

Possibilidades de leitura do espaço em *Noites brancas*: os textos literário e fílmico

Prof. Dr. Joel Cardoso¹ (UFPA)

Resumo:

O artigo propõe uma leitura do conto do escritor russo Fiodor Dostoiévski, Noites Brancas, de 1848, contrapondo-o à versão fílmica homônima, em preto e branco, viabilizada pelo mestre do cinema neo-realista italiano, Luchino Visconti, em 1957. O título desta obra se deve a um fenômeno que ocorre em S. Petersburgo (cidade em que se ambienta a história, atual Leningrado), no verão: o sol se põe às nove horas da noite e volta a surgir à meia-noite. O espaço, tanto no texto literário quanto no texto fílmico, assume uma importância vital, convertendo-se, para além da mera ambientação da trama, em uma extensão do estado de espírito das personagens.

Palavras-Chave: *Noites brancas*, literatura, cinema, espaço.

Introdução: Cinema e Literatura

Le Roman est un récit qui s'organise em monde,

le film un monde qui s'organise em récit.

Jean Mirtry

Esthétique et psychologie du cinema

Desde o seu surgimento, Cinema e Literatura mantêm um estreito diálogo, em que ora se aproximam, ora se distanciam. Bebendo nas águas da literatura, o Cinema, arte com muito menos tradição que a literária, mais que espelhar a representação das realidades que nos circundam, agrega valores, adensando, com as imagens, a complexidade dos discursos, das linguagens, enfim, da arte da representação. Seres do discurso, através dele, quer para as necessidades imediatas de comunicação inerentes ao dia-a-dia, quer para o prazer estético proporcionado pela arte, adquirimos, assimilamos, constatamos e conferimos identidades.

Descartando uma possível hierarquia entre as diversas artes, não há, no entanto, como negar uma inevitável e estreita correspondência entre elas. As diversas artes, num processo ininterrupto, dialogam entre si, interpenetram-se, apropriam-se, aproximam-se e se afastam uma das outras. Sempre em busca da melhor forma de representação, não importa mais se concomitantes ou sequenciais, palavra e imagem se instauram, soberanas, de maneira indissolúvel. Se não é mais possível compartimentações estanques ou delimitadoras entre as artes, no emaranhado de signos e códigos que precariamente nos representam, de há muito já se desfez o mito da fidelidade no processo da tradução, no processo de transmutação de uma linguagem para outra, de um código para outro. Celebramos, agora, a criatividade, a invenção. As transposições, as traduções, nas mais diversas instâncias, são, antes de mais nada, processos de (re)criação, de adaptação, de (re)ajustes, em suma, de invenção plena.

Firmados em um processo que se sabe essencialmente narrativo, cinema e literatura, mantêm inegáveis pontos em comum. Bem sabemos que a literatura se espraia por um universo muito maior do que o da simples narrativa. Grande parte, no entanto, do contexto ficcional, cujo centro tem nos romances, novelas e contos a sua representação maior, se sabe narrativa e, nesse sentido, propõe e encontra similaridades com a arte cinematográfica.

1 Contextualizando sucintamente a história

A hipótese central da história literária é que o escritor e sua obra devem ser compreendidos em sua situação histórica, que a compreensão de um texto pressupõe o conhecimento de seu contexto (...).

Antoine Compagnon

Nascido em Moscou em 1821, Fiodor Mikhailovitch Dostoievski veio a falecer na cidade de São Petersburgo, em 1881. Inquieto e atormentado, inventivo e exigente a exemplo do nosso Machado de Assis, sofria de epilepsia, tendo uma natureza enfermiça e uma saúde demasiadamente frágil. Muito jovem, troca a carreira militar pela literária, na qual, já no final de sua existência conturbada, encontra reconhecimento do público e notória admiração entre os seus pares, consolidando merecida fama como escritor. Com um estilo muito pessoal, retrata, em sua obra, uma Rússia que conheceu a fundo, marcada pelas grandezas e, principalmente, pela miséria do povo.

Sua obra vem a público, como era de costume à época, através de fascículos. Assim, entre outros escritos, vieram a lume *Pobre Gente*, *Recordações da Casa dos Mortos*, *Humilhados e Ofendidos*, *O jogador*, *Crime e Castigo*, *O Idiota*. Cultuado e respeitado, para que tenhamos noção da importância do autor, sua última obra, *Os Irmãos Karamazov*, foi considerada por Freud como o maior romance da história da literatura universal.

Julgado por envolvimento em uma conspiração de teor político, condenaram-no à morte. Tal decisão, entretanto, é revertida, e a pena é comutada para trabalhos forçados na Sibéria. A experiência desses anos penosos e extremamente difíceis passados no exílio, em contato com o povo simples da região, calariam fundo na alma sensível do artista, propiciando-lhe material, tramas e temas para discorrer sobre a essência do ser humano, possibilitando, ainda, a exteriorização dos desejos reprimidos, dos fantasmas que habitam os sótãos interiores e indizíveis da alma humana. Não é sem razão que sua obra envereda pelo que se convencionou chamar de realismo psicológico. O estilo, ao mesmo tempo sóbrio e minucioso, evidencia a sua marca pessoal inconfundível. Caracterizando-se por esmiuçar conflitos interiores até o limite do possível, as tensões se espalham de forma exacerbada, fazendo com que o interior prepondere sobre o exterior. Os protagonistas, quase sempre gente do povo, vivenciam invariavelmente crises contínuas.

2 Dostoiévski: Noites brancas

Na realidade, quanto mais as artes se desenvolvem, tanto mais dependem uma das outras para se definirem. Primeiro, pediremos um empréstimo à pintura, e chamaremos de forma. Mais tarde, pediremos um empréstimo à música, e chamaremos de ritmo.

E. M. Forster

O conto de que ora tratamos distancia-se, quer temática quer estilisticamente, do conjunto da obra do escritor. Escrito em 1848, portanto um ano antes da prisão e exílio do escritor, não se filia ao realismo que, via de regra, o caracterizou. O sonhador, personagem protagonista, não é nomeado. Pelas 'noites brancas' da cidade de São Petersburgo, vaga, errante, pelas ruas semiiluminadas, em uma atmosfera que, oniricamente, o abarca. As noites brancas, na realidade, se referem a um fenômeno comum na Europa. À noite, o sol não chega a se pôr completamente, conferindo à paisagem um tom de magia à semi-luminosidade.

Nesse espaço propício à divagação, ao sonho, um inesperado encontro muda completamente a vida do nosso até então solitário protagonista. Entra em cena uma garota ingênua e, como ele, sonhadora: Nastenka que, noite após noite, espera por um homem a quem, há um ano, entregara seu coração.

No decorrer das quatro noites seguintes, o solitário sonhador protagoniza sua paixão, crescente e irremediável, pela moça. Do contato que estabelecem, ficam, ambos, conhecendo suas respectivas histórias. A moça vivia atada por um alfinete à saia de sua velha avó cega. Além dessas duas personagens que habitam a casa, há, ainda, uma criada surda. Pobres, para ajudar a compor a renda familiar precária, elas alugam um cômodo de que dispõem no andar superior da casa. Com a chegada de um novo inquilino, jovem e bem apessoado, Nastenka antevê a possibilidade de um relacionamento. Dada a sua condição de isolamento, não foi nada difícil para que a moça se apegasse, quase de imediato, a esse estranho, que, por sua vez, também se afeiçoa a ela. Um dia, porém, o inquilino deixa a casa, não sem antes prometer à sua jovem amada que voltaria ao fim de um ano, tempo, segundo ele, necessário para conseguir condições de se unir a ela.

O dia em que o nosso protagonista sonhador encontra Nastenka na ponte sobre o Rio Nieva é exatamente o dia marcado para o reencontro dos dois apaixonados. Mas nenhum dos três personagens poderia prever o que o destino estava preparando para eles.

O filósofo Gaston Bachelar, em seu livro *A chama de uma vela* (1989, p. 57), afirma que *um homem solitário, na glória de ser só, acredita às vezes poder dizer o que é a solidão. Mas a cada um cabe uma solidão.* É bem verdade. O mesmo autor conclui: *E o sonhador de solidão não pode nos dar mais que algumas poucas páginas deste álbum de claro-escuro das solidões.*

É o caso, no conto, com que nos deparamos: três personagens idealistas, sonhadoras. O teor da narrativa evidencia um total romantismo. As personagens deambulam em um mundo em que se mesclam a realidade dura do cotidiano e o plano do irreal, do fantasioso. Partilham, no entanto, cada qual a seu modo, a carência, a solidão e a propensão ao sonho.

3 As imagens viscontianas

Cinema e literatura não são a mesma coisa. Em princípio, enquanto o cinema trabalha com meios de representação concretos, a literatura trabalha com abstrações. Apesar das diferenças, apresentam pontos de contato e podemos verificar que tanto o cinema apóia-se na literatura (...) quanto à literatura apóia-se no cinema recorrendo a processos tipicamente cinematográficos.

Maria de Lourdes Abreu de Oliveira

No filme *Le notte Bianchi*, Luchino Visconti faz uma leitura muito particular do conto de Dostoiévski. Trata-se, no caso, dentro da filmografia do cineasta, de um filme pelo qual tenho uma particular predileção. Isso por diversas razões. Afasta-se da proposta neo-realista, representando a quebra de uma postura estética que vinha, até então, sendo assumida pelo diretor. Não apresenta mais os cenários abertos e contrapondo-se à fase anterior, os atores eram profissionais reconhecidos no mundo da sétima arte. Grande parte do filme é rodada em cenários especialmente criados para dar conta da concepção do diretor: uma Livorno melancólica, onírica, fantasiosa, algo decadente e mágica. Aí temos o embrião do exigente artista que se tornaria um mestre do requinte, da minúcia, dos pormenores. Basta que nos lembremos, por exemplo, de algumas obras que levam a assinatura do mestre: *O leopardo* (1963); *Os deuses malditos* (1970); *Morte em Veneza* (1972); *Ludwig, o último rei da Bavária* (1973); *Violência e paixão* (1974). Além de resgatar uma singela e romântica história de amor, *Le notte Bianchi* nos interessa, sobretudo, pela inovação estética. Os tons em preto e branco ganham nuances memoráveis. Para obtê-las, o diretor exigiu cenários e figurinos nos quais, além da iluminação criteriosa, os tons em verde e azuis conferem, no resultado final, maior ou menor clareza e luminosidade às cenas.

Em perfeita consonância com o texto literário, os cenários filmicos são extensões que caracterizam o universo interior das personagens. Aos poucos a cidade, palco alegre e jovial de

nossa história, vai assumindo um ar melancólico e taciturno, mais propício à dimensão conturbada vivenciada pelos protagonistas.

No filme, diferentemente do texto literário original, as personagens são nomeadas: Mário, recém chegado à cidade para onde foi transferido, encontra Natália, numa ponte, local escolhido para o reencontro dela com o amante que voltaria. Como o rapaz não veio, a moça, quando Mário a encontra, está chorando. O rapaz se oferece para levá-la em casa. Concordam em se encontrar na noite seguinte. Estabelece-se, assim, um relacionamento em que, aos poucos, ambos vão se conhecendo melhor.

4 Espaço e tempo: contrapontos

As significações não são propriedades nem de textos fixos e estáveis, nem de leitores livres e independentes, mas de comunidades interpretativas, responsáveis ao mesmo tempo pelas atividades dos leitores e dos textos que essas atividades produzem.

Wolfgang Iser

De certa forma indissociável do tempo, o espaço apresenta-se como categoria de extrema relevância dentro da estrutura narrativa.

No Romantismo, o espaço físico, como natureza, como cenário e ambientação para a trama, como expressão mesma da brasilidade, portanto como elemento identitário, assume, sem sombra de dúvidas, papel de soberania e de inquestionável protagonista da narrativa. Lemos, na descrição minuciosa do espaço, mormente o exterior, um ufanismo que é marca indelével da estética romântica nas artes em geral (exceção feita à música), e, de forma muito particular e especial, na literatura. O que seria de obras como *O guarani*, ou de *Iracema*, de José de Alencar, por exemplo, sem as exuberantes e minuciosas descrições da natureza?

No Realismo, ao contrário, o espaço entra em cena, principalmente (e apenas), quando o estado interior das personagens o exige. Lembramo-nos, a título de ilustração, do conto “O enfermeiro”, de Machado de Assis. As descrições externas (espaços físicos) são mínimas, ou melhor, inexistem no início da narrativa. No entanto, quando a dimensão interior, ou seja, o estado íntimo e conflituoso do enfermeiro, evolui, o espaço exterior, corroborando com o estado interior, entra em cena. As descrições exteriores expressam, aí, a agitação do enfermeiro (estado ou dimensão psicológicos) face a um crime que a personagem não premeditara. Ouvem-se, então, nitidamente as batidas do relógio cronometrando a angústia que assola a dimensão interior do enfermeiro. Ele abre as janelas para *ver se ventava. Não ventava*. Tudo colabora para aumentar a tensão interior que a personagem vivencia.

Assim, espaço e tempo, além de suportes fundamentais para o transcorrer da narrativa, dando sustentação à trama, conduzem, expressam e traduzem relações afetivas. Elemento referencial e legitimador, o espaço, tanto na sua dimensão interior quanto na exterior, viabiliza a narrativa, consolidando-a.

5 Textos literário e fílmico

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação, e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o

conceito de espaço pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo então as atmosferas sociais (espaço social).

Carlos Reis (2001, p. 284)

No texto literário *Noites brancas*, o espaço assume, talvez, uma importância maior que o expresso na narrativa fílmica. Além de situar a trama, é o espaço que vai conferir legitimidade aos sentimentos do protagonista. A cidade, *locus* condicionador, espaço físico e, ao mesmo tempo, social, converte-se em uma extensão vital do Sonhador. Ele sente e observa a cidade segundo o diapasão da sua própria emoção, o que equivale dizer em consonância perfeita com os seus sentimentos que, aos poucos, vão se transformando. A cidade se esvazia. Ele, solitário, fica à mercê da paixão que o acomete.

Por sua vez, Natenska transita entre o espaço exíguo da casa em que habita e o da caminhada notívaga e ritual que a conduz às pontes da cidade, especialmente àquela, onde espera (re)encontrar o seu amado.

As referências espaciais povoam e legitimam todo o texto do escritor russo. Acompanhamos e recrimamos, sob a ótica dos olhares pontuais dos narradores, os diversos espaços: em primeiro plano, como em um *travelling*, o macro espaço da cidade, vislumbrada especialmente pelo protagonista, o sonhador; depois, a casa de Natenska, espaço doméstico que molda a personalidade da moça, palco da desconfiança e cobranças da avó; o teatro, espaço da representação social, espaço temporalmente efêmero onde a fantasia e o lirismo têm a predominância.

Mas é sobretudo na cidade, nas noites brancas e oníricas da cidade, que a trama tem o palco privilegiado para a sua sustentação.

Amor e dor, desde os tempos imemoráveis, transitam juntos as trilhas do viver. Amar é, de certa forma, estar de sobreaviso, é acalantar (in)conscientemente o estado do sofrimento, porém, paradoxal e camonianamente, é um sofrimento procurado, ambicionado, desejado. Ao nosso Sonhador, desde que travara relações com Nastenka, foi permitido esse estado de júbilo que, no entanto, não olvida, antes alimenta, o seu contrário.

Com a volta do amado de Nastenka, realização do sonho dela, o nosso protagonista, reassumindo sua solidão, confina-se, como de início, no seu mundo de sonhos, de desejos fantasiosos e irrealizados.

6 Aproximações e assimetrias

A transformação séria ou transposição é, sem dúvida nenhuma, a mais importante de todas as práticas hipertextuais. No mínimo, nós a sentiremos no caminho, mesmo que fosse só pela importância histórica ou pelo cumprimento estético de algumas das obras das que aí sobressaíam. É importante também pela amplitude e pela variedade dos processos que concorrem.

Gérard Genette

Na transposição do texto literário, de 1848, para o fílmico, de 1957, algumas modificações foram, necessária e deliberadamente, implementadas. O conto é ambientado na primavera de São Petersburgo, enquanto o filme acontece no inverno de Livorno, na Itália, em cenário especialmente construído para a ambientação da história.

Protagonizam o conto as seguintes personagens: o Sonhador, personagem solitário, através do qual vamos conhecemos, paulatinamente, a história; Nastenka, uma jovem morena, de olhos verdes; a avó da moça; Fiokla; Matriona e o inquilino. No filme, o sonhador se chama Mário e Nastenka é, agora, uma jovem loira de olhos claros, cujo papel é preponderante na condução da narrativa. Já no

conto, o fio condutor da narrativa ficava a cargo quase que prioritariamente do Sonhador. Temos, ainda, no filme, a dona da pensão, algumas prostitutas, alguns rapazes com suas motocicletas que, evidentemente, não apareceram no texto literário.

No texto literário, o Sonhador, é um rapaz ingênuo (nunca se envolvera com mulheres). Ele, a pedido de Natenska, torna-se portador de uma carta dela ao antigo e esperado inquilino. Esta carta chega às mãos do destinatário. No texto cinematográfico, a carta nunca foi entregue. O sonhador, no filme, longe do ingênuo rapaz das páginas literárias, personifica um rapaz experiente que vivenciou relações amorosas anteriores.

No filme, há uma cena em que o ator Marcello Mastroianni dança para impressionar Natenka. Tal seqüência, aliás, muito mencionada pela crítica, dado o seu caráter simbólico, naturalmente, não faz parte do contexto literário. O trio central dos atores - Mastroianni (ícone do cinema italiano), em uma sóbria interpretação; Maria Schell (atriz austríaca em ascensão), conferindo a medida exata à personagem e Jean Marais (galã francês, amigo do diretor), em interpretação discreta, mas convincente -, muito contribuiu para o sucesso do filme.

Enfim, as diferenças entre os textos literário e cinematográfico são muitas. Não vale a pena arrolá-las aqui e nem é esse o objetivo deste trabalho. Tais diferenças, no entanto, não alteram a essência e a intencionalidade das narrativas que, de imediato, são reconhecidas pelo receptor de ambas as modalidades textuais.

Quem, porventura, não tiver tido acesso ao texto de Dostoiévski, com certeza, poderá apreciar, na íntegra, a beleza e a sensibilidade da obra cinematográfica. Mas, se o espectador tiver conhecimento prévio do texto literário, com certeza, a leitura e recepção do filme se viabilizarão em outro nível. O romantismo e o lirismo de ambas as versões são inegáveis. As comparações, evidentemente, se tornam inevitáveis. Quem sai ganhando com o contraponto de ambas as obras é o receptor.

Quer pelos seus conflitos e pela sua dimensão humana, quer pela leveza e, ao mesmo tempo, pela sobriedade do seu estilo inconfundível, a obra do romancista russo continua encantando os leitores da contemporaneidade.

Em que pesem as diferenças conscientes (perguntamo-nos: - até que ponto?) e deliberadamente impostas, a transposição fílmica de Visconti, mestre inegável da sutileza, com o seu (re)toque especial, ora se aproximando e ora se distanciando do texto original, também convence e seduz o espectador moderno.

Esse permanente relacionamento *intersemiótico* que se processa na contemporaneidade entre a literatura e o cinema enriquece as duas modalidades artísticas. Estabelece-se, então, uma espécie de intercâmbio lúdico, em que, como num jogo ou num *flert*, as duas instâncias, interseccionando-se, estabelecem um interessante diálogo intertextual.

Para concluir, reportamo-nos uma vez mais ao teórico alemão Wolfgang Iser, lembrando que a intersemiose, agregando diversos signos, põe lado a lado ou em confronto as diversas artes, perpassando pelas diversas ciências, mormente as humanas, nos mais diversos discursos e linguagens, “*não é nem ganho, nem perda, mas sim um processo de transformação...*”. Transformações (sempre no plural!) que, quer queiramos ou não, fazem parte de um processo globalizante, interdisciplinar e maior, do qual, mormente nos dias atuais, não há como fugir.

Referências bibliográficas

- [1] ASSIS, Machado de. “O enfermeiro”. In: ---. *Contos Consagrados*. São Paulo: Ediouro - s/d. (Coleção Prestígio).
- [2] BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- [3] CARDOSO, Joel. *Morte em Veneza – uma viagem intertextual*. Juiz de Fora: UFJF, 1996. Dissertação de Mestrado.
- [4] COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes B. Mourão & Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- [5] DOSTOIÉVSKI, Fédor. *Noites Brancas*. Trad. Isa Silveira Leal. São Paulo: Martin Claret, 2006.¹
- [6] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- [7] ISER, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer*. Münch: Fink, 1976.
- [8] MUCCI, Isaias Latuf. “Correspondência das artes”. In: ---. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C>.
- [9] *NOITES BRANCAS*. (Título original: *Le notte bianche*). Direção de Luchino Visconti – Itália/França, 1957, p&b. 97 min. Drama. Elenco: Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais, Clara Calamai e outros. (Disponível em DVD, versão remasterizada).
- [10] OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. “Montagem no filme e no romance”. In: *Vozes*. Petrópolis, 1987, vol. LXXXI, nº 3, ano 81, p. 25-51.
- [11] REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 2001.

¹ **Joel CARDOSO, Prof. Dr.**
Universidade Federal do Pará (UFPA)
joelcardosos@uol.com.br

¹ Para este trabalho, consultamos, também, a versão disponível on-line, cuja tradução é de Carlos Loures, disponível no site www.odialetico.hpg.ig.com.br em 11.08.2008.