralelismo entre a memória – o “instrumento” que permite trazer ao presente acontecimentos passados – e a experiência de visionamento de um filme. Na verdade, também o cinema é uma forma de nos fazer aceder a um mundo passado, “morto”, que volta a ganhar vida, movimento, ação, *diante dos nossos olhos e de todos os nossos sentidos*. A esses “seres” que habitam os ecrãs chama Manoel de Oliveira “fantasmas”, por exibirem os traços exteriores de quem já não está lá, de quem eventualmente até já nem vive. Esta é a razão, segundo Cavell – ou seja, o facto de o cinema “trazer à vida” aquilo que já não vive, e de o fazer de modo particularmente direto e convincente – que explica a irreprimível atração que o cinema exerce sobre nós. No cinema, tudo parece voltar a acontecer *como se* reacontecesse real e novamente, aqui e agora, da mesma exata maneira.

Por isso é que Tarkovski defende que o nascimento do cinema não foi simplesmente o começo de uma nova forma de expressão, mas constituiu-se, antes, como invenção de *um novo princípio estético*: pela primeira vez na história da humanidade, o tempo podia ser conservado dentro de uma “caixa de metal”, e podia ser olhado e contemplado como se não desaparecesse, podia ser visto e revisto. O tempo tornou-se uma substância “material”, foi “impresso”, adquiriu traços físicos, assumiu a “forma de facto”. E por isso mesmo uma parte substancial da literatura

mundial e dos grandes temas dramáticos e históricos foram adaptados ao ecrã, a esse *medium* que parecia conseguir o impossível: captar, fixar o fenómeno volátil que consiste no “acontecer”, e fazê-lo de modo durável (teoricamente, de modo “eterno”), assim permitindo um permanente “reviver”, uma aparente vitória sobre a morte.

Cada vez que um cineasta adapta uma obra literária à tela, parece cumprir-se a promessa que aquela narrativa continha implicitamente: o mundo *sugerido* através da palavra ganha carne *sensível*, a imagem mental reflecte-se, passando das mil formas indefinidas de que era feita para os contornos precisos da visão, nesse “espelho” misterioso, feito de luz, que é o ecrã. E, embora essa refração sensorial traga inevitavelmente a marca interpretativa do seu criador (razão que explica, até certo ponto, a desilusão que o leitor tantas vezes sente, por não encontrar reproduzidas as imagens que esperaria “ver”), a verdade é que este fenómeno carrega consigo um poder dificilmente resistível, porque o espectador revive, de modo semelhante ao onírico (ou seja, dentro de uma condição temporal cujas coordenadas não controla) um tipo de experiência fortemente idêntico ao da própria existência, uma experiência que desafia a sua consciência como ser contingente, provocando-o a uma tomada de posição pessoal.

A ponte que liga a literatura ao cinema tem que ver, necessariamente, de um ou de outro modo, com este misterioso fenómeno: enquanto artes temporais e “concretas” que são, transfiguram e reconstroem outros mundos possíveis, e repropõem sempre, ao leitor ou ao espectador, a vivência de uma experiência análoga à da própria vida – que outra(s) forma(s) de arte o fazem de modo tão idêntico e persuasivo? –, com a vantagem de darem ao receptor a possibilidade da “distância” crítica que lhe permite “ajuizar” o lido ou visto e ouvido, e assim “regressar” à vida “real” com maior consciência de si mesmo e do mundo ao seu redor.

## Referências bibliográficas

- ARBONA ABASCAL, Guadalupe (2008) – *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*, Madrid, Arco/Libros.
- BAZIN, André (1992) – *O que é o Cinema?* Lisboa, Livros Horizonte (tít. Orig. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 1958).
- BLUESTONE, George (1966) – *Novels into Film*, Berkeley, University of California Press (1ª ed. 1957).
- CAVELL, Stanley (1979) – *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*, Harvard, Harvard University Press.
- FLUDERNIK, Monika (1996) – *Towards a "Natural" Narratology*, London, Routledge.
- INGARDEN, Roman (1979) – *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (tít. orig. *Das literarische Kunstwerk*, 1ª ed: 1930)
- LUCKÁCS, Georg (1965) – *Le roman historique*, Paris Payot.
- MARINIELLO, Silvestra (1994) – «Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma» in *Cinémas. Revue d'Études Cinématographiques*. Québec, Automne 1994, pp. 41-56.
- MATTÉI, Jean-François – «L'image du monde chez Stanley Cavell ou Celle qui n'était plus» in LAUGIER, Sandra; CERISUELO, Marc (2001) – *Stanley Cavell. Cinéma et Philosophie*, Paris, Presse de La Sorbonne Nouvelle.
- McFARLANE, Brian (1996) – *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.
- MENDILOW, A.A. (1952) – *Time and the Novel*, London/New York, Peter Nevill.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.) (1981) – *On Narrative*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- RICOEUR, Paul (1983) – *Temps et Récit. Tome I – L'intrigue et le récit historique*, Paris, Editions du Seuil.
- SANTO AGOSTINHO (1990) – *Confissões de Santo Agostinho*, 12ª edição, Braga, Editorial A. I.
- SLAWINSKA, Irena (1985) – «L'espace et le temps» in *Le théâtre dans la pensée contemporaine: anthropologie et théâtre*, Louvain, Cahiers Théâtre Louvain, pp.178-219.
- STAM, Robert (2000) – *Film Theory. An Introduction*, Massachusetts, Blackwell Publishers.
- TARKOVSKI, Andrei (1989) – *Le Temps Scellé*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma.

