

CINEMA E LITERATURA: APROPRIAÇÕES E INFLUÊNCIAS

*Márcia Rejany MENDONÇA**

Cinema da “desdramatização”; de “improviso”; “regrado”; de “cineasta”; do “plano”; e, de “poesia”. Esses vocábulos procuram especificar o rompimento do vínculo do cinema moderno com a narração, mas esse vínculo não está rompido. Ao contrário, segundo Christian Metz, o cinema moderno mostra ter recriado noções convencionais, “se tornou mais flexível e se enriqueceu ‘sintaticamente’” e “novas conquistas se verificam em relação à diegese, e que o cinema novo, longe de ter abandonado a narração, nos deu narrações mais diversas, mais desdobradas, mais complexas” (1972, p. 215), ampliando o horizonte de investigações teóricas.

O cinema moderno experimental ou não, freqüentemente se realiza nas fronteiras do teatro, da música, da pintura, da arquitetura, da fotografia e da literatura, provocando a distensão dos limites desses gêneros. A partir dessa perspectiva enfocamos algumas das estratégias narrativas utilizadas na elaboração do texto literário e do texto fílmico as quais contribuem para a interação entre ambos. Para tanto, nosso estudo basear-se-á no romance *As horas* (1999), de Michael Cunningham, e no filme *As horas* (2002), de Stephen Daldry.

Sabemos que a análise entre objetos de sistemas semióticos diferentes requer a passagem de um sistema de signos para outro e, para comparar elementos estruturais de um texto fílmico com os de um texto literário, a transposição semiótica do campo imagético para o textual se faz necessária na tentativa de capturar, do texto fílmico,

* Doutoranda em Estudos Literários pela UFG.

fragmentos da estrutura móvel que compõe a obra cinematográfica. Nesse sentido, partes do objeto-filme são transpostas para a escrita por um processo de transcodificação chamado também de “tradução intersemiótica”.

Apesar das implicações que envolvem o processo de transcodificação, tanto a obra literária quanto a cinematográfica dispõem do mecanismo narrativo para a construção de seus objetos literário e fílmico. Esse fato, além de permitir o trânsito entre elas, enriquece as reflexões teóricas, pois cada uma procura reinventar, a seu modo, a arte milenar de contar histórias.

A aproximação entre o cinema e a literatura não ocorre de imediato. As produções cinematográficas nos seus primórdios limitavam-se a representar cenas de um mundo às avessas, não oficial, optando, geralmente, pelo grotesco e pela pornografia, que constituíam-se num dos *shows* das casas de espetáculos de variedades conhecidas como: “*music-hall* na Inglaterra, *café-concerts* na França e *vaudevilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos” (MACHADO, 2002, p. 78). O público que freqüentava tais casas, em sua grande maioria, pertencia a classe proletária masculina. Por essa razão, os arredores desses locais se transformavam em pontos de prostituição, favorecendo as práticas mais variadas de delitos contra a moral e os bons costumes da sociedade daquela época.

Para limpar o ambiente e elevar o nível dos espetáculos, estabeleciam-se rigorosas leis para o funcionamento não só dos *vaudevilles*, mas também para a projeção dos filmes nestes locais, posto que suas imagens, na maioria eróticas, incitavam o espectador às práticas libidinosas ao se identificar com certas cenas do filme.

Com as regras de moralização em vigor inicia-se uma guerra contra o cinematógrafo, levando cineastas e produtores a mudarem o foco do cinema, cuja intenção é

atrair um público culturalmente refinado e monetariamente mais abastado por meio de produções mais elaboradas. Inicialmente, buscam na forma de documentário atrair um público “mais sério” e, para conseguir prestígio de arte “elevada”, se aproximam do teatro e da literatura, artes que no final do século XIX estão no apogeu.

Nessa época, cineastas adaptam a estrutura narrativa de obras literárias para a linguagem cinematográfica. Griffith é um dos primeiros que reconhece nos romances de Charles Dickens modelos narrativos, técnicas e uma concepção de ritmo e de suspense. Para transpor a narrativa de Dickens em imagens, Griffith inventa a montagem e apresenta as ações se desenvolvendo paralelamente. Sua idéia, que consiste na articulação de duas ações simultâneas tomadas em lugares diferentes, causa espanto aos produtores da época.

Mudanças de perspectiva são somadas à montagem e reveladas pelo deslocamento da câmara que passa a filmar uma mesma cena sob diferentes ângulos, enquadramentos e planos. Se antes o ponto de vista se localizava externamente, num ponto fixo e fora da cena, com a liberação da câmara de sua posição estática ele adquire mobilidade de forma semelhante aos narradores das narrativas modernas.

Esse recurso permite ao cineasta escolher entre uma maior ou menor aproximação de seu objeto e também jogar com a profundidade espacial e com o aspecto subjetivo de uma cena. Finalmente, com o deslocamento da câmara, todos os elementos da linguagem cinematográfica passam a contribuir para apreensão da expressividade da imagem, portanto, destacamos: é na montagem que a expressividade se realiza de fato. É nessa fase que os planos são ligados entre si numa seqüência lógica que sugere uma unidade narrativa pelo aspecto dramático ou estético, sendo impossível imaginar o cinema sem essa técnica.

Além disso, é a partir da montagem que são feitas as escolhas e a ordenação dos planos, a definição da duração, do movimento, do ritmo e da sequência de cada cena. Enfim, esta técnica é o elemento mais específico da linguagem fílmica e se constitui na “organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2003, p. 132). É uma atividade criadora e, como tal, apresenta um grande número de possíveis combinações, transformando, muitas vezes, os planos imóveis de um filme numa obra de arte.

Martin (2003, p. 147) enumera alguns tipos de montagem sistematizados por teóricos como Timochenko, Kulechov, Vertov, Eisenstein e Bela Balazs. Essas consistem em: ideológica, metafórica, poética, alegórica, intelectual, rítmica, formal, paralela e outras. Tais variedades demonstram que a montagem adquire o perfil do conteúdo semântico que o filme deseja expressar, podendo, para isso, subverter a ordem temporal e espacial da narrativa.

É verdade que não se entende a arte cinematográfica sem a montagem. No entanto, ela não mais pertence exclusivamente ao cinema. A literatura moderna também a utiliza como uma de suas estratégias narrativas, sendo a montagem paralela um recurso bastante expressivo no romance *As horas*, de Cunningham. Conforme Martin (2003, p.158), esse tipo específico de montagem consiste em abordar duas ou mais ações

ao mesmo tempo pela intercalação de fragmentos pertencentes a cada uma delas, alternadamente, a fim de *fazer surgir uma significação de seu confronto*. Aqui, a contemporaneidade das ações não é mais absolutamente necessária, o que faz com que esse tipo de montagem paralela seja o mais sutil e também o mais vigoroso.

Essa definição, aplicada à estrutura cinematográfica, é apropriada para esclarecer um dos principais

procedimentos narrativos do romance *As horas*, visto que as histórias de Clarissa que está em Nova York no final do século XX; Virginia, em Richmond, arredores de Londres, em 1923; e, Laura, em Los Angeles, no ano de 1949, estão narradas em paralelo e manifestam-se numa forma exterior fragmentada.

Os fragmentos são encaixados e se intercalam alternadamente considerando ou a proximidade de motivos psicológicos ou a descrição de momentos em que as personagens se encontram sozinhas, vivenciando situações de angústia. Além disso, os fragmentos não estão numa sequência que depende exclusivamente da relação de causa e efeito, mas sim do conteúdo subjetivo que surge a partir do confronto entre as histórias de Virginia, Laura e Clarissa.

Essa estratégia permite a articulação de novas significações a conteúdos de certo modo velhos, isto é, os temas apresentados no romance de Cunningham não são novos, basicamente ele narra o cotidiano, aparentemente comum, de um dia de junho da vida de Virginia, Laura e Clarissa. Mas, a liberdade em relação aos procedimentos da narração, fragmentação e montagem amplia a significação e a reflexão sobre o fazer literário.

Virginia, uma escritora que por problemas de saúde é obrigada a se afastar de Londres, está reclusa numa casa em Richmond. O isolamento é uma das prescrições médicas, porque a agitação do espaço urbano agrava o estado físico e mental dessa personagem que passa a ouvir vozes e a ter fortes dores de cabeça. Mas Londres, responsável pelo agravamento da saúde de Virginia, é a mesma que preenche sua vida de sentido e nutre sua imaginação de escritora. Assim, num dia de junho de 1923, ela decide deixar Richmond e retornar a Londres. Mesmo que tal atitude signifique apressar-lhe a morte.

Laura é uma dona de casa que não se adapta ao ritual do casamento e dos afazeres domésticos executados na

rotina familiar. Num dia de junho de 1949, ela se conscientiza de que está presa à família mais por imposição social do que por vontade própria. Mesmo assim, passa o dia tentando se encontrar como perfeita dona de casa, mãe de Richie e esposa de Dan. Nessa tentativa, Laura prepara junto com o filho um bolo para celebrarem o aniversário do marido. Ambos recebem Dan ao final do dia com uma festa surpresa e, durante a comemoração, a família parece perfeita, mas mesmo assim Laura decide deixá-los.

Clarissa também prepara uma festa num dia de junho do final do século XX. Ela quer homenagear seu amigo Richard, poeta e escritor, que acaba de receber uma premiação por sua obra. Editora, independente, Clarissa é a chefe de uma família que está fora do padrão normalmente adotado pela sociedade, pois para ser mãe, opta pela fertilização artificial e para se casar escolhe Sally. Em contrapartida, mesmo diante dessa liberdade de escolhas, Clarissa não se desvincula do passado e de toda a carga de convenção que ele representa.

Como observamos, Virginia, Laura e Clarissa estão separadas espacial e temporalmente. No entanto, elas têm conflitos e dramas psicológicos semelhantes; mostram uma insatisfação diante da vida que escolheram e, ainda, todas acreditam ter fracassado em suas escolhas. Esses traços aproximam as três personagens, porém há uma outra obra que reforça ainda mais essa aproximação: é o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, publicado em 1925. Em *As horas*, Cunningham se apropria da obra de Virginia Woolf e reconta *Mrs. Dalloway* por meio da personagem Virginia que escreve *Mrs. Dalloway*; Laura, a leitora de *Mrs. Dalloway*; e, Clarissa Vaughan que é a Mrs. Dalloway no final do século XX.

Mrs. Dalloway também é um romance sobre a rotina de um único dia de junho da vida da personagem Clarissa Dalloway, uma senhora da alta sociedade inglesa que possui

uma bela casa em Westminster e, nesse dia, prepara-se para dar mais uma de suas festas. Pela manhã, sai para comprar flores e percorre ruas, praças e lojas de Londres. Todos os seus movimentos, internos e externos, são relatados por um atento narrador heterodiegético.

Por meio desse narrador, o leitor descobre a insatisfação de Clarissa Dalloway diante da sua vida de dona de casa, mãe e esposa; e também suas angústias, insucessos, dores e sua fraqueza para romper com a aparente estabilidade social e emocional que o casamento lhe proporciona.

O filme *As horas*, de Stephen Daldry, também é elaborado com essa complexa mistura de semelhanças e diferenças, pois o filme é uma adaptação do romance *As horas*, de Cunningham que, por fim, é uma obra inspirada em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

O filme de Daldry mantém o mesmo nome da obra de Cunningham e de seus personagens e não contradiz, completamente, o conteúdo do texto literário, porém, modifica a sequência das histórias, construindo um outro universo semântico para *As horas*, pois os capítulos do romance escrito não correspondem às sequências apresentadas no cinema, ou seja, no filme nem todas as personagens e situações do romance estão representadas. Capítulos são reconstruídos e outras situações são elaboradas, como por exemplo, o encontro de Clarissa com Mary Krull, namorada de Júlia que é suprimido no filme; na cena da floricultura Bárbara comenta o livro de Richard, o que no texto literário não acontece; e, no romance, após a visita de Louis a Clarissa, é ele quem sai chorando do apartamento, sendo que no filme, é Clarissa quem chora sentada no chão da cozinha e Louis a observa, de certo modo, ironicamente. Assim, a história em ambos, filme e romance, pode ser a mesma, mas ao mesmo tempo ela não o é mais.

Como no romance de Cunningham, o filme retrata a vida de Clarissa, de Virginia e de Laura num dia, apenas num único dia de junho. No texto literário, os momentos desse dia são desdobrados e apresentados separadamente em capítulos específicos e autônomos destinados a cada personagem cuja estrutura dificulta a percepção dos vínculos subjetivos e privilegia outro aspecto de ligação, como por exemplo, a condição feminina diante da sociedade patriarcal, argumento que permeia as três narrativas e que aparece de modo bastante evidente na obra de Cunningham.

A autonomia dos capítulos da obra de Michael Cunningham, no filme *As horas* desaparece, pois a transição de uma história a outra é feita entre episódios que possuem elementos materiais ou subjetivos em comum, revelando uma relação não só de influência, mas também de interdependência entre as histórias. Como elemento material em comum, a presença das flores pode ser um dos exemplos — numa sequência bastante significativa elas fazem a ligação entre as três histórias —, já como elemento subjetivo, o tema da morte se sobressai por dar unidade a mais de uma sequência de cenas.

Mas, no filme, o destaque é para o elemento subjetivo, responsável pela ligação das histórias, o qual é enfatizado pela música e pela justaposição das narrativas encaixadas em pontos específicos, por exemplo, uma determinada cena de Virginia em 1923 tem sua sequência interrompida e uma cena de Laura em 1951 é encaixada, dando continuidade à história; o corte não prejudica a compreensão, pelo contrário, intensifica o caráter subjetivo e estabelece uma coerência narrativa, mesmo entre espaço e tempo distintos. Além disso, o máximo da tensão dramática do filme se concentra, exatamente, nos pontos de encaixe, onde há maior número de elementos num tempo limitado.

A música de Philip Glass tem papel unificador fundamental e contribui para reforçar a tensão produzida na

contraposição das cenas e para amplificar os efeitos visuais. Sua execução recria no filme a atmosfera melancólica do livro e para conseguir tal efeito, ela busca “produzir uma impressão global sem parafrasear a imagem: age então por sua tonalidade (maior ou menor), por seu ritmo (expansivo ou contido), por sua melodia (alegre ou grave)” (MARTIN, 2003, p. 127).

Nesse aspecto, o papel da música se mostra diversificado e múltiplo; às vezes, é dramático, lírico, de fundo sonoro ou somente de ligação entre as narrativas. A função dramática que assume em algumas cenas pode passar para a lírica ou então ser executada somente como fundo sonoro. Em duas seqüências específicas, ela demonstra essas funções, sendo que a primeira refere-se ao prólogo que se desdobra em epílogo e a segunda trata-se da seqüência que vem logo após o prólogo, composta pelas cenas que introduzem os personagens, o tempo e o espaço da narrativa.

Como o filme desdobra o prólogo do romance em epílogo, as cenas iniciais e finais são as do suicídio de Virginia, porém, no prólogo a música cria um ambiente sonoro mais tenso do que no epílogo. Isso porque, na seqüência do prólogo, a música apresenta ritmo e intensidade que acentuam a tensão presente nas ações da personagem que são mostradas em cenas alternadas e de curta duração. Primeiro, aparecem as mãos nervosas de Virginia amarrando o casaco e, em seguida, ela caminhando em direção ao lago. Tais imagens se alternam com as de suas mãos escrevendo a carta de despedida e com Leonard lendo a mesma carta, sendo a seqüência encerrada com as imagens do corpo de Virginia deslizando no fundo das águas.

No epílogo, as cenas de Virginia entrando no lago são retomadas em ângulos diferentes. Se no prólogo a proximidade do primeiro plano das mãos e do rosto de Virginia exprime seu desespero, no epílogo a câmara acompanha seus movimentos à distância e se afasta

lentamente, seguindo em direção às águas. Enquanto isso, Virginia entra no lago, fica imóvel e pensativa; esta é a última imagem que temos dela de costas e sozinha. A música, juntamente com a voz em *off*, amplifica o efeito subjetivo da cena e exprime a impotência de Virginia diante da fatalidade, fazendo desse epílogo uma espécie de metáfora do fracasso.

Logo após as cenas do prólogo, onde a música exerce a função dramática, vemos uma outra sequência de cenas paralelas, onde, agora, a música desempenha papel de fundo sonoro. Menos complexo, porém, não menos importante, esse papel se mostra quando a música acompanha, num mesmo ritmo, melodia e tonalidade, a câmara que segue à distância os três maridos: Leonard, Dan e Sally, chegando em casa pela manhã. Aqui, a música se limita a acompanhar a introdução do ambiente e dos personagens da narrativa e o efeito sonoro dessa sequência é em parte proporcionado pela montagem paralela que também caracteriza-se “por sua *indiferença ao tempo*, pois consiste justamente na aproximação de acontecimentos que podem estar muito afastados no tempo e cuja simultaneidade estrita não é de maneira alguma necessária para que sua justaposição seja demonstrativa” (MARTIN, 2003, p. 158).

É pertinente apresentar a análise de mais duas sequências do filme em que as relações narrativas e semânticas podem exemplificar o que a montagem paralela produz em praticamente todo o filme, sendo que a segunda se constitui como um desdobramento da primeira. Na primeira sequência, Virginia, em 1923, está no quarto e se prepara para escrever a frase inicial do romance *Mrs. Dalloway*. Enquanto ela pronuncia e escreve a frase “irá ela mesma comprar flores” a cena é cortada e aparece Laura Brown, em 1951, no seu quarto com o livro *Mrs. Dalloway* entre as mãos, repetindo a frase de Virginia. Quando termina de pronunciá-la, vem um outro corte e aparece Clarissa, em

seu apartamento, no ano de 2001. Nessa cena, Clarissa diz a Sally que vai sair para comprar, ela mesma, as flores para a festa que está organizando.

Na segunda seqüência, Virginia ainda está no quarto e, enquanto uma voz em *off* (presume-se que a voz seja da personagem Virginia por focalizar seu rosto) revela seus pensamentos, cenas de Clarissa e de Laura são inseridas paralelamente, insinuando que essas duas personagens são criações da obra que está escrevendo. Cada frase traz uma seqüência de imagens que se intercalam da seguinte maneira: “A vida inteira de uma mulher”, (cena de Virginia no quarto); “num único dia”, (cena de Clarissa caminhando com as flores nos braços); “Apenas um dia”, (cena de Virginia novamente no quarto); “E neste dia, toda a vida dela”, (cena de Laura Brown na cozinha com o filho).

Nestas duas seqüências, a música, a obra *Mrs. Dalloway*, a voz *in* (na primeira seqüência) e a voz em *off* (na segunda seqüência), fazem as ligações entre os episódios. Elas rompem com a distância temporal, ligam as cenas entre si e as reúnem de forma lógica, dissimulando a fragmentação da montagem paralela e criando a impressão de unidade, de harmonia e de continuidade.

A ordem como as cenas dessas seqüências se sucedem mostra que a presença de Virginia na vida de Laura e de Clarissa, ultrapassa os limites da obra *Mrs. Dalloway*. A influência atinge um ponto tão elevado que Mrs. Brown e Mrs. Vaughan parecem criações de Virginia e que seus destinos dependem das escolhas da escritora o qual, de posse de sua caneta tinteiro, reproduz naquelas personagens a vida de Mrs. Dalloway. O mesmo não acontece no texto literário, onde a influência da escritora Virginia Woolf e de sua obra *Mrs. Dalloway* sobre Laura Brown e Clarissa Vaughan também está presente, mas não de forma tão intensa e direta quanto a construída na obra fílmica.

No romance de Cunningham, Laura, leitora da obra de Virginia, é seduzida pelas histórias de *Mrs. Dalloway* e pela biografia de sua autora, a ponto de se identificar e de se reconhecer de forma semelhante quando se sujeitam à obediência e ao hábito impostos pelo casamento. Sem saber como se libertar, em alguns momentos Laura decide viver como Clarissa Dalloway, para agradar a todos; em outros, quer desistir e, como Virginia Woolf, se suicidar. Mas, no fim, não encontra coragem para trilhar esses caminhos. Decide então deixar a família e seguir sozinha. Já Clarissa Vaughan parece se assemelhar à Clarissa Dalloway, porém, mais tolerante com as incertezas, as diferenças e os instantes fugazes da vida. No final, liberta-se das convenções sociais e das lembranças do passado e se entrega ao relacionamento com Sally.

Portanto, independente dos caminhos escolhidos pelo texto literário ou pelo filme para compor os perfis psicológicos de Mrs. Brown e Mrs. Vaughan com os traços subjetivos das personagens Mrs. Woolf e Mrs. Dalloway, aquelas rompem com a influência quando modificam suas escolhas.

À exceção desses desvios, geralmente pertinentes, que a recriação de uma obra apresenta em relação ao seu texto origem, Cunningham e Daldry recontam *Mrs. Dalloway* — desdobrando a personagem da Londres de 1923 que percorre as ruas da cidade em busca de flores para a sua festa — em Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Vaughan. As três iniciam o dia com a presença das flores, mas por motivos diversos, não o encerram com a celebração de uma festa, porém, decididas a virar mais uma página de suas vidas, ao contrário da primeira Mrs. Dalloway, personagem da obra de Virginia Woolf, que opta por continuar escrevendo a mesma página, celebrando a vida com suas festas.

Como podemos verificar, o retorno ao texto de origem é marcado por “divergências corretivas”, isto quer dizer que, de certa forma, as personagens de Cunningham e de Daldry “corrigem” ou “atualizam” uma visão de mundo que Mrs. Dalloway prefere ignorar. Em *As horas*, texto e filme, observamos que a revisitação a obra de Virginia Woolf atribui uma re-significação a personagem Mrs. Dalloway e mostra o que talvez fosse o seu lado avesso.

Os desvios do romance e do filme *As Horas* em relação ao texto origem são, na maioria, completivos, isto é, o revisionismo do escritor e do cineasta segue o texto origem até o ponto onde acreditam que a obra poderia ter ido mais além, contudo, algum motivo a fez cessar. Um dos pontos em que *As horas*, texto literário e filmico, se desviam de *Mrs. Dalloway*, dando um outro rumo para situações que a primeira narrativa apresenta, refere-se ao beijo nos lábios que Clarissa Dalloway recebe de Sally Selton. Se em *Mrs. Dalloway* Clarissa mantém em segredo a impressão perturbadora e os desejos que o beijo da amiga lhe despertam, no filme o beijo se desdobra no casamento de Clarissa e Sally.

Segundo Harold Bloom, esse método de adaptação, ou melhor, de apropriação se caracteriza num “clinamen”, desvio criativo que concede à nova criação um lugar próprio e, de certa forma, único. Nas palavras desse teórico, “clinamen”

é a desleitura ou desapropriação poética, propriamente dita; a palavra vem de Lucrecio, onde significa um ‘desvio’ dos átomos, que torne possível qualquer mudança no universo. Um poeta se desvia ao ler o poema de seu precursor de tal forma a executar um *clinamen* com relação a ele. Isto parece como um movimento corretivo em seu próprio poema, sugerindo que o poema do precursor fora acurado até certo ponto, mas deveria,

então, ter se desviado, precisamente na direção em que se move o novo poema (BLOOM, 1991, p. 43).

Todavia, se em relação à obra de Virginia Woolf, a narrativa de Cunningham e o filme de Daldry executam o “clinamen”, o filme, em relação ao texto literário de *As horas*, executa a “tessera”, uma outra categoria apresentada por Bloom para libertar um poeta da influência de seu precursor. Neste tipo de desvio, o poeta completa “antiteticamente seu precursor ao ler o poema ascendente de tal forma a preservar seus termos mas alterar seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante” (BLOOM, 1991, p.43). Pois bem, o filme *As horas* altera o significado do romance *As horas* ao desdobrar o prólogo em epílogo e ao escolher a personagem da escritora Virginia Woolf para ser a principal protagonista e narradora, papel compartilhado com a câmara.

Desse modo, é evidente a relação “hipertextual” entre *As horas*, de Cunningham, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf e *As horas*, de Daldry. Essa relação se insere em um dos tipos de “transtextualidade” propostos por Genette, em *Palimpsestes*: a “hipertextualidade”. Para esse teórico, o conceito de “transtextualidade” ou transcendência textual do texto inclui todas as relações que um texto mantém com outro texto (GENETTE, 1982, p. 7).

Mas em *As horas*, de Cunningham, é possível verificar também a “paratextualidade” e a “metatextualidade”. A “paratextualidade” é explícita: citações, epígrafes, nomes de personagens e o título do romance remetem diretamente a *Mrs. Dalloway*; e a, “metatextualidade”, de forma mais sutil, faz críticas ao texto literário que na pretensão de apreender todas as faces da realidade, acaba construindo uma narrativa “ilegível”, labiríntica e com intermináveis descrições que conduzem, muitas vezes, seus personagens a lugar nenhum.

A “metatextualidade” se apresenta claramente em duas situações. Uma delas é feita por Richard quando toma consciência de que a escrita é incapaz de apreender todas as impressões que ele vivencia; e, a outra está manifesta na crítica a obra de Richard, mais especificamente, acerca das longas descrições que o texto apresenta sem apontar solução coerente à situação que descreve. Dois fragmentos do romance de Michael Cunningham podem exemplificar como a relação crítica de um texto ao outro se apresenta na narrativa.

No primeiro o narrador diz:

Richard produz um romance que medita exaustivamente sobre uma mulher (um capítulo com mais de cinquenta páginas falando sobre a escolha de um esmalte de unha, que ela acaba não comprando!) e o velho Louis W. é relegado ao coro (CUNNINGHAM, 1999, p. 103).

O segundo é um diálogo entre Clarissa e Louis:

“Li o livro, é claro”, ele diz.

“Leu? Ótimo.”

“Não é meio estranho?”

“É. É sim.”

“Ele mal se deu ao trabalho de mudar seu nome.”

“Aquela não sou eu. É a fantasia de Richard a respeito de uma mulher vagamente parecida comigo.”

“É um livro estranhíssimo.”

“É o que todo mundo acha, ao que parece.”

“A impressão é que tem umas dez mil páginas. Não acontece nada. E, de repente, *pum*. Ela se mata.”

“A mãe dele.”

“Eu *sei*. Mesmo assim. Acontece sem nenhum aviso, do nada.”

“Você está perfeitamente de acordo com quase todos os críticos. Eles esperaram esse tempo todo, e pelo quê? Mais de novecentas páginas de flerte, no fundo, com uma

morte repentina no final. Mas dizem que é muito bem escrito” (CUNNINGHAM, 2003, p. 106).

Embora o texto literário citado na crítica de Louis pertença ao universo romanesco de *As horas*, ela não deixa de evocar a técnica da descrição utilizada por romancistas que ao invés de multiplicarem ações no interior das descrições, “multiplicam as descrições no interior das ações” (RICARDOU apud NITRINI, 1987, p. 55), portanto, retardam o desenvolvimento temporal da história.

Essa forma também se aproxima da estrutura narrativa de *Mrs. Dalloway*, porque também o narrador desse romance acompanha os pensamentos dos personagens, descrevendo seus devaneios, percepções e, ainda, resgata o passado deles, mergulhando num tempo e num espaço subjetivos que vão contra a seqüência linear da história. Paralelamente às ações externas desenvolvidas pelos personagens, uma atividade interna e mais intensa acontece e, enquanto isso, as ações externas permanecem praticamente estáticas.

A “transtextualidade” se repete entre o romance de Cunningham e o filme *As horas*, de Stephen Daldry, pois o filme é uma adaptação da obra literária de Cunningham. Sabemos que o cinema dispõe da linguagem cinematográfica e que os meios técnicos dos quais se utiliza são diferentes dos recursos proporcionados pela escrita, por esse motivo, no texto fílmico, as relações “paratextuais” e “metatextuais” são identificadas por imagens visuais, sons, cores, luz e também pelo movimento da câmara.

Nesse aspecto, três situações que se apresentam no filme *As horas* são ilustrativas. Na cena em que Clarissa Vaughan caminha para a floricultura, vários transeuntes passam por ela na calçada, mas um deles é especial, pois se trata de Michael Cunningham. Em outra cena, quando Sally observa o mapa das mesas com a indicação dos nomes dos convidados, lá está o nome de Michael Cunningham,

figurando entre eles. Assim, nesses dois momentos o autor da obra literária é citado nas imagens do hipertexto filmico.

A terceira situação se apresenta na cena em que Louis diz a Clarissa quais suas impressões sobre o texto de Richard. Tais impressões são semelhantes às do romance escrito, porém, no filme há o acréscimo das imagens que enfatizam o aspecto denso de um livro, sem título, que aparenta conter um grande número de páginas e, sua insignificância para Louis, representada pelo gesto agressivo de atirá-lo ao sofá.

Independente da distinção entre os objetos semióticos, o diretor Stephen Daldry reconta a narrativa de Cunningham, sendo-lhe fiel, dentro das possibilidades de uma adaptação cinematográfica, visto que a adaptação de uma obra literária geralmente resulta na reinterpretação dos elementos que a constituem e a substância de cada uma das seqüências do filme nem sempre coincide com a da obra literária. Alguns desses elementos são manipulados e reestruturados; outros, suprimidos, pois a intenção é conservar o essencial e mais significativo nas individualidades.

Portanto, por mais que a adaptação siga passo a passo a obra literária, por mais que o filme lhe seja fiel, ele é uma recriação, onde seus tradutores — diretor, roteirista, atores, músicos entre outros —, têm que tornar a narrativa inteligível aos espectadores logo no primeiro contato. Mas há outros textos filmicos que mesclam vários códigos visuais, às vezes, sobrecarregando as imagens de informações, sendo que, para decodificá-lo é necessário ter habilidade de leitura, pois somente munidos de tal habilidade, será possível percorrer os complexos e múltiplos caminhos da estrutura hipertextual que esse gênero de filme suscita.

Todavia, toda essa pluralidade discursiva, emaranhado de imagens, variedade de informações e vozes,

não elimina a narratividade, pois ela é mantida, mesmo que somente através de pistas. Desse modo, reelaborar novas formas de expressão não significa abandonar as tradicionais, mas desdobrá-las, ampliando e diversificando seus elementos narrativos.

Esses aspectos são significativos no romance de Michael Cunningham e no filme de Stephen Daldry. Ambos ressaltam, de maneira singular, estratégias híbridas e cambiantes que renovam o olhar de escritores, cineastas, leitores e espectadores sobre os textos literários e filmicos, porém, sem romper com a arte de narrar. Afinal, o texto literário e o filmico têm a narrativa como objeto comum e para contá-la ou recontá-la usam de estratégias similares, elaborando ou reelaborando histórias que revelam um jogo construído a partir de diferentes combinações de técnicas e de estruturas. Nesse sentido, tanto *As horas*, de Cunningham, quanto *As horas*, de Daldry, mostram uma capacidade criativa para recriar e reinventar formas de se contar novas versões de antigas histórias.

Referências bibliográficas

- AS HORAS. Dirigido por Stephen Daldry. Estados Unidos, Scott Rudin Productions. Lumière, 2002. 1 fita de vídeo (114 minutos): DTS/dolby digital (legendas em português), color. (NTSC), padrão 35 mm, VHS.
- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Tradução: Marina Appenzeller; revisão técnica Nuno César P. de Abreu. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução: Arthur Nesrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. Tradução: Beth Vieira. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: littérature au second degré*. Paris: Éditions du seuil, 1982.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schvartzman. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, Christian. O cinema moderno e a narração. In: _____. *A significação no cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972. Cap. 6, p. 173-216.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: nove novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller; revisão técnica Nuno César P. de Abreu. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. 8. ed. Tradução: Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.