

“MIRAMAR”: UM MODO BRESSANE DE ESCREVER CINEMA

Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor (UFRJ)

Suponhamos que diante de uma visão estupenda
saíam nossos sentidos fora de sua esfera e inaugurem
o ver com os ouvidos e o ouvir com os olhos.

Antonio Vieira

LITERATURA E CINEMA EM DIÁLOGO: ADAPTAÇÃO COMO LEITURA E ESCRITURA

Ao pensarmos, no contexto da pós-modernidade, o processo de interação entre as artes, não podemos deixar de considerar a rede múltipla e complexa dos jogos intertextuais, cada vez mais presentes nos objetos estéticos contemporâneos. Os mecanismos de recepção desses objetos implicam, quase sempre, no reconhecimento não somente das especificidades constituintes de uma dada linguagem artística em particular, mas, sobretudo, dos procedimentos de articulação entre elas, tornando o *ato de leitura* uma tarefa ainda mais instigante, sofisticada e exigente.

Tomando, de modo específico, o diálogo entre literatura e cinema - posto de forma mais sistemática a partir das primeiras experiências do cinema narrativo clássico -, podemos observar que, ao longo dos tempos, as perspectivas de cotejo entre essas duas linguagens foram assumindo facetas bastante distintas. Uma das visões mais tradicionais acerca da comparação entre literatura e cinema — a que parte de conceitos como, por exemplo, *fidelidade, originalidade e adaptação* — foi, pouco a pouco, sendo superada, pondo em xeque premissas de *hierarquia e valor estético*, evocadas por aqueles que, em nome, muitas vezes, de um beletismo estéril e ultrapassado, analisam a obra cinematográfica à luz de suas virtudes “literárias”, mais ou menos presentes em sua estruturação. Em contrapartida, muitos daqueles que, em nome de ratificar a autonomia do discurso cinematográfico — especialmente no contexto das chamadas “adaptações literárias” — tendem a considerar o texto literário como um mero “mapa de indicações”, relegando o “texto-fonte” (para utilizar a terminologia de André Gardies, em *“Le narrateur sonne toujours deux fois”*) a um “enésimo” plano. Há, ainda, duas outras perspectivas comparativas que nos interessa aqui destacar. Uma delas diz respeito a um certo tipo de análise que se limita a cotejar as narrativas literárias e fílmica tomando por base um certo “*jogo de equivalências*”, isto é, reduzindo o diálogo entre literatura e cinema a uma espécie de “jogo dos sete erros”, no qual o principal prazer dos “jogadores” é descobrir que “peças” foram suprimidas do “texto original”, que “elementos” foram a ele acrescidos, transformando a relação literatura/ cinema em um exercício improdutivo e, por vezes, meramente descritivo, uma vez que, nesses casos, a tendência predominante é a de proceder ao levantamento dos “erros” e dos “acertos” do processo de “adaptação”, sem levar em conta a *construção dos sentidos em cada uma das obras e dos sentidos ressignificados em função dos olhares novos que uma obra lança sobre a outra*. Outra perspectiva, bastante em voga na contemporaneidade, é a dos chamados “Estudos Culturais”, segundo a qual a compreensão dos fenômenos sociais, estéticos, históricos precisa partir de uma análise criteriosa das condições em que esses fenômenos são produzidos, problematizando sua contextualização à luz de categorias como, por exemplo, *etnia e gênero*. Essa visada crítica

sublinha, para tratar especificamente do foco de nossa análise, as conexões entre os objetos estéticos e suas condições de produção e de recepção, pondo em destaque os determinantes sócio-histórico-culturais capazes de responder pela escolha e pela estruturação dos elementos que compõem esses mesmos objetos, bem como de sua posterior recepção. Ocorre, porém, que muitas vezes, no esforço de compreensão desses mecanismos, os teóricos dos Estudos Culturais *minimizam os elementos específicos de linguagem* envolvidos na análise de obras estéticas de naturezas distintas, o que, em meu entender, restringe sobremaneira o escopo dos resultados obtidos.

Examinando todas essas perspectivas em conjunto, observamos que cada uma delas põe em relevo um dado aspecto da relação literatura e cinema. As duas primeiras — a que privilegia a literatura como uma “linguagem nobre”, cujos recursos e efeitos o cinema deveria se esforçar por atingir e a que, de modo inverso, no afã de enfatizar o caráter autônomo da linguagem cinematográfica, pouco valoriza as contribuições do “texto fonte”, no território das “adaptações” — parecem padecer do mesmo mal, apresentado de modo espelhado: *a valorização de uma linguagem artística a partir da desvalorização de outra que com aquela dialoga*. Em outros termos, essas duas perspectivas terminam por valorar a literatura ou o cinema menos por seus elementos constituintes específicos e suas operações particulares de funcionamento, mas, especialmente, por uma espécie de “superioridade” erigida em um suposto “vácuo” apresentado pela linguagem com a qual a linguagem considerada mais “nobre” dialoga. As demais premissas analíticas apontam, respectivamente, para dois campos teóricos em permanente tensão no âmbito dos estudos literários (creio que também no dos estudos cinematográficos...) nos dias de hoje: *o da teoria da literatura* e *o dos estudos culturais*. O primeiro deles aponta para uma análise da obra literária a partir de sua concepção como um universo autônomo e singular, privilegiando os chamados “elementos intrínsecos ao texto”. A perspectiva dos Estudos Culturais, em contrapartida, parte para a análise da obra em função de categorias culturais mais amplas que, segundo os princípios dessa corrente teórica, condicionam e explicam os fenômenos estéticos em sua organização e em seus modos de funcionamento. De certo modo, essa polarização atualiza — pelo menos no que tange aos estudos literários — uma polêmica antiga e, em meu entender, ultrapassada, entre a *valorização do texto em detrimento do contexto ou vice-versa*. Acredito que a análise de obras de arte não pode prescindir de uma e de outra dimensão; trata-se, sobretudo, de reconhecer campos específicos de construção de sentido em uma dada obra, relativos tanto a procedimentos internos de linguagem quanto a elementos de articulação que vinculam essa obra a um determinado contexto que a produziu e que, precisamente por isso, é capaz de fornecer “pistas” muito significativas para a compreensão dos sentidos por ela engendrados. Parece-me que, de certa forma, a proposta desenvolvida por André Gardies, no artigo citado, pretende superar essas dicotomias empobrecedoras, ao apresentar três níveis distintos de “instruções”, tomadas em sua funcionalidade: *o nível diegético, o nível narrativo e o nível axiológico*. De modo sucinto, o primeiro abarcaria os elementos que sustentam a obra enquanto uma criação *ficcional*: a lógica das ações, tempo, espaço, personagens; o segundo se relacionaria às *questões de tratamento narrativo*, isto é, às *questões de linguagem propriamente dita*; o terceiro, por fim, se ocuparia dos “valores morais, sociais e ideológicos” presentes na obra. A análise desses três níveis, em suas articulações possíveis, possibilitaria uma compreensão mais larga do objeto estético e, no contexto específico do texto de Gardies, dos processos de *transescritura*.

Todavia, considerados todos esses aspectos no que concerne aos estudos de “adaptação”, *um conjunto de questões ainda se mantém, relativas, sobretudo, em meu entender, às razões pelas quais o texto literário ainda se mantém como uma fonte instigante para o processo de criação cinematográfica.* Para usarmos os termos propostos por Gardies, *se o texto fonte se apresenta tão somente como um “reservatório de instruções”, por que um roteiro original não se constituiria em uma fonte ainda mais interessante para guiar a transposição de uma dada narrativa para a tela de cinema?* Em outros termos, *em que residiria, precisamente, o fascínio pelos textos literários, largamente buscados pelo cinema ao longo de sua história? A busca pela prosa literária como “fonte” adviria, principalmente, da facilidade de encontrar um determinado nível diegético previamente constituído? Seria, de fato, um exercício de “economia criativa” ou haveria razões mais relevantes para explicar essa busca?* Nesse sentido, parece-me que Gardies se equivoca quando afirma que o valor do texto fonte reside nas “informações” que ele contém e não na “singularidade estética de seu agenciamento ou de sua escritura”. Creio que *também a “singularidade estética” de uma determinada obra literária pode ser decisiva — especialmente para cineastas mais ousados e criativos — para despertar o desejo de uma “transescritura” cinematográfica.* Ampliando essa perspectiva, penso que *o fascínio pelas obras literárias possa residir exatamente na natureza da imagem literária e em seus desdobramentos possíveis no diálogo com a linguagem do cinema.*

Um caminho que penso ser produtivo para o cotejo entre literatura e cinema seria o de tomar o “texto fonte” não somente como um “reservatório de instruções”, mas, sobretudo, *como uma rede de vazios*, que convocam o leitor a interagir de modo radical com a obra, completando seus sentidos. O conceito de *vazio* surge no contexto dos estudos da Estética da Recepção, proposto por Wolfgang Iser. Segundo o teórico, *são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura. Aqui como ali, esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do texto com o leitor, partilha com a contingência — o nonada (no-thing) da inter-relação humana — da função de ser constituinte da comunicação (ISER, 1979, p. 88).*

Desse modo, Iser atribui aos vazios do texto, ou seja, aos espaços latentes de significação que devem ser preenchidos pelo leitor no ato de leitura, a força de captura desse mesmo leitor, na medida em que ele se vê confrontado por uma indeterminação de determinados signos literários, cuja decifração o impele, de modo contundente e silencioso, ao embate do processo de construção de sentidos, em uma cadeia contínua de reescritura do texto em si. Pensando no contexto das “adaptações” da literatura para o cinema, *minha hipótese, aqui, é a de que a atração exercida pelos textos literários em seu processo de transposição fílmica possa se sustentar, mais do que naquilo que o texto diz, naquilo que o texto, através do que diz, cala.* Em outros termos: penso que o impulso de adaptar uma obra literária para o cinema parte do reconhecimento, pelo diretor/ leitor, das potencialidades de alargamento dos sentidos construídos no texto-fonte e, sobretudo, pela criação de novos sentidos na narrativa fílmica, através da exploração da ‘potência de sentido’ que os vazios textuais implicam. Desse modo, o processo de adaptação de um texto literário para o cinema se constituiria, simultaneamente, de dois movimentos: o **ato de leitura do texto-fonte** e sua **transescritura cinematográfica**.

Com relação ao primeiro movimento — o ato de leitura -, Robert Stam, em artigo que discute os mecanismos dialógicos presentes nos processos de adaptação da literatura para o

cinema, defende a perspectiva de que um romance literário é capaz de engendrar múltiplas leituras, colocando-se como uma fonte permanente de novos textos — literários ou não.

Segundo o crítico,

a single novelistic text comprises a series of verbal signals that can generate a plethora of possible readings, including even readings of the narrative itself. The literary text is not a closed, but an open structure (or, better, structuration, as the later Barthes would have it) to be reworked by a boundless context. The text feeds on and its fed into an infinitely permutating intertext, which is seen though ever-shifting grids of interpretation (STAM, 2000, p. 57).

A menção às proposições teóricas de Roland Barthes remetem-nos a dois outros conceitos desenvolvidos pelo crítico francês, desenvolvidos em “S/Z”: o do texto *escrivível* e o do texto *legível*. Barthes define o texto *escrivível* como aquele capaz de engendrar o próprio leitor do texto, isto é, consegue torná-lo um produto da própria escritura, conduzindo-o pelas mágicas veredas da narrativa, em um jogo que o leva a “*ter pleno acesso ao encantamento do significante, à volúpia da escrita*”, tal como propõe as reflexões barthesianas. Por outro lado, o texto *legível* seria um texto fechado, “*intransitivo*”, como sugere Barthes, levando o leitor “*à mísera liberdade de receber ou rejeitar o texto*”. Os textos legíveis constituiriam a grande “*massa de nossa literatura*”; como — questiona Barthes — os distinguir dos textos *escrivíveis*, fonte da multiplicidade, da abertura e da tessitura contínua de novos textos? Barthes propõe — retomando Nietzsche — a *interpretação* como a operação-chave para a demarcação desses dois territórios:

Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito. (...) Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal(...) A interpretação que um texto pede, visado imediatamente no seu plural, não tem nada de liberal: não se trata de reconhecer alguns sentidos, de reconhecer, magnanimamente, a cada um, a sua parte de verdade; trata-se, contra toda a indiferença, de afirmar o ser da pluralidade, que não é o mesmo da verdadeiro, do provável ou ainda do possível (BARTHES, 1970, p. 13).

Assim sendo, toda operação de leitura de um texto *escrivível* estaria na ordem da construção de uma interpretação possível, dentre as múltiplas outras por ele sugerida, a partir de suas *várias entradas*. Pensar o processo de adaptação de um texto literário — aqui entendido como um texto *escrivível* — para o cinema significa assumir essa operação como um *ato de leitura em si mesmo*, em função dos elementos do texto-fonte escolhidos pelo diretor¹ para engendrar sua transescritura. Na composição do texto filmico, então, estariam em jogo não somente dos elementos da própria “superfície” do texto-fonte, como,

¹ Quando indico a figura do diretor como o “escritor” do filme, não estou sugerindo que o roteirista, o diretor de fotografia, o diretor de arte, o montador, entre outros profissionais, não “assinem” a narrativa. Reconheço, entretanto, na figura do diretor, uma espécie de “maestro” cujas escolhas definem as feições definitivas da obra.

sobretudo, do manejo de seus *vazios*, de acordo com a estruturação desejada pelo diretor para seu próprio texto.

Com relação ao outro movimento — o da **transescritura**, segundo a terminologia sugerida por André Gardies -, observa-se que esta resguarda sua *autonomia* enquanto objeto estético, concretizando a releitura singular do cineasta do texto literário escolhido para a adaptação. Essa releitura cinematográfica deve ser capaz de propor uma “desestabilização” dos sentidos orquestrados pelo texto-fonte, isto é, deve promover a criação de novos sentidos para o texto literário que a ele serviu de base ou o deslizamento dos sentidos já previamente instituídos. Como sintetiza Gardies,

si la tranécriture est, dans son principe, de l'ordre du transport, transporter un texte d'un médium vers un autre, elle n'est esthétiquement intéressante que dans la mesure où elle suscite, à partir de la mutation sémiotique qui la fonde, un déplacement au sein de l'ensemble des oeuvres dans lequel prend place le texte qui résulte du travail de transposition (GARDIES, 1992, p. 80).

Robert Stam, discutindo a adaptação como um processo, propõe que ela seja pensada em termos de uma “tradução”, o que implicaria, forçosamente, em uma “traição”². Os textos resultantes desse processo — dialógico, segundo os pressupostos bakhtinianos — se constituiriam como “textos de interface”, em um jogo múltiplo e infinito de cadeias textuais, compostas por superposições, tangenciamentos e referências. Como indica o crítico,

adaptations, then, can take an activist stance toward their source novels, inserting them into a much broader intertextual dialogism. An adaptation, in this sense, is less an attempted resuscitation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process. The concept of intertextual dialogism suggests that every text forms an intersection of textual surfaces. All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and confluences and inversions of other texts. In the broadest sense, intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination (STAM, 2000, p. 64).

Assumindo, portanto, o processo de adaptação à luz da dinâmica da intertextualidade, Stam vai buscar em Gerard Genette diversas categorias que enquadram possibilidades bastante variadas de diálogos entre um texto e outro. A *transtextualidade* — segundo Genette — poderia ser de cinco ordens distintas: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. De modo mais específico, interessa-nos esse último, na medida em que a imensa maioria das adaptações literárias para o cinema estariam enquadradas nessa categoria:

² Para exemplificar a relação “tradução/ traição”, Stam se utiliza de vários exemplos do filme *Le Mépris*, dirigido por Jean-Luc Godard. Nessa narrativa, encontram-se vários níveis de “tradução”, dentre as quais Stam destaca o trabalho feito pela personagem Francesca, intérprete de Fritz Lang, como prova de que “*in art, as in language, “traduire, c’est trahir”*” (STAM, 2000, p. 62).

‘Hypertextuality’, Genette’s fifth type of transtextuality, os perhaps the most suggestive of Genette’s categories. It refers to the relation between one text, which Genette calls ‘hypertext’, to an anterior text or ‘hypotext’, which the former transforms, modifies, elaborates or extends. (...) Filmic adaptations, in this sense, are hypertexts derived from preexisting hypotexts that have been transformed by operations of selection, amplification, concretization, and actualization (STAM, 2000, p. 62).

Desse modo, entre o “hipotexto” (o “texto-fonte”, na terminologia de Gardies) literário seria “transformado, modificado, ampliado” pelo “hipertexto” cinematográfico, concretizando nessa transescritura as operações de leitura efetivadas pelo diretor diante da obra literária escolhida como ponto de partida para a adaptação.

O processo de transescritura cinematográfica levado a termo por Júlio Bressane em “Miramar”, contudo, extrapola os limites de um diálogo entre um “hipotexto” literário e seu “hipertexto” cinematográfico correlato. Em “Miramar”, Bressane radicaliza seu experimentalismo, tensionando ao extremo as relações entre palavra e imagem, em consonância com os princípios teóricos por ele sustentados em entrevistas e em seus próprios textos, como veremos a seguir.

BRESSANE: ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

A transcrição como conceito-chave

Em diversos momentos de sua trajetória como cineasta, Júlio Bressane assume o lugar de um “filósofo das imagens”, um pensador instigante sobre as relações entre a imagem e a palavra, um irrequieto teórico das potencialidades da escritura cinematográfica, em permanente diálogo com as demais artes. De modo mais específico, Bressane posiciona-se em diversos textos acerca dos chamados processos de “adaptação”, pondo em xeque os limites do diálogo entre literatura e cinema.

Em entrevista a José Carlos Avellar e Geraldo Sarno, publicada com o título “*Miramar, Vidas secas e o cinema no vazio do texto*”, Bressane aborda as relações entre literatura e cinema, tomando como eixos centrais de suas reflexões “*Miramar*”, por ele dirigido e “*Vidas secas*”, de Nelson Pereira dos Santos, considerado um texto fílmico de referência, no que tange aos processos de recriação da literatura pelo cinema. Bressane, respondendo a uma questão proposta por Avellar sobre a relação entre som e imagem em *Miramar*, introduz a problemática da “adaptação”, apresentando sua perspectiva ousada e singular:

Criou-se uma relação, uma associação entre literatura e cinema de uma maneira incompleta, insatisfatória: como tradução. De certa maneira, a literatura foi para o cinema sem a literatura, foi apenas como um enredo, não é? É aí que começa a se colocar a questão da tradução, que é ainda uma terra incógnita. (...) Mas como é que você poderia realmente criar essa relação de tradução, essa relação importante? Essa dificuldade, essa complexidade, é que é o desafio. Isso vem sendo feito há muito tempo, de maneira às vezes deliberada, às vezes involuntária. Vem sendo feito entre nós também, com exemplos espetaculares de resultado. Mas essa é a questão difícil: o que traduzir. Você pega um texto: o

que é que você tem que traduzir? Porque, na verdade, é a questão de uma impossibilidade, não tem tradução — não é verdade? Não tem tradução, não se reduz. (...) Mas é preciso traduzir. Então, o que é que você faz?

Geraldo Sarno: Transcriar?

Júlio Bressane. Transcrição. É um termo que o Haroldo usa com muita razão. Porque de fato o necessário é isto, porque como o texto é intraduzível você não tem que recriá-lo apenas, você tem que transcriá-lo. Porque ele tem que estar sendo referido a ele próprio, de onde ele está saindo. Porque é dele que você está saindo.³

As reflexões de Bressane apontam, em certo sentido, para um confronto conceitual entre tradução e transcrição, possibilitando a exposição original do diretor sobre as perspectivas de um diálogo possível entre literatura e cinema. Bressane reconhece que aquilo que se convencionou denominar “tradução cinematográfica”, na imensa maioria dos casos, reduz-se a mera transposição do enredo de uma determinada obra literária para o cinema. No entender do cineasta, para se “realmente criar essa relação de tradução”, é preciso lidar com o irredutível do texto literário, isto é, faz-se necessário enfrentar o que não pode ser, de fato, “traduzido” e buscar para esse “intraduzível” uma expressão nova, “transcriada”. É nesse sentido que Bressane assume trabalhar — como observa Geraldo Sarno, na referida entrevista — “*no oco, no vazio do texto*”, buscando construir seu texto fílmico a partir dos espaços de impossibilidades e de indeterminações sugeridas pelo hipotexto. A perspectiva de Bressane em relação aos caminhos de interação entre o discurso literário e o cinematográfico vão ao encontro das premissas por mim apresentadas relativas aos *vazios* do texto literário e da potência de sentido neles latentes como pontos de partida para a *transescritura cinematográfica*, para usar a terminologia proposta por André Gardies.

Em uma de suas coletâneas de ensaio, intitulada “*Cinemancia*”, Bressane, em capítulo dedicado às relações entre literatura e cinema a partir de seu filme *Brás Cubas*, retoma a questão da tradução/transcrição, aprofundando determinados aspectos presentes nesse diálogo interartes. Um desses aspectos diz respeito às especificidades de cada uma das linguagens postas em tensão, no exercício da “tradução experimental”:

Para uma tradução experimental, uma tradução intersemiótica, de uma linguagem para outra linguagem, do texto para o filme, o que se impõe é a necessidade de uma tradução identificadora, que force os limites do meio traduzido. Tradução em cinema faz-se com luz-movimento-angulação-montagem.

Descobrir a luz, o ritmo, o fino fio de uma tradição de clichês cinematográficos que, transformados, transvalorados, recriados, reinventados, podem, de alguma maneira, nos sugerir, nos remeter, dar-nos uma idéia do formalismo do texto, do objeto, do espírito, do humor, do mau humor, do original (BRESSANE, 2000, p. 49).

³ *Conversa com Júlio Bressane* – “*Miramar, Vidas secas* e o cinema no vazio do texto”. In: *Cinemais*, no.6, julho/agosto de 1997, p. 9-10.

Os parágrafos acima desdobram as reflexões bressanianas sobre o diálogo entre literatura e cinema, a partir de dois eixos centrais: a especificidade das linguagens literária e cinematográfica e a valorização das referências filmicas — a “tradição de clichês cinematográficos” — como um modo de transcriar o “espírito” do texto original. Com relação ao primeiro eixo, Bressane destaca o “específico filmico” como a única via de acesso ao específico literário; somente através do uso expressivo dos elementos constituintes da linguagem cinematográfica — “luz-movimento-angulação- montagem” — é possível pensar em traduzir o irredutível do literário. Já o segundo eixo põe em questão a importância de incorporar ao processo de transcrição filmica a tradição de referências cinematográficas que integram a história do cinema, propondo, para o processo de transcrição do texto literário para a tela, um diálogo intra-semiótico entre legados — “clichês cinematográficos” -, capaz de sugerir a estrutura do texto-fonte, em seus aspectos centrais. Tanto um eixo de reflexão quanto o outro tomam como pressuposto para a realização de um processo conseqüente de transcrição do texto literário para o cinema o centramento desse processo nos elementos da própria linguagem cinematográfica, bem como na recuperação de referências que compõem o vasto legado da tradição filmica. Nesse sentido, a posição assumida por Bressane colide frontalmente com a perspectiva crítica adotada por Ismail Xavier, a qual se assenta em uma aproximação entre literatura e cinema a partir da cadeia narrativa presente em cada uma dessas linguagens. Segundo Xavier,

a esfera do estilo se põe como algo menos pacífico na obtenção de um consenso do que, por exemplo, as observações que o crítico pode fazer sobre as alterações no enredo, ou sobre aspectos da forma narrativa, pois essas alterações se instalam no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções (XAVIER, 2003, p. 64).

Se o eixo da narrativa é considerado por Xavier como um ponto de partida seguro para a análise crítica da transposição de obras literárias para o cinema, para Bressane esse é o ponto a ser menos considerado, pois o enredo, na perspectiva crítica do cineasta, é o terreno mais previsível e, portanto, menos fecundo para se trabalhar no “vazio do texto”, em sua fértil irredutibilidade.

Em debate ao lado de Ruy Guerra e Joel Pizzini sobre o cinema de poesia e suas potencialidades, também publicado pelo caderno “*Cinemas n.º.33*”, especialmente dedicado ao tema, Bressane retoma, sete anos mais tarde, suas reflexões sobre a literatura, o cinema e a poesia:

Eu percebi no cinema, e percebi isso muito recentemente, muito recentemente, há pouco tempo, de uns poucos anos para cá, que o cinema se arma em torno. O cinema é como se fosse um processo de construção de uma palavra. Eu ia dizer para você que o processo do cinema é um processo de afixação. Ele se vale de um prefixo, que é o trans. Cinema é um **trans**, eu não sei mesmo se o cinema é uma linguagem, se o cinema é uma língua. Não sei. O que eu sinto é que existem possibilidades de você mexer com a temporalidade, isso é uma coisa evidente, e que existem certos processos de pensamento que é onde você faz, involuntariamente, como sempre e é o que interessa, que é onde está a poesia. Você tem um espectro de certos movimentos do pensamento, aquilo que o Deleuze chama de “as correntes de força do pensamento, do movimento”. (...)

Mas o cinema é um **trans**. Ele passa por todas as disciplinas. A dificuldade imensa hoje é do cineasta estar preparado para poder sentir essas passagens todas, por todas as disciplinas, por todas as artes, pela vida.⁴

Essas considerações recentes de Bressane sobre cinema e poesia incorporam três novos elementos à caracterização do “específico filmico”: a possibilidade de “mexer com a temporalidade”, a existência de certos “movimentos do pensamento” e o atravessamento, pelo cinema, de todas as artes. Os dois primeiros elementos dialogam, indubitavelmente, com o pensamento deleuzeano, que entende o cinema como uma forma particular do pensamento, através de uma articulação entre tempo- imagem- movimento. O terceiro elemento - o traço *trans* do cinema — amplia sobremaneira as fronteiras entre o cinema e as demais artes, na medida em que pensa o cinema como um modo singular de aproximação com as diferentes linguagens artísticas — a literatura, a pintura, a música, a dança. Os desdobramentos das reflexões bressanianas, ao longo do tempo, sobre os limites e as potencialidades do cinema como um meio de expressão, ratificam a ousadia, o vigor e a singularidade das perspectivas artísticas e críticas desse irrequieto cineasta, sempre em busca de provocar efeitos de estranhamento, desalojando os sentidos de suas habituais funções.

Bressane e “Miramar”: ver literatura, escrever cinema

Bressane, em alguns momentos de sua trajetória como cineasta, aceitou o desafio de estabelecer o texto literário como “hipotexto” para suas “transcrições”: assim “nasceu” o filme “Brás Cubas”, de 1986 e “Miramar”, de 1994, ainda que, no caso desse último, o próprio diretor ponha em questão o diálogo explícito com o romance de Oswald de Andrade. Na já mencionada entrevista a José Carlos Avellar e Geraldo Sarno, Bressane assim comenta o processo de transcrição dos dois filmes:

Meu filme nada tem a ver com a trama, nem com o livro de Oswald de Andrade — entendeu? Não tem nada a ver com Oswald de Andrade, com ‘Memórias Sentimentais de João Miramar’. Tem a ver com a tradição do romance. Eu procurei, Geraldo, com essa coisa do vazio, criar uma ossatura, um esqueleto de lugares comuns desse gênero que em literatura chamou-se o romance de formação.

(...) Então, nessa coisa do ‘Miramar’: não se trata de um texto, como no caso de ‘Brás Cubas’ (1986) por exemplo, ou mesmo dos ‘Sermões’ (1989) — menos nos ‘Sermões’ e mais no ‘Brás Cubas’. Como não se trata do texto, tive a idéia de botar dentro da imagem a própria coisa da literatura. Trabalhar no vazio do texto, nesse sentido é que você tem razão. Deixar um espaço para essa impossibilidade, e onde existe essa impossibilidade você tentar preencher com algumas indicações, algumas pistas.⁵

⁴ BRESSANE, Júlio, GUERRA, Ruy e PIZZINI, Joel. “O eu da arte é fora de si”. In: *Cinemais* n.º 33, janeiro/março de 2003. p.25/p.26.

⁵ *Conversa com Júlio Bressane – “Miramar, Vidas secas e o cinema no vazio do texto”*. In: *Cinemais*, no.6, julho/agosto de 1997, p.11/p.12.

Bressane reconhece que, se em “Brás Cubas”, o diálogo com o texto machadiano constituiu-se, de fato, no centro de seu percurso de transcrição filmica, em “Miramar”, Bressane afirma não ter sido a obra oswaldiana a espinha dorsal da construção de sua narrativa cinematográfica. Sem deixar de reconhecer que, sem dúvida, as referências literárias em “Miramar” ultrapassam o âmbito estrito do romance quase homônimo, não se pode negar o peso da macroestrutura do texto de Oswald na transcrição filmica proposta por Bressane. Em lapidar ensaio sobre “Memórias Sentimentais de João Miramar”, Haroldo de Campos destaca o vigor da *prosa cinematográfica* levada a termo por Oswald nesse romance, bem como de uma *estética do fragmentário* — na esteira da tradição mallarmaica e, de certo modo, em nossa literatura, em linha de continuidade de um “Memórias póstumas de Brás Cubas”. Sobre ambos os aspectos, comenta Haroldo de Campos:

Uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana.

(...) Se quisermos remontar às raízes, veremos que o fragmentarismo da prosa oswaldiana (sobretudo do “Miramar” e do “Serafim” e culminando neles), assinalado por mais de um crítico, não é outra coisa senão a introdução e a projeção em nosso romance da ‘estética do fragmentário’, que Hugo Friedrich vai identificar já na poesia e na prosa do último Mallarmé. (...) do instrumento estilístico do Mallarmé dessa última fase diz que se caracteriza pela ‘destruição da frase em fragmentos’, pela ‘descontinuidade em lugar da ligação’, pela ‘justaposição em lugar da sintaxe de construção habitual’, sinais todos esses de uma ‘descontinuidade interior, de uma linguagem nas fronteiras do impossível (CAMPOS, 1978, p. XLI-XLII).

O longo comentário crítico acima transcrito explicita traços estéticos expressivos do romance oswaldiano, retomados no filme de Bressane, em sua macroestrutura, em consonância com seu compromisso de trabalhar no “oco, no vazio do texto”, procurando transcriar o estilo do romance do irreverente escritor paulista do início do século passado. O filme de Bressane, se considerado em seu conjunto, é composto de “blocos temáticos”, cuja sucessão se opera sem transições que permitam ao espectador — pelo menos em uma primeira ou segunda assistência ao filme — estabelecer nexos de causalidade ao longo do texto cinematográfico. A formação de Miramar passa pelo núcleo familiar, pelos estudos, pelas viagens, pelo amor e pelo erotismo, pela morte, pelo cinema, todos esses “motivos” presentes na obra literária de Oswald e retomados no texto fílmico de Bressane, sem, contudo, estarem vinculados a qualquer espécie de “cronologia” — identificável, ainda que bastante esgarçada, no romance de Oswald. Do ponto de vista dos procedimentos da montagem eisensteiniana, Bressane explicita seu tributo ao genial diretor russo não somente através da inserção explícita da imagem de um livro de Eisenstein — “Reflexões de um cineasta”, exibido em primeiro plano ao lado de “Memórias póstumas de Brás Cubas” e do já citado romance oswaldiano -, mas em todo o processo de edição do material fílmico. À guisa de exemplo, basta lembrar a impactante seqüência de planos em que Bressane nos

mostra o pai e a mãe de Miramar desenrolando todos os passos de seu macabro pacto de morte, entrecortada por planos com imagens do carnaval de rua, em época remota, nas quais se vêem foliões brincando nas ruas. A contigüidade entre essas duas séries de planos estabelece-se pela *luz*, cujo tom amarelado presente em ambas as seqüências de planos convida o espectador/leitor a uma ampliação do sentido das mesmas, a partir do confronto irônico-patético entre imagens de dor e imagens de alegria. A justaposição de planos de natureza tão distinta intensifica o tom trágico do destino do casal, ainda que se busque, pelo choque provocado pela utilização de elementos tão heteróclitos, “amortecer” esse choque com um riso também amarelo do espectador.

Outra marca apresentada por Bressane em suas reflexões teóricas sobre as aproximações entre literatura e cinema — a valoração dos “clichês cinematográficos” como um procedimento central para o processo de transcrição — também se encontra presente em “Miramar”. Um dos exemplos da utilização desses clichês é a seqüência de planos “sujos”, com imagens exibidas em velocidade, através das quais o diretor faz referência às “ruínas” do próprio processo de criação do filme, em sofisticado e sutil exercício de metalinguagem. Na referida seqüência, surgem, de relance, imagens da plaqueta de ajuste de cor, utilizada nos *sets* de filmagem para definições de fotografia e também da clássica claquete, coberta pela mão (suposta) de Miramar. A inserção desses “restos” de filme na própria estrutura da edição final de “Miramar” aponta para a valoração dessas referências cinematográficas — aqui acrescidas de uma dimensão metalingüística -, em consonância com o “modo bressane” de “escrever cinema”.

Ainda como exemplos da presença de “referências da tradição” em “Miramar”, arrolaria três outras seqüências do filme, sendo duas de ordem mais diretamente “cinematográfica” e a outra revestida de um caráter mais especificamente “literário”. Uma dessas seqüências — também com traços evidentes de metalinguagem — reporta o espectador/leitor de “Miramar” a outro filme de Bressane, “O anjo nasceu”, de 1969: trata-se, como bem observou o crítico de cinema José Carlos Avellar, “*ao mesmo tempo (de) uma lembrança, uma memória e é o filme que ele (Miramar) está fazendo*”⁶. Em verdade, ocorre aqui uma referência metalingüística em dois níveis: a citação da seqüência do próprio filme de Bressane e a inserção no filme que Miramar está fazendo em “Miramar”. Outro resgate da tradição fílmica pode ser observado na seqüência em que Bressane dialoga com “Orphée”, de 1950, dirigido por Jean Cocteau. Assim fala o próprio diretor sobre essa citação ao filme francês:

O filme... de onde eu tirei da figura da sintaxe do ‘Miramar’, a figura forte do filme, a figura central do filme, o tropo central do filme, é filmagem em reverso. Eu filmei bastantes cenas em reverso justamente para mostrar essa contradição, essa anormalidade, essa transmutação, esse ‘aspecto Proteu’ da realidade, do menino, da natureza, etc... Usei essa figura, que é uma figura tão antiga quanto o cinema: filmar ao reverso. Essa figura de sintaxe foi teorizada e levada a uma conseqüência extraordinária, clássica, num filme de Jean Cocteau, que é o Orfeu [Orphée, de 1950]. É extraordinário como ele encontrou a figura central para traduzir a questão do intraduzível da poesia. (...) O filme que eu sinto mais durante o meu filme inteiro é o ‘Orfeu’ do Cocteau. E eu coloquei no final, quando ele encena com a menina, o Cocteau falando sobre a lenda de

⁶ AVELLAR, José Carlos. “*Miramar, Vidas secas* e o cinema no vazio do texto”. In: *Cinemais* n.º. 6, julho/agosto de 1997. p.18.

Orfeu, a voz do Cocteau: uma imagem das duas meninas olhando para o mar e a voz do Cocteau falando do mito do Orfeu (BRESSANE, 2000, p. 18-19).

O comentário crítico de Bressane, além de ratificar a citação do filme francês no uso específico feito da “filmagem em reverso” em “Miramar”, aponta para outro aspecto não menos expressivo de seu filme: a utilização de planos em que o mar se constitui na imagem central, ora também filmado de trás para frente, ora apresentado como um horizonte natural de infinitas possibilidades em movimento, o qual o jovem Miramar não se cansa de contemplar. Miramar mirando o mar: uma imagem significativa/significado de todo o filme.

A última seqüência de referências aqui registrada é de ordem mais estritamente literária: é aquela em que Bressane apresenta ao espectador imagens de escritores da literatura universal, tais como Tolstoi, Dostoiévski, Machado de Assis, Mário de Andrade, Proust, entre outros. Em um desfilar de “irradiações” dos rostos desses escritores, resgata-se todo um legado literário de imagens, “fontes-cinema” aos olhos do diretor:

O autor, ele reflete o leitor. O escritor produz um trabalho preliminar. Para isso, ele precisa harmonizar a variedade das imagens e depois classificá-las, valorá-las, isto é, dar às palavras (...) uma chave secreta, essa luz que contém sua classificação. Luz aqui quer dizer som e vida que contém as palavras⁷.

Um último traço a ser considerado na análise de “Miramar” como um texto-manifesto do “modo bressane” de “escrever cinema” refere-se à atualização de um cinema *trans*, tal como o próprio diretor o definiu, capaz de “atravessar” todas as artes, sem delas chegar a ser uma síntese, mas delas recolhendo possibilidades para sua própria escritura.

Escolhemos, aqui, o diálogo entre cinema e pintura, proposto por Bressane em “Miramar”, explicitado na “superfície” dos planos na seqüência em que Rolah, a atriz (interpretada por Giulia Gam), em longo monólogo de trechos de “O livro negro do Padre Diniz”, de Camilo Castelo Branco, caminha pelas galerias do Museu Nacional de Belas Artes, tendo quadros de pintores brasileiros ao fundo. Sobre essa seqüência, comenta Bressane:

Então, ali, através da pintura acadêmica à brasileira — Rodolfo Amoedo, Timóteo da Costa, Oswaldo Teixeira, Vítor Meireles — fiz um pouco a coisa do Camilo. Porque o livro do Camilo é um livro da plástica da língua portuguesa. São frases, assim... no sentido latino da palavra... breves aforismas... breves idéias expressas em breves aforismas. Isso é o que é... parece um texto latino, todo plástico. Então eu fiz uma imagem disso. Ela dizendo o texto, coloquei uma imagem da pintura acadêmica para dar um pouco essa idéia do impossível de traduzir (BRESSANE, 2000, p. 12).

Se a relação *trans* do cinema com a pintura, aqui explicitada por Bressane em seu comentário crítico, sugere uma impossibilidade de tradução de uma obra para outra, em função do irreduzível do texto-fonte, codificado em linguagem específica, nem por isso o diretor deixa de utilizar a *luz*, elemento constituinte da linguagem cinematográfica, para aproximar seu filme da plasticidade das telas. Em várias seqüências de “Miramar”, como na citada seqüência em que se alternam planos dos pais de Miramar e imagens do carnaval antigo ou mesmo nos planos em que Rolah diz Camilo Castelo Branco nos corredores do

⁷ *Voz off* in: “Miramar”, dir. Júlio Bressane, Brasil, 1994.

Museu Nacional de Belas Artes, com telas brasileiras ao fundo, Bressane assina seu cinema *trans*, fazendo de seu texto filmico um espaço de inquietação artística permanente.

Em síntese, “Miramar” realiza, em seus experimentalismos oswaldianos, em sua montagem “a Eisenstein”, em sua fragmentação “Brás Cubas”, um texto cinematográfico que propõe outras possibilidades para as relações entre literatura e cinema, mais amplamente, entre palavra e imagem. Explorando a plasticidade do verbo e o verbal da imagem, o irrequieto diretor resgata Vieira: “*o ver com os ouvidos e o ouvir com os olhos*” — um modo bressane de escrever cinema.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Oswald de. Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- AVELLAR, José Carlos. “*Miramar, Vidas secas* e o cinema no vazio do texto”. In: Cinemais n.º 6, julho/ agosto de 1997.
- BARTHES, Roland. S/Z. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BRESSANE, Júlio. Cinemância. Rio de Janeiro: Imago, 2000
- BRESSANE, Júlio, GUERRA, Ruy e PIZZINI, Joel. “O *eu* da arte é fora de si”. In: Cinemais n.º 33, janeiro/março de 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald de. Memórias Sentimentais de João Miramar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- “Conversa com Júlio Bressane — “*Miramar, Vidas secas* e o cinema no vazio do texto”. In: Cinemais, n.º 6, julho/agosto de 1997.
- GARDIES, André. “Le narrateur sonne toujours deux fois”. In: GAUDREAULT, André, GROENSTEEN, Thierry. (direc.) La Transécriture: pour une théorie de l’adaptation. Colloque de Cérisy. Québec, Nota Bene, 1992.
- ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- STAM, Robert. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”. In: NAREMORE, James. Film Adaptation. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia et alii (org.). Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

FILMOGRAFIA

Miramar (dir. Júlio Bressane, Brasil, 1994).