

## **ADIANTE INVERSO A MEDIAÇÃO POÉTICA DO TEMPO, PELA LITERATURA E PELO CINEMA**

Márcia Valadares Viegas Lopes

Literatura e cinema são modos distintos de expressão artística.

Contudo, enquanto modalidades onde predomina a forma narrativa ficcional, essas artes possuem inúmeros pontos de contato que permitem uma reflexão comparativa sobre seus temas, meios e formas.

Somando-se a isso o fato de que, no desenvolvimento de ambas, ao longo do século XX, as trocas e interações entre elas foram inegáveis, trabalhamos com a hipótese de que as traduções cinematográficas de romances escritos nos anos 90 podem se revelar como campos favoráveis ao estabelecimento de comparações que contribuem para o esclarecimento da atual relação do homem com o fluir do tempo.

Buscando conhecer a longa história das reflexões e discussões sobre o ser/não-ser do tempo, verificamos a existência de uma divisão, muitas vezes tênue, entre pensadores que postulam uma reflexão *objetivista* sobre o tempo (como Platão, Aristóteles, Isaac Newton, Immanuel Kant, Albert Einstein e Stephen Hawking) e aqueles que advogam uma reflexão *subjetivista* sobre esse tema (como Plotino, Santo Agostinho, Gottfried Leibniz, Jean-Marie Guyau, Friedrich Nietzsche, Henri-Louis Bergson e Martin Heidegger). Entretanto, nesses mais de vinte e cinco séculos de debates, essas correntes não conseguiram estabelecer bases sólidas que fundamentassem definitivamente qualquer um dos lados.

Em meio aos paradoxos existentes nesse debate nos deparamos com uma nova postura defendida por dois grandes pensadores da atualidade, Paul Ricoeur e Jacques Derrida. O pensamento desses filósofos permite a abertura de um novo caminho de discussão sobre o tempo, através da análise da *mediação* efetuada pela *narrativa poética*. Em sua pluralidade e ambigüidade, a poética revela-se apropriada para problematizar, ressignificar e refletir sobre

os distintos paradoxos temporais experimentados (ou elaborados) pelo homem, sem negá-los ou simplificá-los.

A grande afinidade entre Ricoeur e Derrida surge exatamente no momento em que eles definem o termo “mediação” e estabelecem sua necessidade e seus limites. Assim, a *mediação* é descrita por eles como “uma relação entre dois seres ou como o movimento entre um início e um fim”. E essa relação (ou movimento) é caracterizada pelos seguintes pontos: em primeiro lugar, esses filósofos consideram totalmente impossível ao pensamento alcançar autoconhecimento e autocompreensão através da auto-reflexão intuitiva. Em segundo lugar, para Ricoeur e Derrida, o autoconhecimento pode ser atingido somente através do preenchimento de uma necessidade que ambos creditam ao pensamento: a necessidade de se externar através de sinais, os quais constituem estruturas repetíveis e que proporcionam ao pensamento um avanço em determinação, objetividade e universalidade. Por fim, eles consideram que, se a mediação através de sinais torna a verdade possível, ela também torna a verdade impossível, isto é, a mediação absoluta e completa não existe.

Essa similaridade já é flagrante no vocabulário utilizado por ambos: Derrida usa como sinônimos de *mediação* os termos *differánce*, disseminação, escrita, *mimesis*, tradicionalidade, rastro; Ricoeur, por sua vez, utiliza os termos distanciamento, discurso, *mimesis*, tradicionalidade e rastro. A distinção e a articulação da pluralidade resultante da mediação lingüística são os principais objetivos do trabalho de Ricoeur e Derrida, que afirmam ser absolutamente impossível separar identidade e diferença, universalidade e singularidade, continuidade e descontinuidade, repetição e evento<sup>1</sup>.

Entretanto, a mesma *mediação* é responsável pela principal distinção existente no trabalho desenvolvido por esses filósofos: enquanto, para Ricoeur, a *mediação* funciona como uma passagem entre uma origem (início) e um fim, a qual é regulada por um horizonte de

---

<sup>1</sup> LAWLOR, Leonard. *Imagination and chance: the difference between the thought of Ricoeur e Derrida*. New York: State University of New York Press, 1992.

totalização, para Derrida, a *mediação* é importante em si mesma, pois é um momento privilegiado de ocorrência do acaso e do imprevisível.

A nossa concordância com os pontos que, segundo Ricoeur e Derrida, caracterizam a *mediação* – a impossibilidade do autoconhecimento através da auto-reflexão intuitiva; a necessidade do pensamento se externar através de sinais; a impossibilidade da ocorrência de uma mediação total – proporciona uma mudança de perspectiva no enfoque da tensão permanente resultante da múltipla natureza do tempo, que, ao invés de ser considerada como problemática e negativa, será por nós encarada de forma produtiva e positiva. A tensão passa a ser, assim, um momento privilegiado, no qual ocorre a ampliação dos limites do conhecimento e da expressão.

Uma das formas de expressão onde a tensão temporal tem sido bastante exercitada é a narrativa de ficção: a abordagem *poética* das questões suscitadas pelo tempo produz uma ordenação das mesmas em termos possíveis à capacidade perceptiva do homem sem, entretanto, abafar a manifestação das múltiplas faces da temporalidade.

A narrativa ficcional, prática cuja origem é tão antiga que sua determinação foge ao alcance do ser humano (a exemplo da origem do tempo), é uma forma de expressão maleável, capaz de contemplar e explicitar as tensões presentes em um fenômeno tão complexo como o tempo. Resultante de um processo de seleção que inclui variáveis diversas tais como personagens, ações, cores, volumes, sons, espaços, tempos e acasos, e utilizando os mais diversos meios de expressão, a narrativa configura-se como uma história relativamente lógica, verossímil e legível, criando a impressão de ordem, de unidade e de sentido.

Por sua vez, as diferenças entre o pensamento de Ricoeur e Derrida, derivadas da posição que estabelecem para a *mediação* dentro de seus respectivos projetos, podem ser trabalhadas de forma positiva. A posição de Ricoeur (que implica um horizonte ideal de totalização) ilustra de maneira didática os três momentos do processo de reconfiguração

poética que implicam processos de mediação: a pré-figuração simbólica do mundo, a composição poética e a ressignificação dessa composição poética pela leitura<sup>2</sup>. Por sua vez, a posição de Derrida, sua ênfase na incidência determinante do aleatório, é um fator importante na transposição de textos literários para filmes. Nesse caso, verificamos que não somente as necessidades do meio de expressão mas também diversos outros fatores, resultantes do acaso, determinam a ocorrência de modificações na tradução intersemiótica<sup>3</sup>.

Buscando ainda eliminar as noções pejorativas e moralistas de infidelidade, deformação, traição, violação e vulgarização que marcaram, muitas vezes, as trocas entre o texto e a tela, partimos da consideração de que os processos de seleção, amplificação, concretização, atualização, extrapolação, transformação e, portanto, de crítica<sup>4</sup>, são os reais objetivos para a realização da tradução intersemiótica de uma obra literária para o cinema. Dessa forma, um romance transformado em filme, em hipótese alguma, deve ser considerado como “fonte” única dessa nova produção, embora seja efetiva e notável a sua presença na obra resultante da transposição.

Diante da impossibilidade da realização de uma classificação geral das formas e dos efeitos das estratégias de representação do tempo na literatura e no cinema, uma vez que cada recurso produz efeitos que dependem também do contexto geral da obra em que se inserem, concentramos nossas observações sobre duas traduções intersemióticas específicas – a de *O doce amanhã*, romance lançado em 1991, pelo norte-americano Russel Banks<sup>5</sup>, e transposto para o cinema pelo roteirista e diretor egípcio-canadense Atom Egoyan, em 1997<sup>6</sup>; e a do romance *Um céu de estrelas*, lançado, em 1991, pelo paulista Fernando Bonassi<sup>7</sup>, e transposto

---

<sup>2</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papyrus, 1994. Tomos I, II, III

<sup>3</sup> DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

<sup>4</sup> STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Org.). *Film adaptation*. New Jersey, USA: Rutgers, 2000. p. 54-76.

<sup>5</sup> BANKS, Russel. *O doce amanhã*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

<sup>6</sup> O DOCE amanhã. Direção: Atom Egoyan. São Paulo: Alpha Filmes, 1998. 1 fita de vídeo (112 min.), VHS, son., color., legendado. Tradução de: *The sweet hereafter*.

<sup>7</sup> BONASSI, Fernando. *Um céu de estrelas*. São Paulo: Siciliano, 1991.

para o cinema, por Jean-Claude Bernardet e Roberto Moreira, com a colaboração de Márcio Ferrari, em um filme dirigido por Tata Amaral, em 1996<sup>8</sup>.

Essas transposições foram escolhidas de forma a possibilitar a exploração de um amplo espectro de recursos, contrastes e semelhanças, provocado tanto pelas necessidades estruturais de cada meio de expressão como pelas inevitáveis alterações propiciadas por interferências contingentes, aleatórias e casuais.

A fragmentação do foco narrativo do romance e o desordenamento temporal do filme *O doce amanhã* representam importantes técnicas cujos efeitos são perceptíveis, a partir da análise de sua versão em língua inglesa, passando pela tradução do texto para o português, pelo roteiro do filme e, finalmente, pela película atualizada a partir de todo esse processo.

São fundamentais, nessa análise, os conceitos de *mediação*, *escritura*, *tradução* e *recepção*, assim como um exame detido dos procedimentos técnicos resultantes da determinação da ordem de apresentação dos fatos, da escolha do foco narrativo e da duração da história e do discurso. Importante também é analisar o uso de recursos localizados e funcionais, que fornecem informações fundamentais para a construção da temporalidade da história, seja no romance ou no filme, tais como os tempos verbais e os adjuntos adverbiais de tempo, a *elipse*, o *alongamento*, o *flash-back*, o *flash-forward* e o *fluxo de consciência*.

O narrador onisciente do livro e a concentração na ação do filme *Um céu de estrelas* representam uma variação significativa em nosso campo de estudo. A partir dessa transposição, podemos explorar questões como a autoria, a busca de construção de um tempo diegético semelhante ao tempo de fruição, a narração através do fluxo de consciência ou da ação e o diálogo entre o romance, o filme e os diversos gêneros narrativos literários e audiovisuais.

---

<sup>8</sup> UM CÉU de estrelas. Direção: Tata Amaral. São Paulo: Grupo de Comunicação Três, 2000. 1 fita de vídeo (64 min.), VHS, son., color.

Os livros e filmes *O doce amanhã* e *Um céu de estrelas* demonstram como a construção da temporalidade, nas narrativas literária e cinematográfica, ao mesmo tempo que discute as questões paradoxais existentes entre as tendências objetivista (o tempo no mundo) e subjetivista (o tempo na consciência), também conta com a presença simultânea de ambas para o seu desenvolvimento.

*O doce amanhã*, de Russel Banks, é um romance estruturado sob a forma de cinco monólogos-depoimentos, cada um ocupando um capítulo próprio que recebe como título o nome de seu depoente: Dolores Driscoll, Billy Ansel, Mitchell Stephens, Nichole Burnell e, novamente, Dolores Driscoll. Ao contar sua versão dos fatos, cada um desses narradores acrescenta um novo dado à trágica história de uma cidadezinha perdida no norte dos Estados Unidos, onde um acidente com um ônibus escolar mata quase todas as crianças da região.

A narração do romance parte de um depoimento temporalmente mais amplo, passando para relatos cada vez mais profundos dos eventos, em direção a planos que não são o de seu plano principal de transcurso (a narração do acidente e de suas conseqüências imediatas), voltando, no capítulo final, a um testemunho que abrange novamente a coletividade da cidade de Sam Dent.

A morte das crianças, que frustra a expectativa dessa comunidade com relação a seu futuro, representa a irreversibilidade do processo de dissipação de energia que, conjugada à sucessão temporal e à assimetria entre o passado e o futuro, demonstra ser impossível a reversão efetiva do tempo. Entretanto, essa impossibilidade de retorno não impede a sua simulação através do ato de narrar. A repetição, a volta sobre si mesma, a fragmentação, a condensação e a expansão de seus eventos são alguns dos muitos movimentos possibilitados pela narrativa de ficção em *O doce amanhã*..

Já o interesse pessoal de Atom Egoyan em explorar as ambigüidades da narrativa é apresentado com clareza no filme *O doce amanhã*. Para Egoyan, uma obra de arte deve ser

investida de níveis de compreensão, e o nível mais imediato a ser trabalhado por um artista deve ser o da sedução, a qual dará motivação ao receptor para prosseguir na exploração da obra.

A realização fílmica dessa idéia encontra-se atualizada na seqüência inicial de *O doce amanhã*: trata-se da união de uma bela música, que inspira uma forte emoção, sobreposta a uma imagem que não permite saber qual deve ser esse sentimento. O resultado dessa intersemiose é uma perfeita realização do que Gilles Deleuze chama de *imagem-tempo*, um tipo de imagem que permite a apresentação direta do tempo, de sua duração e de seu transcurso<sup>9</sup>. A audição de uma música suave e sedutora é conjugada a um lento movimento de câmera, da esquerda para a direita, a nos dar a imagem de uma superfície de madeira sobre a qual incidem sombras trêmulas, até que entra em quadro uma cama com lençóis brancos, em meio aos quais vemos uma mulher, uma criança pequena e um homem. Nesse ponto, descobrimos que o que estávamos vendo anteriormente – a superfície de madeira – era um plano de detalhe do chão do quarto onde dormem a mulher, a criança e o homem. Entretanto, essa imagem continua a conter um alto grau de indefinição, pois o que ela nos mostra é somente o conjunto do que *supomos* ser uma família dormindo, não fornecendo nenhum dado que nos permita identificá-los como personagens e estabelecer sua posição na história que se inicia. A cena termina em um corte seco, prenunciado por um aumento da percussão da música, e o olhar do receptor é deslocado para um ambiente totalmente diferente – o interior de um carro, dirigido por um homem de cabelos grisalhos, que atravessa um lava-carros. Mas a continuação da música, mesmo com o acréscimo da percussão, e uma semelhança no movimento da imagem – da esquerda para a direita – nos garantem que há uma ligação entre essas cenas, a qual seremos capazes de estabelecer somente *a posteriori*.

---

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Já em *Um céu de estrelas*, acompanhamos a história de um homem que chega inesperadamente à casa de sua ex-namorada, em uma tentativa desesperada de reconquistá-la. A ação principal se desenvolve em poucas horas, no interior da casa da ex-namorada.

Na película, a analogia entre o tempo da história e o tempo de fruição resulta do detalhamento das ações empreendidas pelos personagens e da montagem naturalista, realizada no trecho ficcional do filme, notavelmente na seqüência em que Dalva, a ex-namorada, prepara café para Vitor. Nessa seqüência, o ato de fazer café é apresentado em todos os seus detalhes, refreando o desenvolvimento da história, embora o tempo total da cena seja bem menor do que o tempo realmente requerido à realização cotidiana dessa ação.

Já no romance, os recursos que possibilitam a analogia entre o tempo da história e o tempo de leitura resultam da associação entre a forma sintética de construção dos capítulos, que permitem uma leitura ágil, e a inserção de trechos digressivos, que provocam a dilatação e o aprofundamento do tempo diegético, sendo que uma estratégia equilibra/desequilibra a outra. O capítulo 1 de *Um céu de estrelas* apresenta um excelente exemplo dessa forma de estruturação: nele, o constrangimento causado pela chegada do homem à casa da mulher é indicado no texto – “A mulher não fechou a porta. Como passasse o tempo, ele olhou em torno.”<sup>10</sup> Logo em seguida, os efeitos dessa pausa são compartilhados com o leitor em um longo trecho no qual o homem realiza uma descrição detalhada do ambiente no qual eles se encontram e das lembranças que esse espaço desperta, numa seqüência que quebra o ritmo da narrativa e produz uma desaceleração no desenvolvimento da história.

Na transposição de *Um céu de estrelas* para o cinema podemos ainda levantar um fato que demonstra claramente a interferência da contingência na construção de uma obra: o filme apresenta em seu início um documentário em preto e branco, de aproximadamente 7 minutos, cujas imagens foram captadas em vídeo (Hi-8 e betacam analógico). Esse trecho foi inserido

---

<sup>10</sup> BONASSI, Fernando. *Um céu de estrelas*. São Paulo: Siciliano, 1991.p.10.



junto ao filme ficcional propriamente dito, no qual toda a ação transcorre, pois a duração desse trecho ficcional - 63 minutos - foi considerada, pela empresa distribuidora, insuficiente para a sua comercialização. Por não desejar alterar a montagem do filme, a diretora Tata Amaral solicitou ao amigo e diretor - Francisco César Filho - que realizasse um pequeno documentário, que funcionaria como um prólogo da história.

Conforme relata César Filho:

“Com total liberdade, fiz. Na ocasião, cheguei à conclusão de que não cabia explicar aspectos do filme. Aproveitei que ele foi todo filmado no interior de uma casa localizada no bairro da Mooca (reduto de imigrantes italianos que foram operários industriais há um século atrás) e que ele tratava de uma desagregação familiar/afetiva e procurei tratar da desintegração da paisagem urbana deste entorno.”<sup>11</sup>

Em todos os casos apresentados, a presença *mediadora* da narrativa poética – seja através da *escritura*, da *tradução* ou da *recepção* (na verdade, três processos de mediação coalescentes entre si) – dá voz ao indefinível dilema propiciado pelo tempo, deixando as questões temporais abertas a um sem fim de discussões e reconfigurações.

Conforme afirma Paul Ricoeur:

“Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> CÉSAR FILHO, Francisco. São Paulo: 21 jan. 2002. Entrevista concedida a Márcia Valadares Viegas Lopes.

<sup>12</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papirus, 1994. p.12.