

## LITERATURA E CINEMA: FRONTEIRAS AFINS DA EXISTÊNCIA

CABRAL, Deivity Kássio Correia<sup>1</sup>

**RESUMO:** O fator primordial que é perceptível na conversação entre o cinema e a literatura se situa na problematização emblemática do nosso ato de existir. Neste artigo, serão comparadas algumas obras fílmicas estudadas na disciplina de “Literatura e Cinema”, juntamente, com algumas obras literárias, trazendo a importância que ambas as artes exercem na transfiguração da matéria da linguagem – seja cinematográfica ou literária –, revelando a essência imaterial de nossa subjetividade, assim como do nosso “ser”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Cinema; existência; estudo literário, Filosofia;

### 1. Introdução

A proposta deste trabalho está concentrada, primeiramente, no diálogo intersemiótico que a Literatura exerce sobre o Cinema e vice-versa. O segundo fator é expor estudos já avaliados e discutidos na disciplina de “Literatura e Cinema”, dando possibilidade desses debates saírem do contexto de sala de aula e se alastrem às compreensões de diferentes pessoas e seus espaços habituais multiculturais. Do mesmo modo, pretendo facilitar a obtenção do conhecimento tanto para comunidade acadêmica, quanto para os indivíduos leigos.

---

<sup>1</sup> Graduação em Letras- Libras/língua inglesa, pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Formação de Professores, cidade Amargosa/Bahia- Brasil. Pesquisa realizada na disciplina de Literatura e Cinema, sob a orientação da Prof<sup>ta</sup> Dr<sup>a</sup> Ângela Vilma.

Num primeiro momento, trago para aprofundamento da criação artística os pressupostos filosóficos de Gilles Deleuze, que refletindo sobre a matéria imaterial dos signos da arte, nos leva a problematizar o “lugar”, no qual o cinema e a Literatura se inserem, e os valores sentidos que esses meios de expressão nos possibilitam encontrar.

A arte para Deleuze é um constante *Devir*, uma forma atualizada, uma mudança contínua das ideias, representações das coisas e realidades formadoras de nosso mundo. Vejo o *Devir*, da teoria deleuzeana, como a condição factível do Cinema, assim como de qualquer outra arte (a Literatura, por exemplo), em que trazem o novo por meio da tematização do imaginário. “A arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam [...]” (DELEUZE, p. 45) O que o autor disserta está contíguo à forma que cada filme dialoga com cada obra literária, transmutando a linearidade narrativa, expondo maior associação de sentidos, novas ilustrações e mecanismos na recriação da fábula narrada.

A arte por revelar-nos significados e propostas de vida através do fictício, no entanto, limiar a realidade, tende a transmutar a matéria e neste ato, nesta manipulação da matéria concreta nos leva a sentir o sensível, o “ser sob linguagem”; isto é, a linguagem enquanto canal de comunicação, podendo ser cinematográfica ou literária.

Por fim, busco em Setaro (2010) a técnica e alguns conceitos na comparação entre o cinema e a Literatura, entendendo, antes de qualquer coisa, que, “se a Literatura se exprime por meio de palavras, vale dizer, signos arbitrários [...], o cinema [...] é a variação do ponto do espaço de onde são fotografadas as imagens exibidas na tela.” A Literatura dialoga e se sustenta pelo discurso verbal; o cinema, sendo linguagem imagética, propõe a variação, o movimento, o deslocamento de milhares de recortes fotográficos em planos, movimentos, ângulos e montagens.

Nesta pesquisa, foi realizada uma exploração descritiva e explicativa de cada obra fílmica: “A noite”, de Michelangelo Antonioni; “A passagem”, de Marc Foster e “Cinema Paradiso”, de Giuseppe Tornatore, em analogia com algumas obras literárias: “Felicidade”, de Katherine Mansfield; “O caçador Gracco”, de Kafka e “O choro no travesseiro”, de Luiz Vilela.

CABRAL, D. K. C.

A fundamentação teórica foi disponibilizada e discutida pela professora na disciplina de “Literatura e Cinema”, sendo outras acrescentadas na dissolução de lacunas, dúvidas manifestadas no desenvolvimento deste trabalho.

As análises intersemióticas foram feitas separadamente. Primeiro, lia-se as obras literárias e em seguida fazia-se registros com possíveis diálogos aos filmes. Este trabalho tem como metodologia uma pesquisa qualitativa, à qual exige-se participação interpretativa, “buscando-se sentidos das falas e das ações para se chegar a uma compreensão e explicação que vão além do descrito e analisado” (GOMES, 2013, p. 80).

Destarte, o objetivo a ser alcançado se envolve numa compreensão sobre as diferentes expressões artísticas em comparação, buscando encontrar nos signos imateriais sua significação para os possíveis leitores e telespectadores. A arte, como dissera Deleuze (2003), nos leva a encontrar um tempo redescoberto. É a esse tempo que a arte se dirige, abrindo uma brecha, uma fissura no tempo perdido e “redescobrimo” um novo tempo, um novo mundo, um espaço possível de revelação e alumbramento de uma verdade outra. Assim, busca-se problematizar as significações extralinguística que a matéria formal das artes em análise nos propõe vislumbrar.

## **2. Literatura e cinema: a construção narrativa da existência humana**

Há um pequeno excerto sobre Filosofia e Literatura, relativo ao discurso Deleuziano a partir da obra literária. Deleuze fala do *Devir*, “pré-requisito” da arte continuar sendo arte; uma obra artística que reconhece sua função diante da vida, da existência. No entanto, modificando-a, sendo porta-voz de um novo mundo, revelando o “ser” imaterial da matéria uniforme; possivelmente, *Um Devir outra coisa*, uma forma atualizada de escapar da uniformidade, da obsolência da linguagem: A gente sempre escreve para vida, para liberar a vida lá onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga. (Gilles Deleuze, *Pouparless*).

Vejo o *Devoir* como a condição factível do cinema – não descartando as outras artes, pois todas trazem o novo por meio da tematização do imaginário – , no qual, paralelamente, a obra cinematográfica, de forma evidente, nos permite vivenciar uma “realidade que está sendo”; isto é, “tem-se, no seu visor e, depois, na tela, diferentes aspectos de enquadramentos da realidade profílmica” (SETARO, 2010, p. 129), recodificando o conjunto de modalidades da língua, unindo a narração com as imagens em movimento.

O cinema, a partir de sua entrada triunfal em 1895, com os irmãos Lumière, permitiu a humanidade visualizar os fragmentos de suas próprias vidas num pequeno disco, que sendo projetado, possibilitava um movimento harmônico e realístico, em que a existência, na sua dimensão “real”, não teria o mesmo embelezamento estético.

Segundo Setaro, é necessário vermos o cinema não pelo “o quê” as personagens dizem, mas o “como” a câmera e toda sua técnica cinematográfica vão complementando o texto verbal com elementos determinantes da linguagem cinematográfica.

De acordo com (SETARO 2010, p. 127):

São os elementos determinantes da linguagem fílmica: a planificação, os movimentos de câmera e a angulação, havendo um quarto elemento, a montagem, que também determina a especificidade do cinema [...]

Todos estes recursos, de acordo com o autor, nos possibilitarão ter uma maior compreensão, assim como um maior aproveitamento daquilo que é assistido. Entretanto, reconhecendo as propriedades estéticas da obra artística, à qual quer nos comunicar um sentido mais profundo além da centralidade dos discursos narrativos. Tomando estes fatores – essa nova condição de se refletir as produções cinematográficas e seu elo ficcional com nossas existências – faço pequenas considerações sobre filmes vistos na disciplina de “Literatura e Cinema”, em paradoxo com a construção narrativa de algumas obras literárias:

CABRAL, D. K. C.

“O caçador Graco”, de Franz Kafka; “Felicidade”, de Katherine Mansfield; e, “O choro no travesseiro”, de Luiz Vilela.

Desde o primeiro filme discutido “A passagem”, de Marc Forster até o último filme “Cinema Paradiso”, de Giuseppe Tornatore; é possível percebermos um diálogo essencial e auxiliador da Literatura no cinema, assim como deste naquele.

De acordo com Setaro (2010, p. 128):

Se a literatura se exprime por meio de palavras, vale dizer, signos arbitrários, e o teatro, além do texto, tem a presença física dos atores, a cenografia e os efeitos de iluminação, o cinema também dispõe dos recursos do teatro e da literatura e ainda de um recurso próprio, importantíssimo, que é a variação do ponto de espaço de onde são fotografadas as imagens exibidas na tela. (Grifo meu)

Neste excerto é possível de imediato afirmarmos que a sétima arte (o cinema) possui na sua construção um pouco de cada arte. Mas especificamente, a variação no espaço de um ponto de vista focalizado. Esse “ponto de vista” é a forma, a noção, o entendimento que cada um de nós têm de visualizar e descrever algo. Da mesma forma que eu, aqui, farei uma exploração descritiva, explicativa, de cada obra fílmica em comparação com algumas obras literárias, diversas pessoas poderão ter outras, miríades de compreensões sobre cada filme – os espaços visuais “espionados” pela câmera – dando-lhe um acabamento, uma interpretação própria.

O fator primordial que é perceptível na conversação entre as obras fílmicas e literárias se situa na problematização emblemática da condição que nos atravessa: o ato de existir. A existência nos inquieta em qualquer direção, área, ou tema que nos orientamos seguir ou discutir. Só fazemos o que fazemos: pensar, estudar, sentir e produzir arte, porque existimos, e por existir, ao obter consciência de nossas vidas, nos inquietamos.

Cada ângulo, plano e movimentos da câmera em “A passagem”, de Marc Foster, vão nos introduzindo num labirinto de realidades ilusórias, em que questionamentos infinitos nos tornam estranhos face ao contexto ficcional do filme: “será que isso é real? ” “O protagonista está morto? ” “É um sonho? ” “casamento? ” “Anel? ” .... Enfim, milhares de signos, cenas consecutivas, efeitos e realidades paralelas, nos deixam a labor de um amadurecimento pessoal e a uma análise apurada, percebendo que na obscuridade do filme são construídos mistérios de nosso inconsciente.

Em paralelo, teremos o conto de Kafka “O Caçador Graco” que morto, retorna a vida de forma enigmática. Toda a narrativa estaremos em constante desequilíbrio com o encadeamento semântico da estrutura textual, não sabemos o que é ou não realidade: “De que ele está falando? ” “Um morto que está vivo? ” “Escadaria para o além? ”. Todas as nossas respostas estão lá, além da “grande escada que leva para alto” (O.C. GRACO, p.70), escada esta que o caçador não conseguia subir e “tornou-se uma borboleta”; isto é, seu espírito estava em contínuas metamorfoses, pois viver é estar em constante movimento; ou, ao contrário, morrer é viver e, portanto, estar em constantes movimentos.

O.C.GRACO (p. 69 e 70)

Num certo sentido estou vivo também. Meu barco fúnebre errou o caminho, uma volta equivocada do leme, um instante de desatenção do piloto, um desvio através da minha pátria maravilhosa, não sei o que foi, só sei que permaneci na Terra e que meu barco, desde então navega por águas terrenas. Assim é que eu, que queria viver só nas montanhas, viajo, depois de minha morte, por todos os países da Terra. (Grifos meus)

Neste excerto nota-se como a forma da narrativa nos causa um certo estranhamento; isto é, onde esse caçador, que vagando nos confins do tempo e espaço, vive a falar com um vivo da causa e efeito de sua morte? Observa-se a palavra “Terra”, que começando com uma letra em maiúscula, nos interliga a

CABRAL, D. K. C.

um sentido velado pela forma gráfica do vocábulo, em que o lugar imaginado se situa no “planeta terra” face a extensão infindável do universo.

Semelhante, no filme “A passagem”, estaremos lidando com o contraste de realidades e conceitos, quando Henry Lethan ao dirigir um carro, onde se encontrava todos os seus entes queridos, sofre um grave acidente. Neste exato momento, a sequência de imagens do filme começa a sofrer deformações, surgindo o protagonista vivo, andando na estrada que antes ocorrera o acidente. A partir deste ponto, o filme começa a se desenvolver e todo percurso existencial do personagem se revela ao espectador. Conquanto, intercalando e sobrepondo as imagens num *plano geral* – no qual podemos ter a visão do personagem por inteiro –, face a um *close-up* – “O mundo da fisionomia (rosto ampliado e isolado pelo close como num microscópio)” (SETARO, 2010, p. 133).

O que estou querendo dizer é que, através dessa sequência de imagens, aproximadas e distanciadas, vamos tomando dimensão da mensagem que o cineasta quer nos direcionar: a solidão que percorre a vida humana. Todos os filmes, que neste texto estou descrevendo e comentando, revelam a incomunicabilidade e solidão das relações e vidas humanas. Apesar do caçador Graco estar “morto”, é possível percebermos que a narrativa problematiza as verdades convencionadas: “Deus”, “céu”, “terra”, “morte”, “vida”, “sociedade”, etc. Todos estes conceitos, diante da morte, são equiparados, e sendo a arte espaço de revelação, transfiguração, “sintoma” e “pressentimento”, afirma Deleuze (2003, p. 43):

[...] o sujeito-artista tem a revelação de um tempo original, enrolado, complicado na própria essência, abarcando de uma só vez todas as suas séries e suas dimensões. Aí está o sentido da expressão “tempo redescoberto”. O tempo redescoberto, em seu estado puro, está contido nos signos da arte. Não se deve confundi-lo com outro tempo redescoberto, o dos signos sensíveis, que é apenas um tempo que se redescobre no seio do próprio tempo perdido, e que também mobiliza todos os recursos da memória involuntária, dando-nos uma simples imagem da eternidade.

## LITERATURA E CINEMA: FRONTEIRAS AFINS DA EXISTÊNCIA

É a esse tempo que a arte se dirige, abrindo uma brecha, uma fissura no tempo perdido e “redescobrimo” um novo tempo, um novo mundo, um espaço possível de revelação e alumbramento de uma verdade outra. É a este tempo, realidade irrealizada, pois o mundo ficcional irrealiza a nossa realidade (esta que vivemos), abrindo caminho a uma possível verdade.

Portanto, não se pode considerar a experiência artística como inverdadeira ou deturpada. A arte “mobiliza os recursos da memória involuntária”, esse lugar inconsciente, que nós, assim como Kafka e Marc Forster, mobilizamos tanto ao ler, quanto ao escrever. O caçador e Henry Lethan são protagonistas desse “tempo redescoberto”; eles tematizam em nosso imaginário a fruição além da linguagem, seja ela literária ou cinematográfica.

Deleuze, no texto “Os signos da Arte e a Essência”, no diz ser a obra artística a revelação imaterial da essência, a transmutação da matéria na potencialidade subjetiva de revelar segredos mais abissais da interioridade dos indivíduos.

Segundo Deleuze (2003, p. 45):

O verdadeiro tema de uma obra não é o assunto tratado, sujeito consciente e voluntário que se confunde com aquilo que as palavras designam, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram seu sentido e a sua vida. A arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original. Esse tratamento da matéria é o “estilo”.

O que Deleuze conceitua é justamente a interpretação que eu obtive ao ler o conto de Kafka em paralelo ao filme de Forster, as duas obras transmutam a matéria artística, revelando-nos segredos da condição humana. O que os autores percorrem é uma expressividade além da consciência, mas retratando problemáticas passíveis de serem vividas por qualquer um. Kafka ao criar o



CABRAL, D. K. C.

relato de “O caçador Graco”, retoma a absurdidade do nosso sistema capitalista, que nem ao morrer é nos dado “uma pátria”: “viajo, depois de minha morte, por todos os países da terra” (O. C. Graco, p. 70). O protagonista embarca no barco de Caronte, e, por não possuir riquezas, percorre, infinitas vezes, os momentos primordiais de sua vida até seu destino final.

O.C. GRACO (p. 70):

– Estou sempre em movimento. Mas, se tomo o impulso máximo e lá em cima já se ilumina para mim o portal, acordo no meu velho barco, encalhado em alguma água terrena, desolado. O erro fundamental da minha morte naquela época gira por meu camarote, sorrindo-me sardônico.

Neste excerto é possível já de imediato divisarmos com um estranhamento no encadeamento narrativo, no qual nenhum sentido nos é dado. É como se Kafka permanecesse nas bordas do discurso, nunca nos apresentando o caráter imanente da narrativa. Segundo a dissertação de Branco (2007, p. 124): “*O caçador Graco* está entre aqueles textos em que o narrativo não se sobrepõe, de início, ao descritivo, e este parece conter o propósito de criar um contingenciamento de imagens[...]”; ou seja, o que teremos em Kafka são imagens e signos, vislumbrando contextos plurissignificativos, sem qualquer afirmativa.

Por todo enredo, teremos a palavra “culpa”, que se fazendo presente, nos propõe uma certa instabilidade na narrativa: “que culpa?” “De quê ou quem ele fala?”. A culpa se desvela nos parágrafos finais da narrativa, já servindo como referente àquilo que Deleuze (2003) antes falava: “[...] as palavras designam, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram seu sentido e a sua vida”.

A culpa do caçador é mesma culpa que atravessa a vida do protagonista no filme “A passagem”; a culpa de estarem presos a uma existência inacabada, em que cada um de nós somos constituídos por preceitos e deveres que não correspondem aos nossos desejos, às nossas necessidades. A “culpa” do caçador

se assemelha a de Henry Lethan, ela é ambígua: a culpa de estarem presos a uma vida que não chegou a seu fim – tanto o caçador, quanto Lethan não se perdoam perante o fato de suas mortes – e a culpa de não encontrarem uma resposta, uma significação aos acontecimentos de suas histórias de vida.

Assim como o caçador e Henry Lethan do filme “A passagem”, estamos condenados a uma existência, à qual não sabemos do seu início e muito menos de seu final. Estamos presos nesse emaranhado de signos, portais e escadas, que podem ou não nos levar ao além; ou, imperceptivelmente, estarem nos indicando uma saída desta vida periódica, à qual estamos revivendo a cada passagem, a cada morte, ou a cada vida.

No filme “A noite”, de Michelangelo Antonioni, as cenas, que no filme de Forster eram consecutivas, rápidas e cheias de efeitos, veremos, aqui, uma obra cinematográfica “espiã”: “optando por espiar as personagens desde o primeiro plano, seguindo-as silenciosa nas deslocções espaciais ao longo de toda a duração dos acontecimentos.” (SETARO, p. 142). Cada cena, no filme “A noite” é de um procedimento tedioso, pois naquilo que pensamos ser ilusão, irrealdade, um enredo monótono, sem graça, torna-se, numa aparente diferença, o reflexo das relações e convenções humanas.

Segundo Setaro (p. 149, 150):

Mas o ritmo é sobretudo uma questão de distribuição métrica, sendo a extensão dos planos o elemento decisivo para mostrar (valor documentário), através de certos detalhes, ou para sugerir efeito dramático. Assim, num filme, os acontecimentos, que se precipitam num ritmo rápido de ação, são traduzidos por uma sequência de planos curtos (ritmo nervoso, dinâmico, violento, trágico, etc.), enquanto que uma sequência lenta, num filme psicológico é, ao contrário, representada por uma sucessão de planos longos que dão uma impressão de languidez, de tédio, de ociosidade, de tristeza, de monotonia, de sensualidade etc.

CABRAL, D. K. C.

É justamente nessa sequência de planos e angulações lentas, languidas, que o filme “A noite” vai sendo construído, tendo como primordial função mostrar as peculiaridades da vida humana atualmente. Cada filme, trazendo a contrabalança o filme “A passagem” e “A noite”, são obras fílmicas psicológicas. No entanto, o que em uma haverá jogo de imagem em demasia, com diversas sobreposições e intercalações de planos, no outro teremos o prolongamento de filmagem à cada plano, tornando triste e ocioso a história narrada. Contudo, os dois filmes retratam a mesma temática: a existência e a complexidade das relações humanas.

Nossas vidas estão sendo retratadas naqueles prolongamentos tediosos das cenas; naqueles confrontos antitéticos do topo dos edifícios às vidas pequenas, miseráveis, semelhantes a um “formigueiro de vidas humanas”. “Agora vejo tudo com lucidez”, assim disse o primeiro personagem a falar no filme “A noite”, que num leito de hospital, nos torna próximos à dor humana. Só no umbral da morte enxergaremos a vida com lucidez, com sensibilidade.

Antonioni durante toda a narrativa fílmica nos insere num vendaval de movimentos da câmera, “a narrativa tem preponderância sobre a fábula e, nestes casos, é a câmera quem fala” (SETARO, p. 142). Ao invés de termos a presença constante da oralização, o que veremos são os *travelling*, as “viagens” da câmera, pretendendo nos revelar a incomunicabilidade que se mascara perante os hábitos e sentimentos humanos.

Neste percurso, trazendo à abordagem do filme “A noite”, confrontaremos tanto no filme, quanto na obra literária “Felicidade”, de Katarine Mansfield, duas personagens alertas a hipocrisia social: Berta Young, do conto “Felicidade”; e Lídia, do filme “A noite”, de Antonioni. As duas personagens, em suas crises existenciais, nos levam a estranhar os porquês de seus atos e dos sentidos velados nos interditos de suas falas.

*FELICIDADE* (p. 7)

Oh, será que não existe uma maneira de expressar isso sem passar por “bêbado e descontrolado”? Como é idiota a

civilização! De que me serve um corpo se tenho que mantê-lo fechado numa caixa como um violino raro?

Nesta passagem de “Felicidade”, de Katherine Mansfield, Bertha Young faz um questionamento e, portanto, abre o primeiro estranhamento na narrativa: “O quê ou quem é “isso”? “ “A quem ou ao quê, esse pronome demonstrativo “isso” quer se referir? “. As duas figuras femininas tanto Bertha, quanto Lídia de “A noite”, durante todas as narrativas, seja ela fílmica ou literária, legitimam um espaço próprio, unívoco, com uma outra interpretação da realidade; paralelo, nós, observadores atentos, ansiamos desvelar esse novo mundo por traz das personagens. Antonioni, durante o sequenciamento do filme, torna a presença da personagem Lídia como uma figura emblemática e obscura, pois não sabemos o que ela quer ou anseia demonstrar; até no clímax do filme, que é o momento da festa, veremos a personagem indiferente àqueles convidados: pessoas arrogantes, burguesas e medíocres.

O conto de Katherine, assim como o filme “A noite”, nos propõe a descrição como explicação de um silêncio vertiginoso. Segundo Deleuze (2003, p. 41) a essência das coisas se manifesta através da materialidade que constroem esse mundo, “mas o mundo expresso não se confunde com o sujeito: dele se distingue exatamente como a essência se distingue da existência”. É o que se torna evidente ao lermos e assistirmos as obras artísticas, por mais que a personagem do conto “Felicidade” fale, questione, expresse o que sente, ainda sim a linguagem não dirá aquilo que o seu “ser” necessita, ou revele aquilo que ela é.

Da mesma forma, encontraremos Lídia, que ao ver seu marido distante de si, perdido nas caricias de outra mulher, percorre a festa sozinha, silenciosa, distante daqueles homens e mulheres cegos, alucinados, enganados de sua própria existência.

O que essas duas figuras femininas procuram vislumbrar, por meio da palavra que tecem seus discursos, é a busca desse ser profundo que complementam e ao mesmo tempo transfiguram suas existências. Assim como Bertha, Lídia estará em constante processo de revelação, que segundo (GARIGLIO 1993, p. 63) o estado dessas personagens “é considerada como a revelação simbólica da qualidade essencial das coisas”, um verdadeiro estado

CABRAL, D. K. C.

Epifânio. A Epifania para Gariglio (1993) é “um momento prolongado de preparação da protagonista para uma súbita revelação que coincide com o desfecho da estória deixando o leitor perplexo”; isto é, a autora ainda diz que em Mansfield, perceberemos um conjunto de movimento sinfônicos (como será visto a seguir), onde todas as coisas que formam o nosso mundo se transfiguram.

*Felicidade* (p. 15):

– Estou feliz demais – feliz demais! – murmurou.

E parecia ver em suas pálpebras a linda pereira com suas flores totalmente desabrochadas como um símbolo de sua própria vida.

Realmente – realmente – ela tinha tudo. Era moça. Harry e ela estavam mais apaixonados do que nunca e se davam maravilhosamente bem, sendo bons companheiros de verdade. Tinham um bebê adorável. Não precisavam se preocupar com dinheiro. Possuíam essa casa e esse jardim absolutamente satisfatórios.

Bertha durante toda a narrativa é arrebatada a esse estado Epifânico, levando a narrativa a outras compreensões possíveis. Observem a segunda oração subordinada adverbial de comparação, possibilitando expandir a carga semântica de sua própria vida, a essência além do que é concreto, a saída do “ser” de sua condição existencial, vendo as coisas como elas são, assumindo um nível superior a materialidade. É como se torna paralelo e perceptível, ao comparar à cena, em que Lídia, ao se confrontar com um grande amigo num leito de hospital, e por estar num relacionamento saturado pelo tempo, desce os andares do prédio; neste momento, a câmera focaliza a personagem à distância, dando-nos a ideia da sua inferiorização, seu estado existencial diante do mundo. As personagens, em seus enredos e experiências de vidas distintas, assumem o mesmo papel diante da existência: de serem apenas pequenas criaturas diante da absurdidade que é viver.

*Felicidade* (p. 25):

Por quanto tempo ficaram ali? Ambas apanhadas naquele círculo de luz extraterrena, compreendendo perfeitamente uma a outra, criaturas de um outro mundo, e perguntando-se o que estavam fazendo neste aqui, com todo esse tesouro de felicidade que queimava em seu peito e caía, em flores prateadas, de seus cabelos e mãos?

Enquanto, Bertha “queimava de felicidade”, Lídia, no filme, se confrontava com a hipocrisia das relações humanas. Independentemente, do sentimento que as duas personagens estão sentindo, é importante ressaltarmos a elevação de vida interna de ambas “ –será que não existe uma maneira de expressar isso sem parecer por bêbado e descontrolado? ”, assim disse Bertha Young. Segundo Deleuze (2003, p. 41) “A essência é a qualidade última no âmago do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda do que o sujeito, é de outra ordem: “Qualidade desconhecida de um mundo único”. É nessa perspectiva de “Mundo único”, espaço próprio na narrativa, que as duas personagens se tornam análogas; cada uma vivendo sua solidão, sendo excluídas dos espaços fragilizados de comunicação da humanidade, principalmente, de um contato, amigo, sincero e recíproco.

*Felicidade* (p. 12 e 13):

O que tinha ela para dizer? Não tinha o que dizer. Só queria ficar em contato com ele por um momento. Não podia exclamar absurdamente:

--O dia de hoje não foi maravilhoso?

--O que é? – agastou-se a voz.

--Nada. *Entendu* – disse Bertha, e desligou o telefone, pensando como era mais do que idiota a civilização.

Neste excerto vemos como se processa a incomunicabilidade entre a personagem e o seu marido. No entanto, não se restringe, apenas, aos assuntos amorosos, mas a toda relação da personagem com o “outro”, com o mundo. Assim como Bertha, Lídia, privada de qualquer ato verbal, seguirá sua vida, nos mostrando que não há mais nada a ser feito. A falta de comunicação, de assunto, de sentimento, de humanidade, é algo que atinge as profundezas da condição humana. Estamos sendo alienados pela convenção, pelo “progresso”, pelo poder emergente do capital, da mecanização da vida humana.

Portanto, Antonioni, através dessa personagem (Lídia), retrata assuntos presentes em nossas relações sociais, o mal-estar que condena a vida humana à servidão, à solidão abrupta do total esquecimento. Setaro (2010) diz que “Antonioni soube, como poucos, captar o mal-estar do mundo, e se revelou um tratadista da incomunicabilidade entre os homens. [...] focalizando a angústia do homem do pós-guerra [...]”. É esse neorealismo, como será também presente na literatura a partir de 1930, que traz na sua tessitura, o retrato da hipocrisia e da falta de perspectivas de um novo tempo. É o desamparo, a tristeza, o contraste (céu x terra; altura x profundidade; natureza x civilização, etc.) e a solidão que formarão a experiência fílmica de Lídia, juntamente, com a história literária de Bertha Young.

A ideia desencadeada por cada filme em consonância com os textos literários, se debruça nos questionamentos do que é ou não realidade. Inconsciente, estado Epifânico, vida espiritual, são caminhos na elevação e conhecimento do próprio homem, no desbravamento de seu próprio “eu”, que pode ou não se findar nessa materialidade carnal. A revelação metafórico-metafísica—isto é, uma representação suprassensível—que sofrem as personagens, é simultânea a mensagem que a Literatura e o Cinema querem nos passar: de tornar nítido o grande enigma que é existir.

De acordo com Setaro (2010, p. 162):

O cinema não mais consiste essencialmente em contar uma história por meio de imagens, como outros o fazem por meio de

## LITERATURA E CINEMA: FRONTEIRAS AFINS DA EXISTÊNCIA

palavras ou notas musicais: consiste na necessidade insubstituível da imagem, na preponderância absoluta da especificidade visual do filme sobre seu caráter de veículo intelectual ou literário. Nos filmes decididamente “modernos”, o espectador não mais tem a impressão de estar assistindo a um espetáculo inteiramente preparado, mas de estar sendo acolhido na intimidade do cineasta, de estar participando com ele da criação: diante desses rostos que se oferecem, desses personagens disponíveis, desses acontecimentos em plena constituição, desses pontos de interrogação dramáticos, o espectador conhece a angústia criadora.

Este excerto nos fala de um caráter especificamente cinematográfico, a potencialidade de permitir ao espectador participar da criação fílmica. Uma característica de extrema relevância entre Literatura e Cinema, em que a obra fílmica tem a condição de servir como veículo literário, possibilitando a visualização imaginária, à qual no texto fica a caráter do leitor. Ao passo que discutimos todos estes filmes, juntamente, com as obras literárias, torna-se notório que, enquanto a literatura prepara a história, o roteiro, as personagens e o mundo ficcional; o cinema torna possível, à Literatura, colocar suas imagens em movimento, possibilitando o processo de diegese; ou melhor, “o filme é dotado de uma capacidade significante que lhe permite recriar a realidade sob a forma de uma linguagem” (SETARO, 2010, p. 164).

O entrelaçamento entre a literatura e o cinema acontece sob capacidade multifacetada da linguagem, que pode tanto ser física como psíquica. A linguagem está em tudo, naquilo que tocamos, quanto naquilo que pensamos e, portanto, nomeamos. No cinema, essa linguagem, como antes falado, se expressará num conjunto de formas discursivas, em que seu processo de sequenciamento, nos transmitirá um sentido, uma visão inovadora.

Ao visualizarmos o filme, deveremos entendê-lo por esse sequenciamento “sintático”, é como ao redigirmos uma escrita, à qual será construída por meio do posicionamento coerente de cada objeto linguístico: Sujeito + verbo + complemento. No filme, teremos, da mesma maneira, uma formação de elementos específicos do cinema: os planos, os movimentos



CABRAL, D. K. C.

(*travelling etc.*), a angulação e o processo de montagem que retoma todos os outros.

Segundo, Setaro (2010, p. 166):

Linguagem órfã de língua, o cinema não necessita nem de vocabulário nem de gramática, mas de um repertório estilístico no que se refere aos métodos expressivos; um repertório estilístico ao nível da organização da estrutura das grandes unidades significantes – as sequências.

É como já venho explicitando, essa sequência se refere aos elementos determinantes que formam o todo do cinema: planificação, os movimentos, a angulação e a montagem. Todos estes aspectos vão formando uma superestrutura, que é justamente o filme visualizado, projetando imagens consecutivas ou lentas; com uso maior de efeitos ou não; fúnebres ou belas; enfim, diversos estilos que dependerão do intuito criador e de seu objetivo na produção de determinado filme.

Por fim, o último filme visto, comparado à obra literária estudada, foi “Cinema Paradiso”, de Giuseppe Tornatore e o “O choro no travesseiro”, de Luiz Vilela. As duas produções artísticas têm como temática o amor pela/para arte. Personagens que atraídos pelo mundo fascinante da ficção ver suas próprias vidas tomarem rumos diferentes pelo despertar significativo da linguagem artística.

*O choro no travesseiro* (p. 27):

Eu fiquei olhando-o, impressionado: aquilo nunca me passara pela cabeça, compaixão por tais coisas. Foi como se dentro de mim algo que eu não conhecia despertasse àquela hora, e eu senti que se podia ver tudo de um modo diferente do que eu vira até então e que a maioria das pessoas via.

E foi isso o que aconteceu aquela noite, quando voltei para casa. A chuva tinha parado, a rua estava molhada, as pedras brilhando sob a luz amarelada e mortiça dos postes; eu ia devagar, olhando para cada coisa, surpreso de não ter visto antes, e tudo me parecia ao mesmo tempo tão belo e tão triste, e eu sentia em mim como que um desejo de tudo abraçar, algo tão grande, que meus olhos molharam-se. Seria a compaixão? ,pensei, olhando para o céu estrelado, que se estendia calmo sobre a cidade adormecida.

Essa citação é referente a fala de Roberto, protagonista de “O choro no travesseiro”, que impressionando com um novo acontecimento em sua vida, nos revela uma mudança, não uma mudança corriqueira, comum, simplória, mas uma mudança capaz de transformar sua percepção, seus sentimentos com relação às coisas inanimadas que habitam este mundo. A mudança trazida pelo discurso do personagem se interliga à função suprassensível que arte tende a agir na vida daqueles que dela se deleitam. É nesta perspectiva, como fechamento desse percurso de análises e comparações entre obras literárias e fílmicas, que penso na arte, como possibilidade de nos reorientar ao mundo da sensibilidade, retirando o homem da alienação burocrática, lhe situando no espaço e tempo “redescoberto”: “Daí por que a arte é a finalidade do mundo, o destino inconsciente do aprendiz” (DELEUZE, 2003, p. 48).

Ao assistir “Cinema Paradiso” o que chega primeiro são as paisagens belas que compõem o cenário de fundo dos personagens. O filme por completo quer nos transmitir a beleza inscrita nos espaços despercebidos pelo homem, e um deles é a arte. A câmera, perante a minúcia de capturas dos diversos ângulos do cinema, transforma a narrativa numa metanarrativa, pois os movimentos que a câmera realiza (planos e tomadas) tentam retratar o conforto e o refúgio dos desejos humanos pelo prazer estético na tela e espaço do cinema. É lá que as crianças sonham, os adultos gozam, e os desejos mais superficiais e profundos transbordam nos olhos atentos, e nos sons involuntários de cada boca.

Paralelo ao filme, na obra literária de Vilela, somos conduzidos por um grupo de amigos e suas convivências diárias num bar: O Rei da Sinuca. “O choro no travesseiro” celebra um suposto espaço familiar, lugar de encontros e desencontros, histórias e ligações profundas de afeto.

*O choro no travesseiro* (p.1):

O salão era o nosso segundo lar (para alguns talvez o único): tínhamos com ele a familiaridade que tínhamos com o nosso primeiro, ou mesmo familiaridade maior ainda. Sentíamos ali uma ligação profunda com cada coisa, ligação que começava na escada, continuava no balcão e nas mesas de mármore, e ia terminar na terceira mesa verde, a namorada fiel de todos.

Como é perceptível no fragmento, alguém começa narrando a história, é o Roberto, um dos integrantes do grupo de amigos que frequentavam o bar, em que na busca de suas antigas lembranças volta a procurar os cacos do passado: “o mundo dá muitas voltas: foi numa dessas voltas que, anos depois, numa tarde, me vi novamente caminhando por aquela rua, em que tantas vezes caminhara [...]” (C, travesseiro, p. 43).

Foi neste bar imaginário que amizades se eternizaram, sendo recontadas Roberto. Cada página dessa narrativa será retratada personagens singulares que compuseram aquele grupo de amigos, que tornaram um espaço pitoresco, num segundo lar. Entre as amizades comentadas a que mais se destaca na memória do narrador era sua relação com Nicolau; uma relação intensa indo muito além de uma amizade entre copos de cervejas e farras noturnas. A amizade entre os dois fora fortificada pelos laços intensos das histórias e autores literários. Era uma comunhão de amor, encantos e desencantos:

*O choro no travesseiro* (p. 19):

## LITERATURA E CINEMA: FRONTEIRAS AFINS DA EXISTÊNCIA

Eu nunca mais amaria outros livros como amei aqueles; nunca mais viveria tanto num livro quanto vivi neles. O mundo ao redor de mim tornou banal e sem interesse. E se isso não aconteceu com o “Rei da Sinuca” foi por que lá estava sempre aquele turco gordo, de óculos—a pessoa que eu agora mais prezava e admirava a única no meu meio que havia também habitado aquele mundo.

O excerto nos revela a tônica dos afetos em que a relação íntima entre dois amigos se construía. Durante toda a narrativa, o que será notório é uma amizade erguida na tessitura literária e destruída pelo suplício da existência—Nicolau morre, no desenvolvimento do enredo, de um “ataque cardíaco”, que, ao meu ponto de vista, também se deve a culpa da sua angústia diante da efemeridade da existência.

Em “Cinema Paradiso”, estaremos compenetrados pela mesma temática; um menino que aprende a viver os ofícios de uma profissão, e, simultaneamente, amadurece perante os segredos do viver e do amar. O protagonista acompanha entre rotinas de conselhos e experiência de vida, o exemplo paternal do projecionista do Cinema, Alfredo. É neste elo firmado pelo olhar que o menino futuramente exercerá o lugar de Alfredo, dando-nos a dimensão de sua superação de vida e uma trajetória que nos alcança, pois tanto ele como nós, estamos em constante movimento, a um futuro inesperado, inacabado.

Portanto, em “Cinema Paradiso”, todo filme é nos revelado cenas da memória do personagem principal, que ao saber da morte de Alfredo, começa a reviver uma antiga trajetória por meio de um *flashback*. Assim, tempo e espaço assumem uma dimensão psicológica, enquanto num recorte racional, o espaço de tempo e lugar, são abreviados.

No mais, cada “realidade” construída, será por nós revivida e compreendida a partir dos elementos que fundamentam o “comportamento que a câmera adota em relação a determinado personagem” (SETARO, p. 32): os movimentos de câmeras distintos entre o primeiro e o segundo filme; os efeitos estéticos de fundo, sondados pela câmera no terceiro filme; os *travelling* em

CABRAL, D. K. C.

horizontal e vertical no filme “A noite”; os planos em “cinema paradiso”. Enfim, tanto e tantos recursos que podem ser suscitados, revela-nos o inacabamento de nossas vidas, dando-nos margem a questionamentos de nossa própria concepção de realidade e certezas.

Por fim, como o olhar daqueles que pela câmera observam, nós, em nossas atividades habituais, estamos sendo observados; e quando fugimos ou tentamos nos esconder, estaremos entregues a dinâmica de nossas próprias vidas, à própria sorte. A arte literária e cinematográfica retrata, por múltiplas facetas da linguagem, as impressões mascaradas pelo habito de viver.

CABRAL, D. K. C. Literatura e Cinema: fronteiras afins da existência. Mosaico. São José do Rio Preto, v. 16, n. 1, p. 85-106, 2017

## LITERATURE AND CINEMA: FRONTIERS OF EXISTENCE

**ABSTRACT:**The primordial factor that is perceptible in the conversation between the film and literary works if situate in the emblematic problematization of the condition that crosses us: the act of existing. In this article, some film works will be compared, studied in the discipline of "Literatura e Cinema", together with some literary works, bringing the importance that both arts exert in the transfiguration of the matter of language - be it cinematographic or literary -, revealing the essence Immaterial nature of our subjectivity, as well as our “being”.

**KEYWORDS:** Movie theater; Literature; Arts; Literary study; philosophy;

## Referências bibliográficas

Mosaico (Instituto de Bociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP) São José do Rio Preto, SP - Brasil, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DESLANDES, S. F; GOMES, R. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. MINAYO, C. de Souza. (Org.). 33.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GARIGLIO, Cristina. *A epifania literária nos contos de Clarice Lispector e Katherine Mansfield*. Cadernos de Letras (UFRJ), Rio de Janeiro, v.9, p.61-64, 1993.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MANSFIELD, Katherine. *As Filhas do Falecido Coronel e outras histórias*. Trad. Luiza Lobo e Maura Sardinha. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

SETARO, André. *Escritos sobre o cinema: trilogia de um tempo crítico*. (Org. Carlos Ribeiro). Salvador: EDUFBA, v.3, 2010.

SETARO, André. *Escritos sobre o cinema: trilogia de um tempo crítico*. (Org. Carlos Ribeiro). Salvador: EDUFBA, v.1, 2010.

VILELA, Luiz. *O choro no travesseiro*. 3ª ed. São Paulo: Atual, 1994.

### **Referências cinematográficas**

*A Noite*. Direção: Michelangelo Antonioni, Produção: Emanuele Cassuto. Itália: Mundial, 1961.

*A Passagem*. Direção: Marc Forster, Produção: Arnon Milchan. Estados Unidos: Mundial, 2005.

*Cinema Paradiso*. Direção: Giuseppe Tornatore, Produção: Franco Cristaldi. Itália: Mundial, 1988.