

## HOMOLOGIAS NARRATIVAS ENTRE A LITERATURA E O CINEMA.

Camila Banhos de Freitas Silva, Alvaro Luiz Hattner. – Letras – Bacharelado em Letras com Habilitação de Tradutor- Departamento de Letras Modernas – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Campus de São José do Rio Preto.

O presente projeto, situado na contramão das expressões teóricas que vêm o pós-modernismo e suas expressões de maneira negativa, propõe um estudo sobre objetos de cultura popular contemporânea, com enfoque nos diálogos formais e temáticos entre textos literários e cinematográficos. Nesse sentido, o objeto a ser abordado, ou seja, as homologias que podem ser apreendidas na comparação entre textos literários e as narrativas cinematográficas, atrai cada vez mais interesse em decorrência não só do desaparecimento gradual das fronteiras que separam a "alta cultura" e a "baixa cultura", mas também da necessidade de se estabelecer paralelos analíticos acerca das estruturas narratológicas associadas a suportes textuais diferentes.

O *corpus* do estudo será constituído pela narrativa mítica de *Pigmalião*, na forma estabelecida por Ovidio, que aborda a “construção” da mulher ideal (Pigmalião vive sozinho e, descontente com a vida de devassidão que levavam as mulheres, esculpe em marfim a mulher perfeita, e, conseqüentemente, apaixona-se por ela, que, mais tarde, ganha vida por meio das mãos da deusa Vênus); pela peça *Pygmalion* (1913), do irlandês George Bernard Shaw, que atualiza a mesma temática do mito (uma vendedora de flores das classes mais baixas de Londres, devidamente “adestrada” por um professor de fonética, consegue ser reconhecida como *lady* pela alta sociedade); e pelo filme *Nikita: criada para matar* (1990), do cineasta pós-moderno francês Luc Besson, que é uma releitura ou adaptação da mesma temática (Nikita era uma delinqüente juvenil que foi presa e acaba selecionada para um programa de treinamento de uma agência secreta do governo, sendo transformada em uma espiã e assassina).

O processo de pesquisa terá como base o estudo das homologias entre os procedimentos narrativos empregados nas narrativas mítica, literária e cinematográfica. O foco será lançado sobre as maneiras pelas quais narrativas em suportes diferentes são estruturadas.

Uma das preocupações centrais é refletir sobre a pertinência do uso da metalinguagem “convencional” sobre procedimentos narrativos aplicada a outras arquiteturas textuais. Dessa forma, a existência dessa metalinguagem representaria um ponto de partida para uma possível elaboração de novas metalinguagens que contenham homologias, mas não percam de vista as especificidades de linguagem de cada meio.

Nesse sentido, uma das principais manifestações ou características das práticas pós-modernas é a possibilidade de se lançar foco sobre práticas culturais até há pouco tempo consideradas marginais, “baixa cultura” e, principalmente, não dignas de estudo na academia. Essa perspectiva abre-nos as possibilidades de estudo de suportes não estritamente “literários” ou “canônicos”, tais como as narrativas gráficas e as narrativas cinematográficas contemporâneas.

O desenvolvimento dos estudos sobre intertextualidade nos tem mostrado o quanto os produtos culturais que podem ser considerados pós-modernos apresentam como uma de suas características fundamentais a presença de estruturação formal e temática baseada em alusões, paródias e mesmo reescrituras de diversos tipos de textos, em especial aqueles que fazem parte do chamado “Cânone Ocidental”. A essa prática, Fredric Jameson chama de “pastiche”, e o termo tornou-se a palavra favorita de nove entre dez detratores dos produtos da cultura popular contemporânea, leia-se, pós-moderna.

Esse “pastiche” implicaria um esgotamento das formas e dos temas, uma saturação das narrativas (e isso nos leva a muitos lugares, como a “morte do romance”, por exemplo), a impressão para muitos de que a cultura não pode fazer algo novo (no sentido da Modernidade). Isso não deve ser um motivo de preocupação e, principalmente, não significa que os produtos artísticos contemporâneos (seja lá quais forem) são débeis, irrelevantes, parasitários ou exclusivamente derivativos.

Ao percebermos a necessidade de ampliar os horizontes de estudo para incluirmos outros suportes textuais, deparamo-nos também com a necessidade de se estabelecer, ainda que de maneira

provisória, metalinguagens que, embora inicialmente fundamentadas nas concepções da Teoria Literária, possam dar conta de descrever as especificidades do narrativo em outros suportes.

Assim, a proximidade narratológica entre a literatura e o cinema é uma realidade comprovável, como evidencia Aguiar e Silva (1960), já que o texto fílmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens em um determinado espaço e tempo, e, por esse motivo, é freqüente a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história.

A linguagem cinematográfica foi aos poucos sendo construída com o intuito de contar histórias. Assim, o cinema começou como um “herdeiro” do folhetim, e o que predominou foi a linguagem da ficção. Contava-se em uma sequência temporal linear e, posteriormente, com a evolução da montagem (entendida, segundo Metz, 2003, como organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de tempo), a narrativa adota a perspectiva da simultaneidade, dando origem aos recortes em fragmentos amplos ou precisos. Foi-se desenvolvendo uma linguagem que passava despercebida para que o espectador tivesse a ilusão de assistir a um pedaço da realidade.

Portanto, há no cinema algo que desempenha o mesmo papel que a língua na literatura, já que ele consegue “comunicar”. A narrativa literária exprime-se pelo signo lingüístico e caracteriza-se na leitura. A narrativa cinematográfica exprime-se igualmente pelo signo lingüístico, mas também pelo signo icônico e por outros fatores, como, por exemplo, a música. Em ambos os suportes o tempo da história é igual ao tempo do discurso e pode-se fazer uma analogia da ordem (relação entre a ordem dos acontecimentos da diegese e a ordem de apresentação desses mesmos acontecimentos no discurso) com a montagem (Genette, 1979). Quando há discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa (anacronias) tem-se: *prolepse ou flashforward* (antecipação de um acontecimento futuro), *analepse* ou *flashback* (recuperação de fatos passados). Pode ocorrer também a *elipse*, que consiste em um salto no tempo.

O mesmo pode ser observado nos enquadramentos, que no cinema podem corresponder à focalização na literatura, pois ambos procuram o melhor ângulo ou ponto de vista para enquadrar a história de acordo com o propósito do narrador. Da mesma maneira, o foco narrativo que no cinema recebe o nome de diegetização (Aumont, 1995), quando o autor ou narrador tenta apagar do espetáculo fílmico os vestígios de seu trabalho, é chamado de *câmera* no texto literário tentando transmitir flashes da realidade.

O trabalho encontra-se em andamento, mas já pudemos observar alguns elementos de comparação, com base nas noções de operadores de leitura da narrativa (Franco, Jr., 2003). As três narrativas estruturam-se linearmente, fazendo com que a *ordem* dos acontecimentos na diegese coincida com a dos mesmos acontecimentos no discurso, e o *tempo* dos acontecimentos nos três textos pode ser considerado como *objetivo* (cronológico).

A análise inicial das personagens nos mostra a presença de Galatéia em todas as narrativas. No entanto, a personagem é atualizada e figurativizada de forma a assumir identidades e comportamentos diferentes. No mito, Galatéia é uma personagem *secundária* e *plana*, sem grandes contribuições para a diegese. Na peça, Eliza Doolittle é uma *personagem principal* e *tipo* no início da diegese que, com o desenrolar da trama, transforma-se em uma *personagem redonda*, imprevisível. No filme de Luc Besson, Nikita é a protagonista, portanto, *personagem principal* e, desde o início, *redonda*.

A leitura da personagem Pigmalião, tanto no texto mítico, quanto sob a forma de Higgins na peça, revela um *personagem principal plano*. No texto cinematográfico, a personagem Bob, fulcral para a modelagem de Nikita, encontra-se em uma condição que se poderia afirmar intermediária entre *principal* e *secundária*. Esta conclusão, no entanto, é provisória.

Quanto à focalização, o texto de Ovídio adota o “*autor*” *onisciente intruso*, pois cria a impressão de saber tudo da história, das personagens e do desdobramento das ações e do conflito dramático. Shaw faz uso do “*eu*” *como testemunha*, narrador cujo ângulo de visão é restringir-se a condição de testemunha, limitando-se a deduzir aquilo que lhe escapa, mas dando ao leitor a impressão de observar os acontecimentos de dentro. Luc Besson usa o recurso da *câmera* com uso predominante da cena, na tentativa de eliminar a presença do autor e transmitir flashes da realidade como se apanhados por

uma câmera arbitrária e mecanicamente, o que sabemos não ocorrer, visto que há sempre alguém por trás da câmera decidindo o melhor ângulo para o que vai ser representado.

A ambientação, tanto no mito do *Pigmalião* quanto em *Pygmalion*, de Shaw, é franca, pois é produzida por um narrador heterodiegético que compõe o ambiente que caracteriza o espaço na situação dramática. Já no filme *Nikita*, a ambientação poderia ser considerada reflexa, por ser composta pela focalização das personagens. Os movimentos da câmera sobre as personagens acabam por constituir conjuntamente a espacialidade na narrativa fílmica (Martin, 2003).

## Referências Bibliográficas

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. 3.ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARDOSO, Luís Miguel. Literatura e cinema: dissídios e simbioses. In: NASCIMENTO, Evandro et al. *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003, p.61-76.
- CHATMAN, S. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell U.P., 1990
- ELLIOTT, K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge U.P., 2003.
- FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.) *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003, p. 33-56.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, C. Além da Analogia, a Imagem. In: \_\_\_\_\_ et al. *A análise das Imagem*. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e Cinema*. Tradução de Marinilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. O cinema moderno e a narração. In: \_\_\_\_\_. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NARE MORE, J. (ed.) *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers U.P., 2000.
- NASÃO, Públio Ovidio. Pigmalião. In: \_\_\_\_\_. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- NIKITA. Direção: Luc Besson. Intérpretes: Jean Reno, Jean-Hughes Anglade, Jeanne Moreau, Anne Parillaud. França, 2003 (original de 1990). 1 DVD, 117 min, son. color.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SHAW, George Bernard. *Pygmalion*. London: Longman, 1957.
- SILVA, V. M. A. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

**Bolsa: FAPESP**