

**A Crise da palavra no centro do drama: Uma leitura de *Eu sei que vou te amar* de
Arnaldo Jabor**

Bruno Sérvulo da Silva Matos

Mestrado em Artes

Instituto de Ciência das Artes

Universidade Federal do Pará

**A Crise da palavra no centro do drama: Uma leitura de *Eu sei que vou te amar* de
Arnaldo Jabor**

Bruno Sérvulo da Silva Matos

Programa de Pós-Graduação em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará

Belém

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca PPPGArtes/ICA/UFPA, Belém-PA

Matos, Bruno Sérvulo da Silva

A crise da palavra no centro do drama: uma leitura de *Eu sei que vou te amar* de Arnaldo Jabor / Bruno Sérvulo da Silva Matos. Orientadora Prof^a Dr^a Benedita Afonso Martins. 2012.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2012.

1. Linguagem cinematográfica. 2. Literatura e cinema. 3. Eu sei que vou te amar (filme). 4. Eu sei que vou te amar (romance). 5. Teoria literária. 6. Cinema. I. Título.

CDD - 22. ed. 800.1

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Benedita Afonso Martins.

Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a Benedita Afonso Martins

(orientadora, presidente)

Prof. Dr. Joel Cardoso

(membro titular)

Prof^a Dr^o Fernando Gebra

(membro titular)

Prof. Dr. Afonso Medeiros

(membro suplente)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura

Local e Data

RESUMO:

A literatura e o cinema constituem dois campos de produção sígnica distintos cuja relação pode se tornar possível em razão da visualidade presente nas duas linguagens. Não é de hoje que o cinema se utiliza de outras linguagens e/ou outros signos para a construção, reconstrução, criação e recriação fílmica, provocando, dessa forma, o aparecimento de uma matéria híbrida. Porém, na atualidade, esse processo de influências/trocas também ocorre de forma contrária: se antes o cinema se valia da literatura como hipotexto, desta vez, a literatura pode valer-se do cinema para sua criação narrativo-verbal. O *corpus* de análise será o filme e romance homônimo EU SEI QUE VOU TE AMAR do cineasta, escritor, jornalista e crítico Arnaldo Jabor cujas obras exploram a linguagem cinematográfica de forma artística e também consegue, ao mesmo tempo, desenvolver seu cunho literário-poético, demonstrando assim, que a literatura pode sofrer influência do cinema. Os referenciais para análise se inserem nos estudos semiológicos que perpassam a teoria literária e fílmica. Far-se-á, portanto, análises das linguagens (literária e fílmica) empregadas pelo diretor/escritor e seu produto artístico final.

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura, cinema, linguagens, Eu sei que vou te amar, Arnaldo Jabor.*

ABSTRACT

Literature and cinema are two distinct fields of sign production whose relationship may become possible because of visuality present in both languages. It is not today that the film makes use of other languages and/or other signs to the construction, reconstruction, creation and recreation film, causing thus the emergence of a hybrid material. However, at present, this process of influence/exchange also occurs in the opposite way: if before the film is worth of literature as hipotexto this time, the literature can make use of cinema for its creation narrative-verbal. The corpus of analysis will be the film and novel by I KNOW THAT I WILL LOVE YOU filmmaker, writer, journalist and critic whose works explore Arnaldo Jabor language cinematic art form and can also, at the same time developing his literary and poetic nature, thus demonstrating that literature can be influenced by the cinema. The references are included for analysis in semiotic studies that permeate the film and literary theory. Far will, therefore, analysis of language (literary and filmic) employed by the director/writer and his final artistic product.

KEYWORDS: literature, cinema, languages, I Know That I Will Love You, Arnaldo Jabor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Professora Benedita Afonso Martins, que com muita paciência soube não apenas me orientar, mas me conduzir nessa jornada. Este trabalho é fruto de um esforço tanto meu quanto dessa grande mulher, digna de todos os elogios.

Aos membros da banca: Professor Joel, companheiro e amigo de longa data que acompanhou sempre de perto minha evolução e aprendizado; Professor Fernando Gebra, que gentilmente aceitou nosso convite contribuindo para o enriquecimento teórico e analítico do trabalho.

A CAPES que financiou boa parte dos meus estudos e pesquisas.

À secretária do PPGArtes, Vânia, sempre muito atenciosa, receptiva e disposta a nos auxiliar nos trabalhos mais burocráticos, além de uma grande amiga, com quem sempre me senti à vontade para conversar.

Agradeço a todos que indiretamente contribuíram para esse trabalho, desde a minha pesquisa até este exato momento.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, minhas irmãs, minha filha e amigos que, com paciência, compreenderam minhas neuroses, minhas angústias e empolgação. Souberam compartilhar meus amores. Tornando-se, por muitas horas, as muletas necessárias para continuar caminhando.

Dedico, acima de tudo e todos, a Jairo Ricardo, companheiro que *Eu sei que sempre vou amar*.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO: Ser uma narrativa.....	11
Capítulo I - CHANGE-OVER: Literatura e cinema.....	20
1.1. Transposição: cinema e literatura.....	25
1.2. Da literatura para o cinema e vice-versa.....	29
1.3. Literatura cinematográfica ou cinema literário?.....	40
Capítulo II - TRAVELLING: Análise fílmica.....	46
2.1. Tom, estilo e atmosfera.....	50
2.2. Linguagem cinematográfica: Elementos, recursos e usos.....	60
Capítulo III - Análise literária: Das linhas às entrelinhas.....	80
3.1. Elementos narratológicos.....	82
3.2. Semiótica da paixão: Uma leitura do discurso amoroso.....	102
Considerações finais:.....	117
Bibliografia.....	120
Referências Filmográficas.....	124

INTRODUÇÃO

Seja mágoa, seja felicidade,
toma-me às vezes o desejo de me abismar.
GOETHE, O sofrimento do jovem Werther

SER UMA NARRATIVA

Eu não descobri o cinema, ele me achou e me enredou de maneira irremediável. Aos poucos tomou conta de mim. Meus avós não gostam e o chamam de “coisa”; meus pais acham que passar duas ou mais horas assistindo a um filme é perda de tempo. Eu os entendo, porque não tiveram a oportunidade que eu tive. Eles não sabiam que eu estava/estou seduzido por essa arte. No fundo, eu só desejava ser parte daquele mundo das imagens, eu só desejava ser/estar num FILME, ou no mínimo, ver uns filmes.

Já conformado pela minha condição de espectador assíduo, achava que o cinema já havia feito muito balancê na minha formação cultural. Assim como o cinema, outra forma de expressão, a literatura, conduziu-me para o mundo das letras. À época, entre os jovens, houve uma espécie de contaminação pelo universo da criação literária e cinematográfica. Alguns se “salvaram”, outros, como eu, tornaram-se leitores ávidos e vorazes, desejando, buscando sempre mais. No fundo, eu queria estar ali, eu queria ser aquela personagem, eu queria ser um LIVRO.

Com esse desejo, com esse meu querer, descobri que sou uma narrativa. Que sou um texto ambulante, que transito/perambulo entre textos, que sou discurso materializado em pessoa, que minha história é história narrada, escrita com todos os

elementos fílmicos e literários de um grande enredo que é a vida. Posso até mesmo me ver, me ler entre cada fotograma ou nas entrelinhas.

Foi na academia que pude entender, desenvolver, aperfeiçoar, me abismar, ou sucumbir diante dessas artes. Como bolsista de um projeto ousado para aquela região (Audiovisual, o cinema como recurso didático)¹ realizei atividades de caráter de iniciação científica aliadas aos meus prazeres: a investigação da relação simbiótica entre literatura, cinema e outras artes. Meu destino fora traçado. Um caminho construído com trabalho e fascinação. Meu hobby, meu estudo. Como trabalho de conclusão de curso apresentei *Cruz e Sousa, o poeta do desterro*, uma análise do filme de Sylvio Back sobre a vida do poeta simbolista catarinense, a história do poeta versificada, descrita não por uma narrativa linear, o que chamamos de cinebiografia, mas por meio de seus versos.

Desde essa empreitada, descobri que estava fadado a transitar na relação entre cinema e literatura, por um sentimento de inquietude, algo que me dizia: “Ainda falta. Há mais o que aprender e o que apresentar”. A escolha do mestrado em artes foi uma consequência. Onde mais encontraria terreno para perpetuar o estudo das minhas inquietações?

Arnaldo Jabor foi uma grata descoberta. Dentre suas obras, *Eu sei que vou te amar* foi um achado. Ao ver o filme e ao ler o livro, fui tomado pela mesma sensação de inquietude, que me acompanha sombriamente nas minhas decisões e escolhas. A trama do filme/livro apresenta um casal num apartamento, os ressentimentos, as lembranças,

¹ Fui bolsista por dois anos Proint, sob a coordenação do Prof^o Dr. Joel Cardoso e Prof^o Ms. Jair Cecim, em Bragança, Universidade Federal do Pará.

os entreditos explodindo diante dos meus olhos. Percebi a possibilidade de confrontar linguagens distintas e extrair desse contraponto uma proposta, uma ideia, a corroboração de teorias que explicitem ou tentem esclarecer a complexidade das relações amorosas.

Arnaldo Jabor, uma biografia composta de uma *Opinião pública* (Filme - 1965) contundente. Foi formado no ambiente do Cinema Novo, participou da segunda fase do movimento, que buscava analisar a realidade nacional, inspirando-se no neo-realismo² italiano e na *nouvelle vague*³ francesa. Sobreviveu à ditadura militar, mas se “adoentou” com a política sucateadora do governo Collor⁴, pelo *Circo* (Curta - 1965) que se instaurava no cinema nacional, deixando-o num jejum cinematográfico de quase dez anos, período em que *Toda sua nudez foi castigada* (Filme - 1973), e não pôde desenvolver sua “arte”, mas *Tudo bem* (Filme - 1978), pois encontrou no *Casamento* (Filme - 1975) entre a palavra e a verdade sua sobrevivência, seu ganha-pão. Estreou como colunista de *O Globo* no final de 1995 e mais tarde levou para a Rede Globo, no *Jornal Nacional*, *Jornal da Globo* e no *Bom dia Brasil*, *Jornal Hoje*, *Fantástico* e também para a *Rádio CBN*, o estilo irônico com que comenta os fatos da atualidade brasileira.

²O Neorealismo italiano foi um movimento cultural surgido na Itália ao final da segunda guerra mundial, cujas maiores expressões ocorreram no cinema. Seus principais expoentes foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti, todos fortemente influenciados pelos filmes da escola do realismo poético francês. O cinema neorrealista italiano caracterizou-se pelo uso de elementos da realidade numa peça de ficção, aproximando-se até certo ponto, em algumas cenas, das características do filme documentário. Ao contrário do cinema tradicional de ficção, o neo-realismo buscou representar a realidade social e econômica de uma época.

³A Nouvelle vague (*Nova onda*) foi um movimento artístico do cinema francês que se insere no movimento contestatário próprio dos anos sessenta.

⁴Durante o Governo Collor, as reservas financeiras particulares da população brasileira, como contas-poupança, foram confiscadas e a Embrafilme, o Concine, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura, as leis de incentivo à produção, a regulamentação do mercado e até mesmo os órgãos encarregados de produzir estatísticas sobre o cinema no Brasil foram extintos.

Com suas crônicas, suas críticas corrosivas, ferinas, dosadas de humor e ironias soube dizer *Eu te amo* (Filme - 1980) a um país que chamou de *Pindorama* (Filme - 1970) e ao mesmo tempo soube desmascarar esse mesmo país de *Carnaval* (Curta - 1990) pela sua politicagem suja e pela incapacidade (ou não) de seu povo encontrar a *Suprema felicidade* (Filme - 2010).

Eu sei que vou te amar (Filme - 1984), filme com os jovens Fernanda Torres (ganhadora do prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes na ocasião) e Thales Pan Chacon⁵ na pele de um casal em crise, guarda semelhanças de forma e conteúdo com seu trabalho anterior, o filme *Eu Te Amo*. Ambos os filmes se consagraram como grandes sucessos de bilheteria.

Ao aborda os mais variados temas (cinema, artes, sexualidade, política nacional e internacional, economia, amor, filosofia, preconceito), o autor fez seu *Sanduíche de realidade* (Livro - 1997); suas intervenções "apimentadas" na televisão e em suas colunas lhe renderam admiradores, despertando espectadores *Canibais na sala de jantar* (Livro - 1993). *Invadiu com suas salsichas gigantes* (Livro - 2001) as casas dos brasileiros usando uma linguagem composta de literariedade, teatralidade, de *Amor e prosa, de sexo e poesia* (Livro - 2004). Fez uma *Pornopolítica* (Livro - 2006) com suas crônicas e seus livros, mas mostrou com *Eu sei que vou te amar* (Livro 1983-2007) a versatilidade de um autor que não se limita apenas à discussão da política nacional e internacional, mas, desenvoltura, habilidade e conhecimento das relações humanas e sentimentais. Um homem, um artista, um intelectual, um brasileiro que olhou e olha o Brasil com olhos de brasileiro, sem perder sua consciência crítica.

⁵Ator, bailarino e coreógrafo. Nasceu em 23 de novembro de 1956, falecido em 2 de outubro de 1997.

No final da década de 70, Arnaldo Jabor lançou o filme *Tudo Bem*, primeira película da trilogia que mais tarde o próprio chamaria de “Entre quatro paredes” ou “Trilogia do Apartamento”, seguido por “Eu te amo” (1980) e “Eu sei que vou te amar” (1986). Filmes que alcançaram prestígio e sucesso de bilheteria, hoje apreciados como o que há de mais *Cult*⁶ no cinema nacional. O que se percebe, no entanto, é que tais obras exploram as verdades e mentiras das relações humanas e amorosas de forma consistente. Por meio de um roteiro intimista, com escárnio, beirando o absurdo, Jabor cria seu *playground* psicológico⁷ que se desenvolve quase que exclusivamente dentro de um espaço claustrofóbico sufocando as personagens e propiciando a explosão, exploração e exposição da intimidade das relações entre quatro paredes.

No filme *Eu sei que vou te amar*, um casal se encontra depois da separação. A discussão em tom de emotividade forte, tensa, ora fria, ora apaixonada, visceral, tece um caleidoscópio de sentimentos. Uma discussão que flutua entre mentiras gentis, verdades duras, confissões delirantes, formando um abismo e ao mesmo tempo um uróboro⁸ entre dois seres, que, enquanto falam, deixam subentendidas contradições advindas da própria incompreensão.

Eu sei que vou te amar encerra a trilogia, iniciada com “Tudo Bem” atingindo notoriedade, principalmente após a consagração em Cannes⁹, em que Fernanda Torres é

⁶*Cult* ou *clássico cult* é a denominação dada aos produtos da cultura popular que possuam um grupo de fãs ávidos. Geralmente, algo *cult* continua a ter admiradores e consumidores mesmo após não estar mais em evidência, devido à produção interrompida ou cancelada. A palavra *cult*, em inglês, significa culto, um termo que se encaixa no conceito de alguns grupos de "seguidores".

⁷ Termo empregado por Cacá Diegues no prefácio da 1ª edição do livro “Eu sei que vou te amar” em 1986

⁸Uróboro (*Ouroboros* em grego, *Uroborus* em latim e inglês) é uma serpente ou dragão que morde a própria cauda, tomada como símbolo de unidade e infinitude.

⁹ Considerado um dos festivais de cinema mais importantes do mundo. Ocorre todos os anos na cidade Cannes, Sul da França

premiada como melhor atriz. A partir daí, Jabor passou a ser visto e lido. Foi logo após o sucesso nos cinemas que escreveu o romance homônimo baseado no filme que acabara de lançar. Chama-nos a atenção o fato do seu texto literário não se tratar necessariamente de um roteiro, mas sim de uma nova produção artística que inaugurou um novo desejo e aptidão de seu idealizador, a paixão pelas letras, que mais tarde o tornaria conhecido, principalmente por seu trabalho como colunista¹⁰.

A primeira atividade artística de Arnaldo Jabor foi a poesia, ainda adolescente no Colégio Santo Inácio. A segunda, o teatro – como autor e diretor de espetáculos colegiais, universitários e cepecista. Foi aliás no CPC que Jabor descobriu finalmente que o cinema era o seu destino (DIEGUES, Rio, Março de 86).¹¹

Jabor já desenvolvia algumas atividades artísticas no âmbito das letras, segundo seu patrono, o cineasta Cacá Diegues; atividades estas variadas que iam da poesia ao teatro até chegar à narrativa fílmica. Desse percurso, soma-se um número significativo de trabalhos e obras que o destacam como artista de voz ativa no universo das letras e das artes.

Jabor, em entrevista¹² sobre a redistribuição nacional de seu filme *Eu sei que vou te amar*, assim afirmou: “Tem uma coisa em *Eu sei que vou te amar* que fala muito aos jovens, uma visceralidade, um radicalismo”. Na época, ele conta que estava sem dinheiro para fazer filme nenhum e ainda saindo de um casamento que o arrebou emocionalmente. “Toda ruptura amorosa é difícil”. Nos extras do DVD distribuído pela Versátil¹³, completa: “As razões (do amor) são delirantes, não há clareza sobre o amor.

¹⁰ Atualmente, Arnaldo Jabor, destaca-se como colunista de grande visibilidade pelo seu trabalho em jornais, revistas e principalmente na TV.

¹¹ Texto retirado do prefácio da primeira edição do livro *Eu sei que vou te amar*.

¹² Entrevista apresentada no *making off* do relançamento do DVD.

¹³ Empresa de distribuição nacional que se destaca principalmente pela distribuição e divulgação de filmes artísticos e, segundo seus diretores, de qualidade.

O filme vira um jogo de verdades entre os dois casais. O filme ganha uma dimensão psicanalítica, uma discussão psicanalítica entre duas pessoas discutindo psicanaliticamente a própria cabeça. (...), (...) É a filmagem do pensamento. É um filme psíquico e virtual do que as pessoas falam e pensam”.

Neste estudo, embora identifique a necessidade de averiguar as questões de ordem psicanalíticas que perpassam o discurso amoroso, faço uma breve leitura sobre a paixão e o discurso no capítulo dedicado ao estudo semiótico do texto amoroso, que chamo, numa referência ao livro de Greimas e Fontanille (1991), de semiótica da paixão¹⁴

No capítulo I (CHANGE-OVER) discuto o processo de transposição de uma linguagem a outra, no que tange às perdas e ganhos, suas especificidades e processos de um veículo a outro, do cinema para a literatura e vice-versa. Sabe-se que a relação cinema x literatura não trata de um processo recente, ao contrário, desde o momento em que o cinema deixou de ser visto como apenas um registro da vida cotidiana e se dedicou à narrativa, sempre viu a literatura como uma arte maior e campo fecundo para a criação de grandes histórias. Esse trânsito (do texto à tela) passou a ser frequente dando espaço a uma relação bastante dialogal. O que não é de veras frequente é o cinema, ou um filme, servir diretamente e quase integralmente de base para um romance, respeitando, é claro, as especificidades de cada linguagem e seu campo de atuação.

¹⁴ *Semiótica das paixões* é o título da obra escrita por Greimas e Fontanille que servirá de suporte para o estudo semiológico do texto.

Ressalte-se aqui o quanto o cinema se vale de elementos literários e o quanto certo tipo de literatura empresta elementos cinematográficos para a construção de sua narrativa, tomando exemplos e especificando características presentes no *corpus* da pesquisa, e outros, que expressamente saltam aos olhos, referente a essa intromissão, às vezes valiosas e outras não, tomando como base a construção do roteiro e do romance. Apesar de o roteiro modernamente já ser visto como um gênero textual (assim como o texto dramático) possui seu campo específico de atuação com uma linguagem bastante peculiar. Dessa forma, o trabalho textual de Arnaldo Jabor não se caracteriza como um roteiro, mas sim como um romance, tanto pela sua estrutura, organização, quanto pelos recursos utilizados pelo escritor. Algo que merece um estudo mais profundo.

O trabalho propõe ainda uma abordagem acerca da linguagem cinematográfica e literária utilizadas/empregadas no filme e no romance, presentes nos capítulos II e III da dissertação.

A análise do discurso é uma prática e um campo da Linguística e da Comunicação especializada em analisar construções ideológicas, e/ou modalidades discursivas, presentes em um texto. O discurso amoroso será um dos pontos de partida para o trabalho, que desembocará no estudo dos elementos narrativos: narrador, tempo, personagens, linguagem, a poética no romance, além da atenção especial aos não-ditos, aos atos falhos que perpassam o diálogo do casal.

Em relação à análise fílmica, levar-se-á em consideração a linguagem cinematográfica utilizada por seu autor/diretor/idealizador para a construção e efeito estético. Jabor é um cineasta/autor que domina os recursos cinematográficos e explora as possibilidades que o cinema oferece para a construção de sua obra. Da organização,

em conjunto com os efeitos e a proposta idealizada por seu criador, saltam informações importantes que merecem uma apreciação cuidadosa, pois sabe-se que quaisquer modificações, por menos intencionais que elas possam ser, provocam um novo discurso, logo uma nova interpretação. Repousa, portanto, a necessidade de se averiguar esse “olhar” do diretor/escritor sobre a narrativa. Ainda emprestando as palavras de Cacá Diegues:

É, portanto, inevitável que seu (de Jabor) cinema seja um audiovisual em que a energia vem do drama e o nervo da palavra. Pensando nisso, fica mais claro que o sentido de sua câmera sem retórica, dos *travellings* interrompido sem sintaxe, do uso dos *close*s como traição do poeta ao narrador, de uma organização de montagem fiel à tradição do cinema moderno livre da prosa, entra a restauração narrativa do plano/contraplano. É também inevitável que a maior influência na obra de Jabor seja a desse ‘monstro humanista’ chamado Nelson Rodrigues, o mais cinematográfico dos dramaturgos contemporâneos ou vice-versa (DIEGUES, março de 86).¹⁵

A relação palavra/imagem é bastante evidente nas obras de Jabor, que obteve sucesso de crítica em filmes que fazem o (contra)ponto direto, principalmente em adaptação de obras de grandes autores, como foi o caso de Nelson Rodrigues.

De uma forma geral, dissertar-se-á sobre duas formas artísticas, ou duas linguagens, dentro de suas esferas e campos de atuação, mas, acima de tudo, sobre sua (in)(con)fluência projetada ora pelas letras de um romance, ora pelas imagens de uma tela, e não necessariamente nesse ordem. Esta é a proposta em curso que, naturalmente, como trabalho em elaboração, passará por adequações no fazer textual advindas de outras leituras e da maior aproximação com as obras analisadas, o livro e o filme, *Eu sei que vou te amar*, de Arnaldo Jabor.

¹⁵Texto retirado do prefácio da primeira edição do livro *Eu sei que vou te amar*

Capítulo I - CHANGE-OVER: Literatura e cinema

O cinema é um fenômeno curioso. É superior à literatura. Não é um romance, mas narra como um romance. Não é uma coleção de pinturas e fotografias, mas contém também fotografias e pinturas. O cinema é a invenção do século 20

Cabrera Infante

Das muitas semelhanças entre literatura e cinema aquela que mais se destaca é a função e o objetivo de atrair a atenção do leitor/espectador por meio de uma narrativa. Ambas as linguagens tomam os olhos como ponto de entrada, porém de modo diferenciado: a escrita trabalha com a leitura, cujas imagens são traduzidas e se projetam no campo da mente. O cinema, entretanto, é assistido por uma plateia, e apresenta um caráter de espetáculo por meio de imagens fotográficas em movimento.

No livro *A experiência do cinema*, organizado por Ismail Xavier, Jean Epstein deixa clara a dicotomia que envolve as duas linguagens: “Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto.” (XAVIER, 1983, p.293). Ou seja, para que a palavra esteja apta a provocar sentimentos precisa antes passar pela razão, decifrar e arrumar logicamente o signo para, então, atingir o âmago do leitor. Por outro lado, a imagem animada forma uma representação semipronta que diretamente é dirigida à emoção do espectador. Para o referido autor: “Assim, o filme e o livro se opõem. O texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir sobre o

espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento.” (XAVIER, 1983, p. 294).

Apesar de se tratar de linguagens diferentes e trabalharem, em sua maioria, sob um mesmo compromisso, o de narrar, ambas exigem de seu leitor/espectador certo nível de compreensão e entendimento de forma diferenciada. Aparentemente, pelo fato do cinema apresentar os fotogramas sequencialmente, de maneira a organizar uma narrativa, é comum acharmos que se trata de um veículo de mais fácil entendimento. Ledo engano. Com o advento da montagem, como um recurso que possibilita leituras múltiplas organizadas inteligentemente, ler ou assistir a um filme já não se trata de uma prática tão simples, ao contrário, a lógica ou o ilogismo da construção filmo-fotográfica exige cada vez mais do espectador perspicácia no processo de junção imagética. A verdade é que quanto mais leituras o espectador/leitor possui, maior é o grau de exigência, de expectativa e de entendimento da obra em foco.

O cinema, atualmente, usufrui de recursos que podem deixá-lo mais metafórico. Juntamente com a montagem, as cores e o som, o cineasta pode desenvolver técnicas como o *flashback*; a utilização dos planos possibilitou uma dimensão subjetiva que afeta a ação narrativa; a música ou a falta dela, o silêncio, intensificaram a narrativa, dando ao cinema um caráter mais artístico e, dessa forma, mais subjetivo e passível de entendimentos múltiplos. Fazer cinema já não é um trabalho simples ou fácil, quanto mais recursos, maior a exigência de qualidade na realização de um filme, pelo menos em relação ao cinema dito mais “comercial”. Apresentar somente imagens linear e sequencialmente, de forma lógica do início ao fim, perdeu o interesse. O “verdadeiro” cinema hoje é aquele que utiliza sua linguagem de forma inteligente e dinâmica, na

busca de criar uma matéria artística, mas que não perca seu interesse maior: comunicar, emocionar, relacionar-se com o público.

Foi realmente uma coisa de admirar, digna de orgulho e reflexão, particularmente porque, durante todo esse curso percurso, a linguagem cinematográfica se expandiu constantemente, se modificou, se adaptou à inconstância dos gostos. Uma evolução fundamental, pois as formas que apenas se repetem morrem rapidamente de esclerose (CARRIÈRE, 1994, p. 28)

Esse desenvolvimento, ou melhor, esse aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, para alguns autores, deve-se muito à aproximação com a literatura, numa tentativa de alcançar o efeito estético e receptivo transmitido pelas letras. No entanto, sabemos não ser um processo tão simples. Na literatura, o abstracionismo¹⁶, por exemplo, é um efeito quase impossível de ser transposto pelos recursos audiovisuais, mesmo com a evolução da ciência cinematográfica. Se a literatura apresenta, dentro de certo nível, complexidade, o cinema, por outro lado, busca uma consistência dessa complexidade.¹⁷ Devemos lembrar que até os menos letrados são capazes de entender/ler a imagem e, às vezes, com certo grau de profundidade. A magia se faz presente.

No novo livro de Umberto Eco e Jean-Claude Carrière, *Não contem com o fim do livro* (2010), citado aqui livremente, os autores discutem sobre uma possível morte anunciada do livro. Os autores se debruçam sobre a avalanche de equipamentos

¹⁶ Utilizo “abstracionismo” para explicar descrições, situações e até contexto que apenas na literatura é possível encontrar seu espaço. Como exemplo, o olhar de Capitu: olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Olhos de ressaca.

¹⁷ Quando refiro-me a complexidade das formas literárias e a busca pela simplicidade dessa mesma forma na sua transposição cinematográfica, não defendo a idéia de que o cinema é uma linguagem simplista. São muitas as formas cinematográficas de grandes artistas do cinema que, em suas criações, revolucionaram as artes e, ainda hoje, são incompreendidos, a exemplo de *O cão andaluz* (1928, França) de Luis Buñuel e Salvador Dali. Defendo a idéia de que o cinema, quando busca sua forma de expressão, usa de recursos distintos daqueles apresentados pela literatura e que, muitas vezes, alcança diretamente o entendimento do espectador.

ultramodernos, como *e-books*, *iPad* e até mesmo o cinema, como possíveis fomentadores da dúvida sobre o destino do livro impresso. É bem verdade que o mundo está mudando e se tornando mais virtual. Há, portanto, uma corrupção inegável e desmedida de sedução pela imagem.

Os atrativos do livro empalidecem diante do turbilhão de possibilidades aberto pelos meios audiovisuais, e sua estrutura e sua funcionalidade padecem de uma rigidez cadavérica quando comparadas com os recursos informatizados, interativos e multimidiáticos das ‘escrituras’ eletrônicas (MACHADO, 2002, p. 172).

Walter Benjamin, já profetizava que o “livro na sua forma tradicional, encaminha-se para o seu fim” e que “os enxames de gafanhotos escriturais, que hoje já obscurecem o sol do pretense espírito dos cidadãos das grandes cidades, tornar-se-ão ainda mais densos nos últimos anos”. (BENJAMIM, 1978, 77-79)

As opiniões, ora apocalípticas, ora entusiastas sobre um recurso midiático superar o outro são tão divergentes quanto inesgotáveis. O que vale ressaltar é que o ser humano necessita desses recursos, singelos ou sofisticados, para preencher, satisfazer a sua busca por outras formas de conhecimento, de prazer estético e - por que não -, de entretenimento. Ao ler ou assistir a determinada trama, à sua imaginação e capacidade interpretativa cabe atribuir significados bem particulares. Livro ou filme? A escolha e a preferência variam conforme interesses e gostos de quem procura.

O cinema, quando surgiu, foi visto como um “vilão” diante da literatura, assim como os outros meios midiáticos. As pessoas podem deixar de ler um livro, porque um filme logo será lançado, baseado naquela história. O cinema realmente pode facilitar a compreensão de uma história, porque carrega imagens prontas e acessíveis (pelo menos aparentemente), porém a literatura ainda domina nosso desejo de imaginar, segundo

nossos próprios gostos e critérios de construção, pois o homem tem essa gana, esse prazer pela criação. Resultado: para quem gosta de ler, ao sair do cinema, surge a vontade de comprar o livro do filme que acabou de ver. Isto porque, segundo Epstein,

A leitura desenvolve na alma as qualidades consideradas superiores, ou seja, adquiridas mais recentemente: o poder de abstrair, classificar, deduzir. O espectador cinematográfico atua primeiramente sobre as faculdades mais antigas, logo sobre as fundamentais, que classificamos de primitivas: a emoção e a indução. O livro aparece como um agente da intelectualização enquanto que o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva (EPSTEIN, 1921. p. 295)

E completa:

Mas os excessos de intelectualismo conduzem a uma outra forma racionalizante de estupidez (...) onde a abundância de abstrações e de raciocínio sufoca a própria razão, afastando-a da realidade ao ponto de não mais permitir o aparecimento de uma proposição útil; (...) Se o livro encontrou o seu antídoto no cinema, pode-se concluir então que tal remédio era necessário (EPSTEIN, 1921. p. 295)

Transformar os homens em seres completamente letrados e leitores não é uma tarefa fácil e talvez seja até impossível, mas aquele que poderia ser um vilão, também pode ser o maior auxiliador nesse processo. O homem é um bom leitor visual que, com o exercício do olhar, aperfeiçoa-se. O cinema, por compartilhar de uma relação tão íntima com a literatura, é o motivador para tantas pessoas desejarem ler um livro que é sucesso nos cinema. Dan Brown é o bom exemplo, seus livros dispararam nas vendas depois que o *Código Da Vinci* foi transposto para o cinema. É evidente que a comparação é desleal no que se refere aos ganhos e à procura por *Best sellers*. É mais fácil assistir ao filme que ler o livro, pois este último custa tempo, para uma sociedade que vive em ritmo acelerado. O cinema, por sua vez, é rápido demais e deixa de mostrar aspectos que só degustando um bom livro se pode sentir. Como ficamos então? A dosagem de um e outro é o mais adequado.

Se o livro vai morrer ou não essa é uma discussão restrita apenas aos círculos de filósofos, pois, no fundo, tudo é uma questão de definir o que é que estamos chamando de livro. O homem continuará, de qualquer maneira, a inventar dispositivos para dar permanência, consistência e alcance ao seu pensamento e às invenções de sua imaginação. E tudo fará também para que esses dispositivos sejam adequados ao seu tempo (MACHADO, 2002, p. 187)

O livro não vai morrer e o cinema está em processo de evolução ainda; o cinema é amado pela modernidade porque nasceu com ela. Mesmo assim, na maioria das vezes, alguns espectadores saem do cinema com o sentimento de que “o livro é melhor que o filme”. Cada um tem suas virtudes, desvirtudes e/ou limites. Apesar, ou para além da tensão existente entre o dialogismo texto x imagem, o importante é que antes de dormir, temos o livre-arbítrio: ou pegamos o controle remoto e assistimos a um bom filme de madrugada, ou acendemos o abajur para ler um bom livro, porque a verdade é que um não substitui o outro, mas temos o direito de escolher aquele que mais nos agrada, em determinado momento.

1.1. Transposição: cinema e literatura

O cinema é a nova síntese do espírito humano operada pelo mundo moderno; é uma – nova humanidade de uma – raça de homens novos que vai aparecer e cuja linguagem será o cinema

(Blaise Cendrars)

Nessa convergência da literatura com as demais artes (prioritariamente o cinema), o *corpus* da pesquisa, filme e livro, *Eu sei que vou te amar*, concentra fortes elementos do teatro, pintura e fotografia, principalmente na sua forma cinematográfica. O romance, por sua vez, apresenta características de um texto poético-ficcional e intimista. Ambos expõem, em seus discursos, conflitos que podem ser analisados psicanaliticamente.

O que se percebe é o processo de transposição de um discurso a outro não se faz apenas pelo diálogo intertextual, mas pela transmissão de reminiscências de outras linguagens, numa relação de diálogo com as demais áreas do conhecimento.

(...) a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, nesse sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos (STAM, 2008 p. 24)

Na verdade, deve-se pensar que tudo ao nosso redor está suscetível de influência a partir do momento que somos seres interacionista. O homem é assim e sua arte há de ser resultado ou produto do contexto em que vive.

Não é de hoje que o cinema se utiliza da literatura como ponto de partida. Logo se formou uma mão-dupla, pois é comum literatos e dramaturgos inspirarem-se no cinema para elaborar suas narrativas e tecer suas poéticas. A literatura está carregada de cinema, bem como o cinema está eivado de literatura. É interessante dizer que a montagem progrediu e acabou por influenciar outras artes. O romance, por exemplo, encontrou na montagem uma possibilidade de sequenciar o enredo, de maneira linear ou fragmentada, que depende das escolhas e proposta estética de quem escreve.

A literatura trabalha como recurso, quase que único, a palavra escrita na elaboração narrativa (esquecemos por um instante a poesia visual e as HQs); já, o cinema parte da imagem em movimento para incluir palavras nos diálogos; além, é claro, da sonoplastia, trilha sonora e outros recursos de som (*off* e incidental).

Muitos teóricos e estudiosos afirmam que a relação “cinema x literatura” é tão forte que é possível estabelecer indícios de um “pré-cinema” na literatura, antes mesmo

do surgimento do cinema. Isso provavelmente se deve ao fato de os escritores ordenarem os relatos narrativos sob uma incidência do olhar, ou seja, narrar é antes de tudo olhar e organizar fatos, há uma “ocularização” da cena. O cinema veio para concretizar o modo narrativo que enfatiza a visualização e percepção imagética em movimento de uma cena (efeito este que já se encontrava dentro da literatura, porém de forma velada), as lentes fílmicas intentam desvelar e, às vezes, exacerbar efeitos subentendidos.

Esta relação não se dá apenas pelo processo de adaptação, mas pela constante incidência de diálogos (implícitos ou não), citações, evocações, etc. trata-se, portanto, de um relacionamento indispensável que o cinema recebe constantemente da literatura, bem como a literatura já se familiariza com a intromissão da linguagem cinematográfica.

Um bom exemplo disso é a influência nas descrições demasiadas de paisagens que se tornaram mais anacrônicas na literatura, pois a câmera faz isso com mais perfeição. As sentenças estão mais dinâmicas, as descrições são fotográficas e as percepções, ao lermos um livro, são visuais e auditivas. Hoje, já se fala em um roteiro cinematográfico literário, e é uma constante surgirem escritores que trabalham com os olhos no cinema e roteiristas que não se desprendem das raízes literárias e buscam cada vez mais um roteiro literário. O cinema mais artístico, porém, usufrui dessa abordagem literária – sensibilidade e expressividade – dando um caráter mais profundo e reflexivo à arte cinematográfica, que pode dever à relação com a literatura.

Grandes diretores, com maestria, transpuseram com originalidade obras literárias para matéria fílmica, como Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* de Graciliano

Ramos, ou Luchino Visconti de *Morte em Veneza* da novela de Thomas Mann. Estes cineastas deram um caráter poético às imagens em movimento para assim alcançar o grau artístico que as obras sugeriam. Não ousou dizer que tais trabalhos e seus respectivos diretores transpuseram com fidelidade o texto literário para uma recepção fílmica, não é o caso, tendo em vista que se trata de um processo impossível, porém é evidente o grau de envolvimento e busca pelo respeito ao processo de tradução intersemiótica¹⁸ levando-se em consideração as especificidades das linguagens.

Apesar de ser constante a utilização da literatura no cinema, estamos falando de um “terreno perigoso”, pois os veículos são diferentes não apenas na sua linguagem, mas nas sensações e nos sentimentos provocados durante a leitura. Esse encontro, portanto, de antemão, está fadado ao fracasso, pois quando lidamos com efeitos sensoriais, adentramos em processos particulares que podem provocar o aparecimento de um discurso de valor.

Estabelecer essa comparação entre cinema e literatura, e não extirpando um critério valorativo de um e outro, é um erro. Nada garante que para se tornar um grande filme, este precisa ser necessariamente baseado em uma grande obra, ou o contrário, trata-se de algo que depende profundamente dos agentes envolvidos no produto artístico: o diretor, seus diretores de arte, roteirista, recursos financeiros, locações. Deve-se pensar que são linguagens diferentes que possuem suportes distintos e que precisam ser valorizados dentro de suas propostas e de seus lugares de criação e atuação, para que nos incitem quando lemos ou assistimos. Um, portanto, não substitui

¹⁸ Termo usualmente utilizado por pesquisadores para explicar o processo de passagem de uma linguagem à outra. Depois de muitas nomenclaturas a maioria dos estudiosos vê no termo aquele que mais explica esse fenômeno intersemiótico. A intersemiótica ou transmutação, a partir da qual temos a tradução de um signo verbal para o sistema não verbal (JAKOBSON, 1985, 64-65)

o outro. Ambas precisam existir dentro de suas especificidades. Precisamos de bons filmes e de bons livros.

1.2. Da literatura para o cinema e vice-versa

Cinema e literatura estabelecem uma relação ora de aceitação, ora de desconfiança. Dentro do cinema, a literatura conseguiu espaço, e não é incomum ver um jovem comentando a frustração depois de assistir a um filme baseado em um livro que acabara de ler. Ou mesmo alguém interessado em assistir ao filme baseado num grande sucesso de venda. Isso porque boas histórias podem pertencer ao universo literário e um filme é feito, além de sua linguagem e técnica, essencialmente de um bom roteiro baseado, ou não, em uma boa história. As alianças desse casamento finalmente são trocadas.

A discussão sobre a aceitação ou não da “intromissão” de uma linguagem n’outra, especificamente da literatura sobre o cinema, gera críticas, justificativas, e acima de tudo, equívocos. É natural perceber as diferenças e as perdas e ganhos durante o processo de adaptação, principalmente quando isso ocorre num veículo tão popular quanto o cinema. Mais natural ainda é observar a enorme quantidade de críticas que privilegiam a literatura em detrimento do cinema, bem como, sabemos de uma grande quantidade de escritores que olham com desdém esse efeito e muitas vezes recusam-se a liberar direitos autorais de suas obras para o cinema. Benedito Veiga em seu livro *Dona Flor e seus dois maridos: uma história de cinema*, apresenta-nos as dificuldades e complexidade da adaptação:

Entre a literatura e o cinema, as relações não acontecem com muita tranquilidade. Adaptar uma obra literária para outra arte, – predominantemente visual, como o cinema, – requer tarefas muito

complexas, como a consciência de que o narrador literário difere grandemente do cinematográfico – da câmera cinematográfica, sobretudo, – e a de que a fuga ao apego único à trama, pelo adaptador, faz aumentar a importância à fidelidade temática e ideológica (VEIGAS, 2009, p. 98)

O que é costumeiro verificar sobre essas críticas é a incapacidade do cinema de transportar o subjetivismo das palavras e as construções imagéticas que são inerentes apenas àqueles que lêem o romance. E esse efeito nunca poderá ser concretizado pelo cinema, tendo em vista que o processo de leitura é único e solitário, isto é, a construção de imagens ocorre diferentemente de leitor para leitor, levando em consideração o repertório cultural que esse leitor toma como recurso para tal construção interpretativa.

Um filme jamais conseguirá transmitir a visão ou imagem que o leitor constrói ao ler um livro. Isso porque essa construção parte de um processo mental, logo inconcreto; uma imagem construída na consciência que cada leitor faz de acordo com seu repertório, sua sensibilidade. Leva-nos a pensar que ler também é um processo de criação a partir de algo também criado. Não é possível um diretor, junto com seu roteirista, traduzir fielmente o livro em imagem, trata-se de algo impossível visto que o escritor e seus leitores terão cada um, uma visão dos personagens, cenários e situações, por mais descritivo e genial que o escritor seja. O que é realmente possível, e podemos perceber, é a construção aproximada (ou adaptação aproximada) de um texto literário ao texto fílmico.

Quando se trata da transmissão de conteúdos mentais psíquicos, fenômenos internos do homem, o cinema apresenta dificuldades. Se formos mais fundo e além em tal discussão de leitura e apreensão, devemos pensar que até mesmo a leitura de um livro é apenas uma ideia aproximada de um universo narrativo. Vejamos de forma mais exemplificada: um escritor, ao narrar uma história, cria um universo por meio de

palavras e tenta construir imagens partindo de um processo mental que iconicamente são representados por letras, palavras, frases e contexto; aqueles que conhecem o mesmo código linguístico apreenderão tais descrições e farão, dessa forma, uma nova construção narrativa, diferente daquela percebida ou idealizada por seu criador. Isso ocorre porque as experiências, as ideias, e vivências do escritor são diferentes daquelas experienciadas e experimentadas por seus leitores.

A adaptação é, acima de tudo, uma nova interpretação de determinada obra, uma nova visão da narrativa e, por mais que se tencione um estado fidedigno, não será possível. Agrava-se ainda o fato de muitas construções linguístico-literárias serem bastante abstratas e dotadas de ambiguidade e indefinições. Observemos: se o escritor diz que determinado personagem feminino é “bela como uma pintura renascentista”, o leitor deverá procurar em sua memória uma pintura renascentista que expresse o conceito de beleza e, assim, possível de se fazer tal comparação. Parece-nos um processo construtivo complexo, mas isso ocorre de forma natural e quase imediata.

A literatura estabelece uma relação dialógica com outras linguagens, no entanto, o cinema incorpora esse dialogismo com muito mais evidência, isso porque o cinema (pelo menos a maioria) possui na sua base a narrativa. Na verdade, pensemos no quanto o cinema é uma linguagem que hibridiza outros signos (sonoro, visual e verbal) e isso possibilita e até facilita a prática da adaptação.

Antes, deve-se levar em conta que o cinema surgiu num momento em que a literatura sobrepujava-se, em termo de prestígio, sobre qualquer outra manifestação narrativa. O cinema encontrou nessa relação formas para legitimar-se, superando sua condição de apenas entretenimento e diversão das massas e adquirindo um *status*

superior. Surge, assim, uma quase necessidade de adaptar obras canônicas da literatura para o cinema. Evidentemente o cinema não precisa da literatura para ganhar espaço, nem nunca precisou, porém, foi por meio das belas letras, que o cinema passou a ser visto com outros olhos.

As palavras e termos como “baseado”, “inspirado”, “adaptação livre” e outros são empregados para, além de esclarecer a fonte da história, situar o leitor quanto à liberdade de criação, deixando o diretor e seus executivos livres de críticas incipientes quanto à negação ou não de uma linguagem sobre a outra.

Adaptar implica recompor uma narrativa a partir de sua trama principal, manter as tramas secundárias mais importantes, manter o tema, a premissa, bem como a essência dos perfis dos personagens centrais. Transpor uma estória para outro lugar ou tempo, mudar o estilo, as estratégias ou o formato da narrativa original não descaracteriza o trabalho como sendo adaptação. Feita a adaptação, nos créditos de atribuição virá: adaptação de (o nome da obra adaptada e do seu autor) (CAMPOS, 2009, pag. 299).

Adaptações como *primo Basílio* (Daniel Filho, 2008) e *O Crime do padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002) são bons exemplos do processo de transposição que privilegia manter o conteúdo e a essência da estória, mesmo utilizando-se de contextos atuais ou transportando para uma época e espaço onde a realidade é mais contemporânea. Essa estratégia, ou escolha do diretor, não descaracteriza o trabalho, trata-se de uma das possíveis leituras da obra.

Em *Primo Basílio* temos uma adaptação brasileira para a trama. Seu enredo se desenvolve deslocado do espaço da obra original, nesse caso no Brasil e não em Portugal, como na obra do escritor português Eça de Queiroz; o crime do padre amaro, é uma adaptação mexicana para a obra do mesmo autor, desta vez dando um caráter

atualizado tanto nos cenários quanto no período, introduzindo, inclusive, questões sócio-políticas do governo mexicano. De nenhuma forma, tais proposições, descaracterizam o romance, ao contrário, conseguem desenvolver a trama de forma contextualizada imprimindo os elementos essenciais de uma obra realista do escritor português.

É preciso inculcar a ideia de que não há compromisso de fidelidade, em nenhuma das artes, no sentido de que são linguagens específicas, mesmo que determinada linguagem se utilize da outra para a construção de uma obra. Temos, portanto, um confronto, um cruzamento de olhares, nas relações entre discurso e visualidade. Por outro lado, não podemos desmerecer o trabalho criador do cinema ao conseguir traduzir em imagens as palavras. Aquilo que parecia ser impossível, o cinema dá conta, dentre outras coisas, à tecnologia, à evolução técnico-científica e o aperfeiçoamento de sua linguagem.

A literatura contém imagens verbais e um filme imagens visuais. Não se vai ao cinema buscar imagens verbais, nem ao livro em busca de imagens visuais. O olhar precisa de uma e outra. Os estudos contemporâneos trabalham, segundo esse olhar, com o lado imagético do texto e o lado textual da imagem para, então, destacar as diferenças inconciliáveis e não comunicáveis que revelam os limites dinâmicos de cada meio expressivo. Acontece que existe um diálogo saudável, espontâneo e natural do cinema com as demais artes, mas não exclusivamente com a literatura, por mais que ele (o cinema) se utilize dela (a literatura) com frequência. Vejamos o que diz CARDOSO sobre a interrelação dessas linguagens:

Distintos, cinema e literatura possuem linguagem e signos característicos: fundamenta-se o primeiro, essencial e basicamente, no

ver; enquanto a literatura, ao se valer da palavra, ao se expressar através dela, narra, descreve e/ou reflete. Quanto à pertinência ou não de adaptar obras literárias para o cinema, trata-se, ainda hoje, de um tema extremamente controverso, estando, portanto, longe de que críticos e especialistas cheguem a um consenso (CARDOSO, 2010, p. 28)

Adaptar obras canônicas sempre deu prestígio ao cinema, mas, para alguns, nada mais é do que uma forma de “empobrecimento” da obra literária na tentativa de atingir as massas em detrimento de uma qualidade insubstituível da obra original, o que é uma inverdade. Esse trânsito de uma obra a outra é uma forma de ver a obra, trata-se, portanto, de outro trabalho artístico que merece reconhecimento dentro de sua peculiar linguagem.

Um bom exemplo de toda essa discussão são os filmes homônimos *Lavoura Arcaica* (Carvalho, Brasil, 2002) e *Um copo de cólera* (Abranches, 1999, Brasil), dos livros de Raduan Nassar adaptados para o cinema por *Luiz Fernando Carvalho e Aluizio Abranches*, respectivamente. Ambos os livros apresentam uma construção complexa da poética narrativa. Os filmes conseguem transportar um efeito poético aos leitores visuais e apresentam certa fidelidade nessa transposição, ainda que os diálogos não sejam, como dizem: “ao pé da letra”. Trata-se de outra interpretação do texto, mesmo na busca de uma transposição literal. Como ler sem interpretar? E se é uma interpretação já está passível de variações.

Em *Lavoura Arcaica*, a forma de construção cinematográfica lírica é consonante à linguagem literária. Evidentemente não há qualquer exigência por parte da linguagem literária quanto à sua tradução intersemiótica para uma forma cinematográfica, porém, especificamente com o filme, é possível ler uma tentativa de manter certa “fidelidade” de uma transposição sobre a outra. A maioria dos diálogos são literais e as descrições e

sugestões de caráter mais lírico são apresentados na película, dentro das possibilidades e dos recursos que o audiovisual disponibiliza, coerente ao texto literário.

O enredo de *Lavoura Arcaica* concentra-se na vida de André e seus conflitos. Conflitos com o pai e consigo mesmo. O antagonismo é representado pelas visões díspares, imagens caóticas e dúbias, como a utilização de luz e sombra, de preto e branco, exemplos de como o diretor, utilizando da linguagem cinematográfica procura imprimir o estado de espírito confuso da personagem.

O uso da câmera-olho, a câmera que narra, mostra a eficiência da linguagem no processo de adaptação, numa busca pela criação de imagens que refletem o subjetivismo das descrições apresentadas por Raduan Nassar. A câmera passeia ora como o olhar de André, que espreita, observa em surdina a dança da irmã, objeto de desejo e afeto, ora como câmera narradora ao mostrar imagens trêmulas, tensas e desfocadas, na tentativa de explicitar a relação conturbada entre pai e filho.

Um copo de cólera aproxima-se bastante da narrativa desenvolvida por Jabor em *Eu sei que vou te amar*. Ambas as tramas assemelham-se em muitos aspectos como: concentração do enredo em apenas dois amantes como personagens narradores principais, no qual há a quebra da ruptura narrativa, a construção das personagens de forma não padronizada e na materialidade sígnica da palavra. “a materialidade sígnica é mais visível que, digamos, *as idéias*. Por outra, as idéias fazem-se visíveis no desenho da letra.” (CHALHUB, p. 55, 1997). O romance, portanto, comporta todos os elementos necessários para uma construção fílmica, no entanto, não há nada que garanta sua fidelidade no processo de apropriação.

Em ambos os filmes, *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, podem ser lidos como uma forma de representação artística oriunda de outra completamente distinta, que no seu cruzamento se revela satisfatória porque manteve o essencial de uma forma sobre a outra.

Caso outro roteirista e diretor queiram adaptar, também “literalmente”, o mesmo livro, sem que estes tenham assistido ao primeiro filme, ter-se-á uma nova película, possivelmente bem diferente. Isso se dá porque estamos dentro de um universo de criação e interpretação e, como toda criação e interpretação, são distintas e variáveis.

Colocar em xeque a qualidade de uma adaptação parece não ser de grande importância, pois se discutirá o trabalho de um artista que buscou sua forma de criação. A criação e a qualidade de um filme são discutíveis, mas somente a fidelidade ou não da adaptação como critério de qualidade, não é apropriada. Assim afirma Coutinho, crítico e teórico dos estudos literários, a respeito da transposição das obras de Guimarães Rosa para o cinema: “Do mesmo modo que o leitor, o tradutor de Guimarães Rosa, este leitor talvez especial que reescreve o texto, vertendo-o para outro idioma, é também um co-autor, criativo e original, e é nesse sentido que traduzir uma obra rosiana se revela uma tarefa árdua, mas viável” (COUTINHO, 2007, p. 119).

Ainda com Coutinho, “Assim, na passagem dos textos de Rosa para outras mídias, e em especial para o cinema, o importante não tem sido o grau de fidelidade da versão cinematográfica com relação ao original, mas o nível da recriação, a realização estética da leitura, que resulta do diálogo estabelecido com o texto primeiro (COUTINHO, 2007, p. 122).

Esse casamento entre literatura e cinema é suscetível de influências. É bastante evidente que há a influência da literatura sobre o filme, não temos dúvida (sem citar os diversos livros transpostos para o cinema). Mas também, são muitos os casos de roteiristas-escritores, como Guillermo Arriaga de *Babel* (Alejandro González-Iñárritu, Mexico/EUA, 2006) *Amores Brutos* (Alejandro González-Iñárritu, México, 2000) e *21 gramas* (Alejandro González-Iñárritu, 2003, EUA.), que transita entre a escrita literária e cinematográfica e, por diversas vezes, provoca uma obra de intersecção entre as linguagens. “Cada cena comporta um peso visual e auditivo, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 15-16)

Alguns autores atualmente recorrem às estratégias cinematográficas, à medida que a leitura de seus textos, invariavelmente, passa imagens, o leitor pode ser induzido a construir seu próprio filme. Determinados livros estão cada vez mais cinematográficos, a exemplo de Rubem Fonseca e Paulo Lins. E não se pode afirmar que se trata de uma tendência contemporânea, é possível ter essa recepção imagética lendo texto canônico de escritores como Homero (século VIII a. C), antes mesmo do advento do cinema.

Caio Fernando Abreu é outro escritor que utiliza componentes fílmicos na sua escrita, uma linguagem poética nascida da cinematográfica. Sua escrita tem (re)cortes como uma montagem, a música como trilha-sonora (ver contos *Pela noite* e *O ovo apunhalado*). Há uma ligeira impressão de estar assistindo a um filme, quando, na verdade, estamos lendo um livro. Sua narrativa é fragmentada. Há, como elemento surpresa, a quebra do ritmo que se imobiliza numa fotografia da cena onde se passa a ação. Uma sequência de ações dando a impressão de “tomadas” em série. Nasce um

estilo imagético. “[...] é bom ler durante a viagem, embora eu prefira ficar olhando pela janela e pensando coisas, estas mesmas coisas que estou tentando dizer a você sem conseguir, por favor, me ajuda, senão vai ser muito tarde, daqui a pouco não vai ser mais possível [...]” (ABREU, 1995, p. 105). No trecho, é possível perceber a fragmentação dos pensamentos com rápidos fluxos de consciência, quebrando a totalidade da cena, num processo de montagem. As coisas não são descritas ao leitor, apenas apresentadas para construção da cena por meio de uma linguagem mais dinâmica que não abre caminho para a reflexão sobre o espaço em que a personagem se encontra. Por outro lado, é possível, a partir do que foi vozeado pela personagem, perceber a rapidez do olhar para as coisas provisórias e fugidias. O leitor transforma o olhar em imagem e estabelece uma correspondência entre narrar e mostrar.

Em seu conto “Para uma avenca partindo”, temos a escrita caracterizada pela fluidez da leitura quase sem pontuação e parágrafos, operando com cortes em sequência. A leitura se faz como um processo de montagem e desmontagem, características cinematográficas.

A linha que separa as duas artes se torna tênue, frágil e quase invisível. Como explicar isso? A Literatura também é imagem, imagem que pode ficar dentro do seu contexto verbal, ou se desenvolver no campo visual. Como afirma Umberto Eco:

Somos capazes de perdoar Proust por ocupar trinta páginas com o processo de adormecer, mas por que Manzoni tem de ocupar uma página inteira para nos dizer: ‘Era uma vez um lago, e aqui pretendo situar a minha história’? Se tentássemos ler esse trecho com um mapa diante de nós, veríamos que Manzoni elabora sua descrição conjugando duas técnicas cinematográficas: zoom e câmara lenta. Não venham me dizer que um escritor do século XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção. Manzoni age como se estivesse filmando de um helicóptero que aterrissa bem devagar (ou como se estivesse reproduzindo a maneira pela qual Deus olha do alto para

escolher um indivíduo humano na superfície da Terra) (ECO, 1994, p. 77).

Para Umberto Eco, a literatura teria antecipado métodos hoje usados amplamente pelo cinema. A literatura adquiriu uma rapidez na condução da trama. A velocidade com que se passam os acontecimentos é característica da linguagem cinematográfica e, ao mesmo tempo, é possível perceber tal recurso nos textos canônicos, de modo que não podemos confirmar se esse esteticismo tão recorrente faz parte de uma tradição das grandes narrativas ou mesmo de uma influência nos atuais meios comunicativos. A verdade é que cinema e literatura, quanto à sua construção e velocidade narrativas, estão intimamente ligados e relacionados.

A literatura possui a capacidade de criação de imagens na mente do leitor (um cinema interior). Isso torna esse leitor “um cineasta”, quando entendemos que criar um filme é construir cenários, justapor imagens, fazer recortes. O filme, por sua vez, também é pré-concebido de um pensamento e de uma escrita. Eis, portanto, as relações de proximidade que se estabelecem até mesmo no processo de construção, concepção e recepção de ambas as linguagens. Isso prova que a capacidade de montagem não pertence eminentemente ao cinema, nem à literatura e nem às demais artes, ela também faz parte de um processo mental e humano que adquiriu formas consistentes no cinema.

1.3. Literatura cinematográfica ou cinema literário?

Minha expectativa (de ver três adaptações de meus livros para o cinema) é a melhor possível. E nessa aposta eu não perderei. Acho que realmente são livros meus em que as celebrações das aparências, da fisicalidade, são mais visíveis, palpáveis, cruas. Nesses livros, os corpos humanos ou não estão mais jogados à deriva, prontos e despojados para serem retidos pela imagem cinematográfica, sim!

João Gilberto Noll

O romance de Arnaldo Jabor, homônimo, foi concebido após a realização, distribuição e exibição do filme. Isso não significa dizer que se trata da transformação ou adaptação do roteiro em romance. O roteiro possui uma linguagem completamente diferente (muito parecida com a do teatro) daquela utilizada pela literatura. A literatura apesar de, às vezes, fazer descrições minuciosas de cenas e personagens, uma herança exaustivamente desenvolvida pelo Realismo, permite que a construção se faça por um processo mental do leitor. O texto roteirizado é imagem já construída, são descrições detalhadas seguidas quase sem modificações pelos diretores. Claro que, no processo de feitura da película, isso não implica dizer que o roteiro não possa ser modificado, mas ele serve como “mapa” para as possibilidades de direção.

Outro fato importante sobre o romance é a introdução de diálogos e contextos que não pertencem ao texto cinematográfico e ao roteiro, e nem permitem sua transposição para a tela. Isso prova o desligamento completo ou parcial de um campo ao outro (cinematográfico e literário). Os diálogos do livro não são exatamente os mesmos daqueles expostos no filme, talvez em decorrência de as linguagens serem diferenciadas. Lembremos que o cinema nem sempre consegue expor situações descritas na literatura. Descrições como “seu olhar vagueava sob uma atmosfera

lúgubre, provando-o uma sensação de fragilidade e não lucidez” são exemplos de sensações que cada leitor constrói à sua maneira, tentando entender os sentimentos da personagem, algo que o cinema dificilmente conseguiria transportar. O mesmo pode acontecer sob um efeito contrário, as imagens explodindo na tela, os efeitos especiais são elementos que a literatura dificilmente encontrará uma fórmula mais eficiente que a linguagem audiovisual. Temos, portanto, uma das muitas explicações para a necessidade de se escrever um romance, mesmo oriundo de uma obra cinematográfica, a partir de sua esfera e campo simbólico próprios, utilizando-se dos recursos inerentes à sua modalidade textual.

Além disso, ocorreu uma modificação nos diálogos (acréscimo e retirada de palavras, por exemplo), de maneira sutil, na reedição de *Eu sei que vou te amar*, de 2010 (romance) daquele publicado em 1984, comprovando, desse modo, ser possível traçar um o caminho solitário do livro sem, neste caso, as muletas do cinema.

Tais modificações não influenciam consideravelmente o desenvolvimento da narrativa quanto ao seu conteúdo e proposta. Permanecem, em ambas as edições, a busca por retratar a relação conflituosa/amorosa do casal. As mudanças sofridas na edição de 2010 são relativas à ordem de algumas orações, a retirada de advérbios, pronomes e palavras que não quebram a estrutura da obra de maneira geral. Está mais para uma revisão do texto do que adaptação da linguagem.

Eu sei que vou te amar (romance) transforma uma ideia original (do filme) em uma obra que carrega elementos das narrativas literárias. Ainda assim, o autor utilizou recursos pouco comuns dentro desse universo literário: o narrador quase não existe ou são tantos que chegam a confundir, o que implica a não referência de cenários ou

construção de personagens; o leitor traça um perfil da história a partir da leitura dos diálogos, pois o livro inteiro é dialogal. Ligia Chiappini destaca essa forma de apresentar a narrativa como modo dramático, tendo em vista que os personagens falam ou atuam por meio de diálogos, como acontece no teatro. O leitor deduz as significações a partir dos movimentos e palavras proferidas pelas personagens, bem como a construção e composição dos cenários que se darão em forma de diálogos. Exemplo:

Ela está diante de mim há cinquenta e cinco segundos e dois décimos...eu estou obsessivo com este negócio de dirigir filme de publicidade...sei quantos segundos gasto para ir até a cozinha...

Os olhos dele nasceram...de trás dos olhos dele há outros olhos outros olhos...

Ela está com um sorrisozinho maduro...na vitrola esta música ridícula que eu pus...Joan Baez...que absurdo...

Guantanamera, guajira guantanamera...

Acho que ela conseguiu...não me ama mais...me superou...melhor assim...fico mais livre...sorriso calmo...me esqueceu...dancei...ótimo, chega de inferno...dois adultos...

Se ele pensa que vai me convencer que eu sou louca...coitado...quem terá jogado aquela almofada no chão?...alguma vagabunda...comeu no chão, será? Joan Baez na vitrola...ele deve estar namorando alguma petista...dura, querida...quanto menos falar melhor...

- Fala!

- Falar o quê?

- Não sei...palavras...

- Você está diferente...

- Você também...vira pra cá...sabe que eu tinha esquecido do teu cabelo assim?... (JABOR, 1986, p. 10)

A partir do trecho acima do romance de Jabor é possível extrair algumas assertivas sobre a construção da trama literária pela película fílmica. Uma primeira

observação importante diz respeito à formatação do romance que não apresenta capítulos ou pausas no enredo. Todo o enredo se desenvolve de forma dinâmica (em relação aos diálogos entre os personagens e seus pensamentos) e extremamente ligeira sem a intromissão de um narrador extradiegético¹⁹. É possível situar as falas das personagens sem a ajuda de um narrador, características presentes no texto literário moderno. Nesse ponto, o texto se aproxima de um caráter visual e cinematográfico e ao mesmo tempo se afasta da estrutura de um roteiro em que há a marcação de falas, ambientes e movimentos dos personagens. Bem como, ao se desvincular de certos elementos tipicamente usados pelo texto literário, dá um caráter cinematográfico ao texto. A narração se situa, portanto, entre os limites da visualidade cinematográfica e da expressão verbal da literatura.

Os diálogos, importante ressaltar, são cobertos de lirismo, devaneios, ilusões e fluxos de consciência²⁰. Nesse instante, a obra fílmica aproxima-se ainda mais do romance, que merece sua investigação, inclusive, sob uma ótica psicanalítica, em virtude das questões imanentes à psique, as relações interpessoais, as falas sugeridas, das entrelinhas, um olhar em *zoom* sobre as paixões. E, ao mesmo tempo, a falta de um narrador único, e por ser uma obra que dialoga sem interferências de outras vozes²¹, dá uma característica cinemática à narrativa. No cinema (não se trata de uma regra, pois percebemos diversos filmes que prezam a presença de um narrador), o narrador também

¹⁹De acordo com o modelo proposto por Genette, Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis narrador **extradiegético** será o narrador externo, que regula registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não apenas através de um discurso verbal.

²⁰ A presença desses elementos, tanto na obra fílmica quanto na literária, serão explicitados e explicados melhor nos capítulos subsequentes.

²¹ As vozes são os discursos que se apresentam na narrativa ficcional. Tais vozes e seus discursos podem vir de seu(s) personagem(ns), seu(s) narrador(es).

pode ser inexistente, o que acontece com frequência, deixando a cargo dos fatos, do enredo, da trama em si o desenvolvimento da narrativa.

Convém ressaltar que verbos como “dizer”, “responder” etc., desempenham na ficção em geral função semelhante aos que revelam processos psíquicos (recrear, pensar, duvidar), particularmente quando acompanham uma fala em voz direta, referida a momentos temporais determinados (determinados no tempo irreal da ficção). Tais verbos indicam em geral a presença do foco narrativo no campo fictício (CÂNDIDO, 1968, p. 20)

O que o professor Antônio Cândido, em *Personagem de ficção*, afirma com o excerto acima, diz respeito à incidência dos verbos para situar o leitor na narrativa, um recurso que visivelmente é negado no romance de Jabor. São nesses pontos que o romance se aproxima do cinema, tornando-a linguagem cinematográfica. No entanto, não se pode dizer que tal efeito se deve pela sua origem, ou seja, não podemos afirmar que o fato de o romance ser escrito a partir do filme, o autor tenha se utilizado de tais estratégias por causa do veículo que o originou, muito pelo contrário. Estudando as obras de Jabor, reconhecemos que se trata de uma forma de escrita particular, uma característica de seu estilo. Influenciado ou não por sua trajetória no cinema, não há como defender tal afirmação, porém é possível dizer com exatidão que estamos diante de um estilo de escrita que agora apresenta forma romanceada.

Alguns escritores estão mais familiarizados com a relação que se estabelece entre romance-escritores/cinema-roteiristas; outros, nem tanto. Ao mesmo tempo, alguns escritores já escrevem imaginando que suas histórias se encaixariam perfeitamente num filme (o que não é garantido). Novamente Umberto Eco faz isso com perfeição, assim como Rubem Fonseca, escritor, que constantemente se aventura como roteirista, com certa maestria, a exemplo do filme *O Matador* (José Henrique Fonseca,

Brasil, 2004) escrito por Patrícia Melo; ou Tony Belotto e seu incrível *Belline e a Esfinge* (Roberto Santucci Filho, Brasil, 2001).

Nesse jogo de influências e confluências, hoje, não se pode definir quem tem mais espaço no universo criador. Tal efeito na escrita e na produção cinematográfica está tão recorrente que nós nem sempre percebemos. No entanto, devemos deixar claro e não confundir o trabalho do escritor de romances, contos ou qualquer outra forma literária, com o do roteirista. O roteirista possui toda uma estrutura que compõe sua escrita diretamente para o universo do cinema, criando cenas, fotografando situações por meio da escrita, que serão transformadas em imagens. A constituição de um roteiro desenvolve-se por marcações de cena que, além de situarem o espaço onde ocorre a encenação, também aponta a marcação onde os personagens devem estar posicionados, como devem agir e quais feições devem apresentar. Essas marcas no texto servem tanto para direcionar o diretor como os atores. Um roteiro é uma história contada em imagens, com diálogos e descrições. Ou seja, o roteirista deve estar atento para que tudo aquilo que ele esteja escrevendo seja passível de ser visualizado.

Mesmo diante do exposto e mesmo sabendo o quão diferente são as linguagens no romance e aquela utilizada no roteiro, observamos que certos roteiristas também estão buscando formas literárias para dar uma atmosfera mais lírica aos filmes. Não repousa aqui apenas a busca de uma adaptação mais fiel do romance para o cinema, mas sim, uma forma de dar leveza e poeticidade ao texto duro e objetivo que compõe o roteiro e, mais tarde, o filme. Trata-se de uma tentativa de que essa expressão mais literária transpasse, por meio de uma pequena brecha que se forma entre as diferenças de uma forma textual a outra, e consiga, a partir daí, construir um filme.

Capítulo II - TRAVELLING: Análise fílmica

À verdade pertence não apenas o resultado, mas também o caminho. A investigação da verdade deve em si ser verdadeira, a verdadeira investigação é a revelação da verdade, cujos membros separados se unem no resultado.

Karl Marx

Ao longo dos seus mais de cem anos, a gramática cinematográfica criou uma linguagem extremamente rica, por meio da articulação de elementos e códigos distintos: imagem em movimento, luz, som, música, falas, textos...o cinema tem a sua disposição uma possibilidade infinita de produzir significados por meio desses códigos. O cinema é a união de partes que isoladamente não possuem efeitos, mas que apenas pelo conjunto é possível um significado pleno. Foi partindo dessa concepção da importância da linguagem e do seu desenvolvimento por meio de experiências, que o cinema atingiu certo grau de perfeccionismo e criação de efeitos tanto artísticos quanto técnicos.

Arnaldo Jabor é um cineasta que não busca apenas nas formas corriqueiras e simples do “fazer cinema” a construção para sua narrativa fílmica. Seus textos, e mesmo quando empresta textos de outros, são recheados de linguagem figurada, que no processo de transposição fílmica ou tradução intersemiótica, exigem habilidade da linguagem cinematográfica, principalmente nos filmes em que exploram questões de cunho psicanalítico. Jabor cineasta nasceu dentro de uma escola (o cinema novo) que, além de incentivar a prática de novas fórmulas e formas cinematográficas, tinha no seu bojo a desmistificação de certos valores estéticos.

A trajetória fílmica de Jabor inicia-se na segunda fase do cinema novo com o longa documentário *Opinião pública* (1967). Os precursores desse movimento, influenciados pela estética do neo-realismo italiano e *nouvelle vague* francesa, propunham a quebra da concepção de produção cinematográfica brasileira, contrariando os custos altos de produções da Cia Vera Cruz²² e das chanchadas, que tomavam conta do mercado nacional. Em contraponto, idealizaram um cinema de “câmera na mão e uma ideia na cabeça”, que tratasse da realidade brasileira com uma linguagem adequada à situação social da época. Os temas mais abordados estariam fortemente ligados ao subdesenvolvimento do país e à literatura nacional.

A atração de se fazer cinema era que a gente poderia expandir as ideias para um público muito mais amplo que dez mil leitores de poesia. Podíamos atingir milhões de telespectadores e, de certa forma, conseguimos isso nos anos setenta. Creio que esse é o ponto de partida que une o pessoal do Cinema Novo. Este pessoal não era cinéfilo no sentido cineclubista do termo, mas era uma turma que queria invadir o mundo da indústria cultural com uma mensagem esteticamente renovadora e politicamente nova. (...) Profético e também guerrilheiro. Você não fica nem na doçura inocente do poeta lírico, nem na putaria do comércio, mas mistura a poesia com a sujeira do mundo²³ (JABOR, 1995).

Sob esse tom de mistura do fazer poético ao contexto sócio-cultural afetivo, seus filmes tomam outro rumo. Com *Tudo bem*, Jabor ainda apresenta traços marcantes dessa postura sócio-política ao apresentar os problemas de classe média, porém, também é possível perceber uma tendência para questões de ordem intimista que mais tarde atingiriam seu apogeu em *Eu te amo* e *Eu sei que vou te amar*.

²² A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi o mais importante estúdio cinematográfico brasileiro da década de 1950, tinha sido fundada em São Bernardo do Campo pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho em 4 de novembro de 1949.

²³ Entrevista a Eduardo Simantob e José Geraldo Couto, “Caderno Mais!”, *Folha de S.Paulo*, 16 de abril de 1995.

Eu te amo e *Eu sei que vou te amar* tratam da relação de um casal, uma exploração de forma causticante da relação amorosa. É Jabor flertando com o estado psicológico de seus personagens. Ismail Xavier assim aponta:

Em seus filmes dos anos oitenta Jabor deu andamento ao teatro das crises conjugais e da desordem amorosa iniciado nas adaptações de Néelson Rodrigues, alterou seus termos, a cada filme os protagonistas mudam de geração. O purgatório doméstico não mais se define entre desejo ou ordem tradicional; o mundo dos pais e o debate da família saem do centro do drama e o labirinto da nova subjetividade vem definir o espaço dos desencontros. (...) *Eu te amo* e *Eu sei que vou te amar* marcam a passagem da ironia endereçada à decadência da família - que era a tônica até *Tudo bem* - para a encenação de uma crise de identidade e de sentimentos que se assume como “doença da modernidade”, essa doença catalisada pelo esvaziamento da ordem patriarcal. Do qual emergem figuras libertas e ansiosas. No cinema de Jabor tais figuras entram em cena para atualizar em nova chave o drama de apartamento da zona sul: são agora as ovelhas desgarradas da crise brasileira (XAVIER, 2003, p. 347-348).

Este casal representaria certo aspecto da crise identitária pela qual passam indivíduos naquele contexto. Um casal que admite estar deslocado da zona de conforto da família tradicional. Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural da pós-modernidade*, fala sobre o deslocamento do sujeito moderno por meio de rupturas dos discursos do conhecimento, apontando cinco grandes avanços das teorias e das ciências que levaram a esse deslocamento. Aqui serão destacadas duas mudanças cabíveis no contexto da obra. A primeira é referente ao pensamento marxista, ao defender que o homem por si mesmo é incapaz de ser agente da história, uma vez que ele só pode mudar a história utilizando-se dos recursos materiais e culturais que lhe são fornecidos. A mudança de ordem patriarcal ou esvaziamento da ordem patriarcal apontada por XAVIER configura uma mudança identitária decorrente do pensamento marxista, pois o homem, nesta obra, é produto também do meio, sofre, portanto, com a crise social fechando-se, libertando-se e negando o que está fora do seu espaço limitado.

Visivelmente expresso pelas palavras da personagem: “– É...esse negócio de casamento não dá mais pé: instituição pesada...antigamente ainda tinha a família patriarcal...os pais na mesa...a amante no bordel...hoje em dia a única finalidade do casamento é a repressão sexual do parceiro...só isso” (JABOR, 1986, p. 14) Ou ainda:

(...) Aliás, chega! Não agüento mais esse papo...O Brasil está devendo cem bilhões de dólares...As multidões estão aí fora urrando de fome! Ouça! Ouviu? São as multidões...e a senhora e eu levando esse papo de Sartre e Simone de Beauvoir, este lero-lero de casal! Isto não tem a menor importância para a vida humana! O mundo vai acabar e nós aqui nesta mediocridade, com o processo histórico lá fora!

- Caguei pro processo histórico! Caguei para a política internacional, para a guerra no Iraque! Só me interessa provar uma coisa na minha vida...

- Que eu sou canalha e que você é ótima!

- Exatamente!... (JABOR, 20027, p. 55-56)

As personagens visivelmente ignoram a crise nacional e internacional. Nada vale quando se está diante de crises muito mais profundas, as do próprio ser. Xavier, ao apontar uma nova postura no texto de Jabor, destaca justamente essa ruptura de um texto com crítica à política, para se concentrar nos problemas mais humanos de um casal de classe média inserido nesse mesmo contexto social.

Destaca-se também, segundo Stuart Hall, o surgimento da teoria freudiana que defendia que os desejos são formados com base psíquica e inconscientemente, distanciando-se da razão, onde prevalece uma identidade fixa e unificada. O sujeito é formado inconscientemente dividido entre o desejo e a rejeição por meio de experiências e, nesse ponto, está a origem contraditória da “identidade”. Por ser essa identidade constituída ou construída de experiências passíveis de mudanças constantes,

leva à fragmentação do sujeito, e à difícil aceitação de que não há mais a identidade, o que existem são traços identitários.

A partir da “trilogia do apartamento”, Jabor passa a olhar a crise da classe média brasileira não por um ponto de vista da família, mas do indivíduo que não encontra na realidade explicações para seus anseios, suas dúvidas e seus dramas. São interrogações, incertezas dos relacionamentos que se expressam verbalmente e imageticamente, criando um estilo, uma atmosfera própria para a construção da loucura e, acima de tudo, a tensão amorosa. Insanidade que se faz ora pelo desejo, ora pela repulsa pelo outro e que traça o perfil do indivíduo que mais tarde nega esse próprio perfil. Uma crise identitária.

2.1. Tom, estilo e atmosfera

Eu sempre tive uma preocupação de trabalhar o máximo nos roteiros de meus filmes e por isto nasceu uma preocupação com a literatura

Roberto Santos

O estilo corresponde à visão geral que se tem do filme e que se caracteriza pela maneira peculiar com que seu autor apresenta a narrativa, seja ela fílmica ou literária. Não se trata apenas do conteúdo da história, do tema, da linha de ação dramática ou do material apresentado, trata-se da união de todos esses elementos para um amálgama que, revestido de sutilezas, denotam um sentimento e uma reação emocional no público, que pode ser incômoda ou prazerosa.

Não existe uma classificação ou tipologia quanto à atmosfera que um ou outro artista cria. Está mais para uma sensação no processo de apreensão e recepção da arte do que para um efeito de gênero artístico. Porém, é possível perceber/sentir a atmosfera de um filme de terror, por exemplo, porque alguns efeitos e estéticas são visíveis. A iluminação, o jogo de câmera e até mesmo o tratamento do texto denotam uma ideia do tipo de leitura que se faz e fará.

É importante destacar esses elementos em vista do estilo que se apresenta dentro da filmografia de Arnaldo Jabor. Seu estilo, sua técnica, o tom e atmosfera que consegue criar nas obras são bastante evidentes, principalmente dentro da trilogia, nomeada pelo próprio diretor como “*Entre quatro paredes*” ou “*Trilogia do apartamento*”.

Esse estilo presente nas obras tanto fílmicas quanto literárias, e principalmente em seu trabalho como cronista, é ácido, conduzido por um discurso irônico e politizado que abusa da linguagem figurativa. Porém, é possível situar uma ruptura de uma postura mais corrosiva quanto às questões sociais de seus trabalhos, diante da nova fase cinematográfica. Em *Eu te amo* e *Eu sei que vou te amar*, temos um Jabor menos político, porém ainda incomodado diante da pequenez do ser humano e suas reflexões do mundo e das relações com seus semelhantes, ou seja, transferiu seu discurso revoltoso e analítico crítico social para a crise que se instaura nas relações pessoais, sem abandonar o jogo da escuta atravessada por subentendidos, espiando pelo buraco da fechadura as intimidades e cutucando com uma agulha quente as feridas dolorosas do espírito dos amantes.

Dentro do universo cinematográfico, Jabor manteve seu estilo irônico, propenso ao desequilíbrio, incoerente, agressivo, ditado por uma verborragia inquietante e pelas imagens confusas e aparentemente sem sentido. O uso da câmera recortando para um passado, ou melhor, o uso excessivo de imagens di(con)fusas em *flashback's*, mostra não apenas o estado de subconsciência, mas uma visão onírica e incongruente dessa realidade.

Frame. 01

Frame. 02



No frame 01, a personagem feminina, num monólogo, fala sobre amar ou não amar o parceiro. A cena reflete sua completa incerteza quanto aos próprios sentimentos e, com a ajuda da linguagem cinematográfica, acentuam o espírito inexato da paixão e do amor por meio de uma imagem quase sem cor e envelhecida, numa referência à sustentabilidade emocional da personagem. No frame 02, o personagem masculino relembra o passado. O texto em *off* (extradieético), junto à imagem, transmite uma ideia de insensatez e revolta por sua atual condição de amante, ou seja, na condição daquele ser objeto de desejo apenas, ao invés de um amor compartilhado. As imagens adquirem velocidade quase hipnótica e a música acompanha o ritmo alucinante da cena, condizente com o fluxo de consciência que se faz pelas imagens projetadas sobre e ao redor do personagem, levando-o à loucura (é importante dizer o efeito que a trilha, os

sons diegéticos e não-diegéticos exercem sobre a narrativa: de uma maneira geral são utilizados para amplificar o estado emocional, para reforçar as emoções que se espera de determinada cena). Em ambas as passagens, e em várias outras durante todo o filme, Jabor desvenda a fresta para a psique: o próprio cinema. As imagens do subconsciente do casal são transformadas em imagens de cinema, de *vídeo tape* ou de fotografias envelhecidas. Jabor pratica uma espécie de cinema interior ou metacinema. Utiliza do próprio veículo para explicar “o filme que se passa na cabeça”: as lembranças, os pensamentos, delírios, indagações...

Seu texto (visual e escrito) está no limiar entre a dor e o prazer, entre o ódio e amor, entre a amargura e a doçura; parafraseando Caetano, “na dor e delícia de ser o que é”²⁴. Trata-se de um estilo abrasador que coloca o outro e até si mesmo dentro de um estado patético e mundiado (estado de encantado, desorientado, andar em círculos), como se fosse uma condição para amar e ser amado.

A atmosfera é definida a partir da maneira como cada autor trabalha o estilo. É por meio da atmosfera que criamos uma resposta emocional nas pessoas. Tal atmosfera, apesar de nos concentrarmos no universo artístico, é criada e recriada constantemente por nós. A maneira como contamos uma história, relatamos um fato ou quando criamos uma situação que predispõe ações (como um pedido de casamento), é tomada de atmosfera, isso porque o ato comunicativo precisa de uma resposta. O cinema dá a esses elementos uma importância grandiosa, por ser a atmosfera, geralmente, a resposta necessária ao sucesso²⁵. Criar essa atmosfera é um trabalho laborioso que requer um cuidado quanto à utilização de todos os recursos disponíveis pela linguagem

²⁴ Música “Dom de iludir” de Caetano Veloso (LP, *Minha Voz* – Gal Costa, 1982)

²⁵ Aqui me refiro aos filmes que buscam uma apreciação de um público maior.

cinematográfica. Vejamos: para criar uma atmosfera romântica e nostálgica, é geralmente utilizada uma iluminação baixa, mobílias em suaves tons de rosa, música ambiente; ou mesmo imagens mais escuras, um som de *jazz* ao fundo ou uma cantora loira e *sexy* em um bar, representa bastante a atmosfera de *film noir*.²⁶

Assim, criar a atmosfera trata-se também de um transporte para outro espaço, o mundo da narrativa. Fazer o leitor ou o espectador pertencer a esse espaço, mesmo imaginariamente, não é trabalho fácil, por isso destaca-se a importância desse elemento, tendo em vista que uma leve mudança, buscada ou não planejada, pode provocar a criação de uma atmosfera completamente estranha ou diferente daquela pretendida.

A atmosfera criada em seus filmes transporta o espectador para um ambiente claustrofóbico, uma claustrofobia amorosa. O jogo de luz, os movimentos de câmera e o uso de imagens di(con)fusas captam os sentidos das personagens que se veem presas num casulo de sentimentos variados. O uso das cores, os objetos e a planta da casa (nesse caso nos filmes *Eu te amo e Eu sei que vou te amar*) reporta para uma ambientação moderna e, ao mesmo tempo, onírica, que contracenava com imagens, lembranças e a turbulência verbal e visual do relacionamento do casal. O discurso linguístico também é um elemento no qual transparece um sentido babilônico. O filme, quase incessantemente, é constituído de linguagem verbal, um discurso que varia; ora concorda, ora nega o próprio pensamento.

²⁶É um estilo de filme primariamente associado a filmes policiais, que rePRESENTA seus personagens principais num mundo cínico e antipático. Os "Noirs" foram historicamente filmados em preto-e-branco e eram caracterizados pelo alto contraste, com raízes na cinematografia característica do expressionismo alemão.

Todo o ambiente foi projetado como uma obra de arte gigante ou um ambiente irreal, isso se deve à leitura que podemos fazer dos objetos, da organização cenográfica, etc. e não apenas pela presença de elementos artísticos, mas também pelo seu desenho, e arquitetura da casa.²⁷ Observa-se também essa postura em *Eu te amo*. Em *Eu te amo*, o apartamento em que o casal se encontra está tomado por telas, vídeos, esculturas, pinturas. A luz é ora sombria, ora iluminada por cores fortes e intensas. São esses alguns dos elementos e efeitos estéticos que tornam possível sentir o tom e o estilo que Jabor tenta imprimir em seus dois trabalhos, podendo agora ser lidos por uma linha mais psicanalítica. Deixa, portanto, sua marca, sua digital que, na verdade, parece ser uma continuação. Pode-se até pensar que *Eu sei que vou te amar* trata de uma continuação de uma ideia apreendida com *Eu te amo*, pela proximidade das linguagens empregadas e do teor ao lidar com os textos, porém, é melhor pensar em uma assinatura para um trabalho, cuja estética fílmica se apresenta nesse ponto de vista, ao invés de uma sequência narrativa.

O estilo irônico e, muitas vezes, delirante de seu idealizador está presente, mas também, leva-se em conta o contexto narrativo: a discussão de casal, que, de uma forma geral, não se faz por meio da racionalidade, mas pelo tom dos sentimentos. Todos esses elementos cinematográficos revestidos de sutilezas apontam para um estilo, um tom e uma atmosfera próprios do trabalho do cineasta. São formas de ver e fazer cinema com traços muito singulares nas mãos do diretor.

O tom pode ser entendido como uma atitude do escritor ou do diretor em relação ao material literário ou fílmico; a atitude dos personagens e aqueles com quem se

²⁷ A casa, que serve de cenário, foi projetada por Oscar Niemayer e cenografia de Sergio Silveira e Helena Salles.

relacionam, e até de si mesmo; bem como a reação do público em relação ao filme e ao livro.

E esse tom pode afetar a atmosfera do filme. A atmosfera e o tom de um determinado ambiente variam de acordo com o modo como esses elementos são trabalhados. Quando um diretor tenciona fazer um trabalho cômico, este sabe perfeitamente que o tom se fará por meio da criação de uma atmosfera que propicie cenas engraçadas. Mesmo sabendo que os gêneros se bifurcam, entrecruzam-se, misturam-se...sempre prevalecerá um tom e uma atmosfera específica, para que dessa forma possa se ter uma ideia, pelo menos aproximada, do teor do filme e do livro. Surgem as classificações que orientam para uma tipologia cinematográfica.

Aristóteles fazia distinção entre o meio de representação, os objetos representados e o modo de representação, o que resultou na conhecida tríade do épico, do dramático e do lírico. O mundo do cinema herdou esse hábito antigo de classificar as obras de arte em “tipos”, alguns extraídos da literatura (comédia, tragédia, melodrama), enquanto outros são mais especificamente visuais e cinemáticos: “visões”, “realidades”, *tableaux*, “diários de viagem”, “desenhos animados”. Adaptações fílmicas de romances invariavelmente sobrepõem um conjunto de convenções de gêneros: uma extraída do intertexto genérico do próprio romance-fonte e a outra composta pelos gêneros empregados pela mídia tradutória do filme (STAM, 2008, p.23).

As classificações para os filmes se dão, por diversas vezes, em virtude do gênero da obra de origem, quando se trata de tradução intersemiótica, ou seja, o romance pode estabelecer o tipo de filme, ou gênero, que será realizado para mais tarde, assumir o lugar na prateleira das locadoras, por exemplo. Evidentemente, o tom, o estilo e a atmosfera empregada nos filmes contribuem para essa classificação, mas isso se deve porque o texto que o originou já assumia características, genéricas e tipológicas que podem ser respeitadas ou não.

É importante ressaltar que determinados tons, estilos e atmosferas são mais difíceis de adaptar, o que pode provocar o afastamento do público, talvez por ser mais hermético, mais “difícil” de entender. Isso explica porque alguns filmes, considerados, mais realistas, com facilidade cativam um público maior.

Esse tom e essa atmosfera são transmitidos ao público através de imagens e diálogos, com o objetivo de provocar uma reação emocional desejada. Para garantir a eficácia de um filme, o cineasta precisa envolver seu público no espírito do filme²⁸; fazer esse mesmo espectador entender e se sentir parte, de alguma forma, no que está sendo transmitido; o mesmo vale para o cineasta no seu processo de construção e criação. Este envolvimento não se trata de um pressuposto técnico apenas, mas de uma relação, por assim dizer, de reciprocidade, de coerência e de feitura.

Por serem elementos tão importantes, qualquer mudança ou nuance no roteiro, por exemplo, pode afetar o modo como o público recebe e reage em relação à arte. Somados a isso, os recursos cinematográficos, ajudam na (des)construção do produto final: uma música – suave ou melódica, pode despertar emoções diferentes no público; um outro exemplo é a necessidade que alguns roteiristas ou diretores sentem de retirar ou incrementar diálogos sarcásticos, sérios, assustadores, na tentativa de dar um tom diferente ao filme; até mesmo a escalação dos atores ou sua atuação podem sofrer modificações em virtude do mesmo princípio. Deve-se pensar, no entanto, que a recepção, de certa forma, é imprevisível e que mesmo que se pretenda buscar certo efeito estético nada é garantido até sua exibição e recepção.

²⁸ Refiro-me aqui, novamente, aos filmes que buscam alcançar um público cativo. Sabe-se perfeitamente que há diversas correntes cinematográficas que fazem “arte pela arte”, que buscam apenas uma experiência cinematográfica, ou mesmo aqueles que se dizem fazedores do conhecido “cinema arte”.

Geralmente esses elementos são acrescentados, incrementados ou retirados pelo diretor, por ser ele quem apresenta o produto final, evidentemente, respeitando os outros diretores de arte, fotografia, cenografia...que também compartilham da mesma proposta e do pretexto de alcançar o mesmo objetivo. Por exemplo: um *close-up*, a iluminação, a composição da cena, etc. influenciam diretamente na composição artística e na recepção. Ou seja, a linguagem cinematográfica auxilia o diretor na busca de um efeito estético promissor. Porém, o escritor, bem como o roteirista, possui condições suficientes de provocar o mesmo efeito dentro dos recursos que lhe são disponíveis, cabe ao diretor aceitar ou refutar a proposta durante a composição do trabalho. No caso específico de Arnaldo Jabor e seu trabalho com *Eu sei que vou te amar*, temos o mesmo roteirista e o mesmo diretor, e, mais tarde, o mesmo escritor. Logo as concepções²⁹ nas linguagens (escrita e visual) estão longe de ser distintas, pois estamos diante de um criador para suas criaturas. Ainda assim, nada impede que seu autor/idealizador resolva buscar outras formas para sua construção artística, pois são propostas e trabalhos diferentes, decodificadas em linguagens distintas.

No romance, por exemplo, as palavras que o escritor utiliza, o tipo de narrador, a extensão das sentenças, os diálogos, as repetições, o uso de simbolismos e imagens, o ritmo do texto são escolhas feitas que podem definir o estilo do escritor e da narrativa. Jabor não se prende a específico gênero, mas evidentemente se acentua uma escrita de voz crítica, ácida e figurativa. Estilo presente também na sua forma cinematográfica.

²⁹ Evidentemente, sabe-se que o texto escrito e o texto visual trabalham com propostas diferenciadas, porém, defendo que, por ser o mesmo criador nas duas linguagens, há certa “fidelidade” na ideia geral quanto ao tom que se pretende empregar.

Como já foi afirmado, determinados estilos, mais herméticos, apresentam dificuldade em agradar um grande público, pelo menos dentro do âmbito cinematográfico. Por outro lado, peças teatrais e livros atingem um sucesso maior por justamente apresentarem esses estilos “não tão convencionais”. Daí o desafio em transpor para as telas obras em que sua origem é o texto literário. Estamos novamente diante da questão comparativa entre as duas artes e da constante insatisfação do processo de transposição de um veículo a outro.

Às vezes o público acha que não gosta de determinado estilo, por não conseguir acompanhar a história, ou se identificar com os personagens, ou ainda porque acha a história sem sentido, sem substância. Portanto, o público somente conseguirá gostar do filme se todos os demais elementos, como a história, os personagens, e o tema, estiverem bem claros, bem expressos (SEGER, 2007, p.207).

O público precisa ser sensibilizado ou se identificar de alguma forma com o material apresentado. As emoções precisam vir à tona, sejam elas dos personagens ou da história, mas é necessário estabelecer essa zona relacional-afetiva. Mesmo que esses personagens e a narrativa não sejam reais, suas emoções precisam parecer reais, para que o público perceba a veracidade e a força da representação.

Apresentar o estilo, criar uma atmosfera, encontrar o tom certo, introduzir gradações nas cenas e nas ações, são alguns dos aspectos mais difíceis na adaptação de qualquer material, e são nessas áreas que a adaptação pode alcançar seu grau artístico mais elevado.

Diante do exposto, entende-se que fazer cinema requer uma série de fatores que se constituem em diversos níveis, tanto no processo de composição, quanto de recepção da obra. Como assim afirma Rosália Duarte:

(...) um sentido atribuído a um filme parece depender, então, de uma complexa teia de elementos significadores que inclui distintas formas de fazer uso da técnica, a maneira como os sistemas de significação da linguagem cinematográfica são articulados, as diferentes concepções de cinema, as convicções políticas, valores e normas culturais das sociedades em que os filmes são vistos e/ou realizados e, ainda, as exigências do mercado. Vale dizer que o público de cinema também desempenha um papel muito importante nesse processo, mesmo quando não dispõe de dados técnicos ou informações teóricas para nomear ou descrever os traços que distinguem as diferentes formas de contar histórias em imagem-som (DUARTE, 2002, p. 60-1).

2.2. Linguagem cinematográfica: Elementos, recursos e usos.

Eu nunca penso em filmes quando estou escrevendo um livro. Mas desde os 17 anos a razão da minha vida é escrever cenas para serem interpretadas por atores. Escrevo visualmente, e meus livros são fáceis de serem adaptados, 15 deles já foram transformados em filmes de cinema ou TV ou em minisséries televisivas. A maioria de forma satisfatória.

Sidney Sheldon

A construção de um filme se faz por meio de elementos, recursos e técnicas pertencentes à sua “zona” e limites de atuação. O cinema possui uma linguagem particular. É essa especificidade cinematográfica que proporciona ao diretor e sua equipe a feitura da película de maneira a transportar uma ideia geral ou aproximada do enredo. Trata-se de um processo laborioso em que cada parte realiza um efeito estético e que sua única modificação, por mínima que seja, desemboca numa outra forma. Daí a importância que determinados recursos fílmicos exercem sobre essa construção, pois no cinema, tudo é revestido de intenção.

A montagem, por exemplo, talvez seja o recurso cinematográfico mais importante nesse processo de construção e recepção da obra fílmica. A maneira com que cada fotograma é interligado ou justaposto provoca o surgimento da matéria e suas

implicações significativas. J. Dudley Andrew, em *As principais teorias do cinema*, afirma:

As características mais cruciais da imagem cinematográfica, tão óbvias que nem precisariam ser mencionadas, é que diferentemente do mundo representado, ela pode ser “trabalhada” e ordenada de acordo com os esquemas mentais do cineasta. Pode ser combinada com outras imagens e inúmeros modos, a cada vez formando não apenas uma nova série estética, mas um mundo novo, psicologicamente real (ANDREW, 2002, 157).

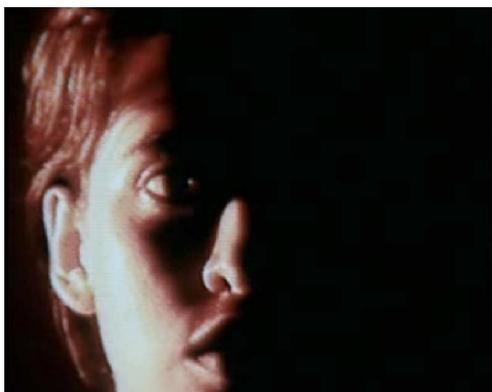
Os filmes são obras de manipulação significativa que estão além do seu enredo, ou seja, não é apenas no enredo que repousa significação, mas no processo de manipulação. O filme é liberado de sua ligação da percepção pura e estética da imagem e passa a ter permissão para “jogar” livremente com as faculdades imaginativas do espectador a partir de uma construção imagética idealizada por seus criadores. A montagem proporciona, dentro desse nível, não apenas criar uma história lógica, mas também criar uma linguagem de imagens.

No filme *Eu sei que vou te amar* de Arnaldo Jabor, o diretor utiliza além da montagem, outros recursos importantíssimos: os *flashbacks*, a trilha sonora, iluminação, a película envelhecida, a cenografia, e o roteiro são fundamentalmente elementos sem os quais o filme não existiria ou perderia o efeito pretendido. Esses elementos, assim como os demais, não possuem significados e não atuam de forma autônoma. Quaisquer efeitos que eles possam vir a provocar e/ou criar dependem do vínculo que mantém com os outros elementos da linguagem, pois como afirma Turner “o cinema é um complexo de sistemas significadores”.³⁰

³⁰ Citação extraída livremente do livro *Cinema como prática social*.

A câmera faz o cinema. A câmera filtra a narrativa. A câmera conduz a história. A câmera constrói o discurso. A câmera narra a trama. No cinema a câmera é o equivalente à pena para o escritor na literatura. É por meio dela que o diretor constrói, desenvolve sua proposta e assim como as palavras para o escritor podem ser recriadas, recontadas, reinventadas com suas metáforas, o mesmo também é possível com a câmera por meio das imagens, por meio de pequenos fotogramas, de cortes e recortes os quais, colocados dentro de contexto e/ou uma ideia, produzem um efeito significativo. Isso se deve, principalmente, ao advento da montagem como elemento transformador de significados.

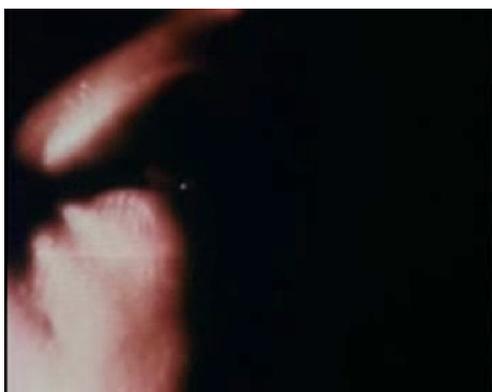
Frame 03



Frame 04



Frame 05



Frame 06



Nos *Frames* acima, a personagem se apresenta de forma obscura, com morbidez e aspecto fantasmagórico. A pouca iluminação, destacando apenas um lado da face, consegue expressar o sentimento dúbio da personagem. Nessa mesma cena, em sequência, ela fala sobre o ato sexual, citando a genitália feminina num movimento que repete o próprio ato sexual e vaginal. A câmera lentamente se aproxima e fecha até atingir o *close up* da boca, que repete a palavra “vagina”. Analogicamente, a língua assume o papel de clitóris, ponto de excitação (a palavra estimulada sexualmente, pois verbo também pode ser ponto de excitação e estímulo); e os lábios da boca são, evidentemente, os pequenos e grandes lábios da vulva, assim representados.

Frame 07



Frame 08



Nos *frames* 07 e 08, os corpos aproximam-se lentamente, pele com pele, suor com suor num processo de simbiose e osmose. A câmera registra o momento com enquadramento em PD (plano detalhe) ou PPP (primeiríssimo plano). Registra metaforicamente a intimidade e a fruição corpórea. No segundo *frame*, apenas um lado da face em *close up*. Os sentidos da visão e do tato são correspondências amorosas. As imagens são conduzidas por pensamentos que corroboram a relação de reciprocidade amorosa de forma inefável. As palavras soam e falam na mente, mas o silêncio dita as regras, o silêncio conduz a “luta” e também a “dança” amorosa. “*Ele – Eu acho*

que...que amo...amo...ela...Eu amo ela. Ela – Ninguém se move, ninguém fala...aposto que ele não aguenta o silêncio. Ele não aguenta.”³¹

O casal, cada um em obcecadas teimosias, reitera dúvidas, suposições sobre o que o outro fará ou sentirá.

Frame 09

Frame 10



Frame 11

Frame 12



³¹ Trecho retirado da cena do filme

Frame 13

Frame 14



Na sequência dos *frames* (09, 10, 11, 12, 13 e 14) observa-se a construção cenográfica. Não há qualquer indício claro se um dos personagens é artista plástico, ou um apreciador e colecionador de artes. Porém, em diversas passagens são citadas músicas e até artistas das artes visuais. Entende-se que o personagem masculino mora atualmente na casa que antes fora do casal. Se pensarmos (e isso é apenas uma suposição) em um artista, provavelmente seria ele. É possível ver o capricho na construção cenográfica. Todo o ambiente é tomado por pinturas, esculturas e imagens...as artes visuais imperam cenograficamente. Todo esse ambiente adquire um ar modernista, refletindo o estado de espírito das personagens: moderno, incompleto, sofrido, insensato...

O uso das cores é bastante evidente. De forma a la Almodovar, as cores dialogam com o perfil, o estado de espírito, as nuances e mudanças de personalidade. Cromaticamente, os estágios do relacionamento são apresentados pelas variações de cores. Um pensamento do passado, um estado de subconsciência presente, uma lembrança exterior...tudo é (re)produzido por cores diferenciadas, numa tentativa de se criar uma “didática do olhar”. O diretor procura estabelecer pelas cores as diferentes situações e contextos.

Sergei Eisenstein, em *O sentido do filme*, dedica um capítulo às cores e seu significado, não apenas no cinema, mas nas artes em geral. O autor faz uma incursão, inclusive histórica, das relações que se estabeleceu do uso das cores com especial ênfase ao amarelo. Mostra-nos que, de alguma forma, se instituiu uma espécie de relação “absoluta” entre emoções particulares e cores particulares. A cor é inegavelmente um mecanismo de correspondência psíquica entre a obra e seus espectadores. “Neste caso, a cor age como nada mais do que um estímulo, como um reflexo condicionado, que lembra todo um conjunto, do qual fez parte, da memória e dos sentidos”. (EISENSTEIN, 2002, p. 94)

No entanto, apesar de exemplificar o uso de determinadas cores para uma construção significativa por parte de muitos autores, Eisenstein explica que não há um manual de formas fixas e imutáveis da relação da cor e seu significado, pois cada obra de arte e seu autor procura estabelecer tais relações e criar sua atmosfera cromática.

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra. Mesmo dentro das limitações de um raio de cor branco e preto, no qual a maioria dos filmes ainda é produzida, um desses tons não apenas se recusa a receber um único “valor” como uma imagem absoluta, mas pode até assumir significados absolutamente contraditórios, dependendo apenas de um sistema geral de imagens pelo qual se optou para o filme em particular (EISENSTEIN, 2002, p. 99 e 100)

Significa dizer que o artista não obedece a formas fixas de cores, ele instaura a sua forma de colorir a tela e dessas cores, com o todo, inaugura significados que melhor se adaptam à tarefa ou à emoção que se pretende atingir.

Frame 15

Frame 16

Frame 17



Frame 18

Frame 19

Frame 20



Frame 21

Frame 22

Frame 23



Frame 24

Frame 25

Frame 26



Nos frames anteriores há uma sequência que evidencia o uso cromático da fotografia para a construção de significados. No primeiro frame (15) da sequência, a imagem da cena é realista, no seu estado presente, logo a iluminação e a película são neutras. No segundo (16) e terceiro frame (17), o personagem masculino desenha sobre uma porta de vidro quatro corpos, cada um de uma cor diferenciada, prenunciando as cores que irão prevalecer durante toda a narrativa fílmica. São quatro situações, ou quatro personalidades distintas: branco, amarelo, azul e vermelho.

Nas cenas do casamento (18), há o predomínio da cor branca e violeta propensa ao azul. Representam o passado de cenas reais exibidas por um projetor antigo que desperta dolorosamente uma lembrança feliz de um casamento que chegou ao fim. Nos *Frames* 19 e 20, ocorre o fluxo de consciência (predomínio da cor azul) e os pensamentos da personagem são expressas visualmente. Por fim, nos *frames* 21 e 22 evoca-se um passado feliz, com cenas externas de cor amareladas propensas ao vermelho.

Percebe-se que as cores se intensificam principalmente nas cenas em que as paixões são exarcebadas, numa tentativa explícita de imagetivamente demonstrar estados d'alma variados consonantes com o texto expresso pelas personagens. Nos *frames* 24 e 25 a mesma personagem demonstra atitudes distintas: no primeiro há o predomínio de palavras um tanto reprimidas, uma confusão dos próprios sentimentos; no segundo, caminhando na rua, a mesma, desta vez, demonstra rigidez e revolta, completamente distinta do anterior. No *frame* 26 a cor violeta, um tom mais ameno, dá à cena a medida certa para transpor um estado submisso dialogando com a expressão facial e verbal representada pela personagem.

Os exemplos acima deixam evidente o uso das cores, principalmente para expressar pensamentos, lembranças, estados ilusórios e irrealis. São as quatro personalidades desenhadas na porta de vidro. Não se trata apenas de uma mudança de personalidade, mas da criação e apresentação de várias personas.

Arnaldo Jabor utiliza a linguagem cinematográfica para a construção de significados metaforicamente. Na cena dos frames 27, 28 e 29, temos o momento em que a personagem feminina desenha sobre a coxa uma seta, indicando, talvez, o alvo do sexo. Mais tarde, no filme, há a cena externa em que ela, com roupa sensual, parece prostituir-se (30 e 31) ou, pelo menos, que está em busca de sexo casual.

Ocorre, nessas duas sequencias, algo inusitado em relação ao texto, as palavras e à imagem: Nos frames 27, 28 e 29, no discurso da personagem, não há qualquer referências às cenas que virão a seguir (ela andando com roupa sensual no calçadão). Porém, nas cenas apresentas pelos frames 30 e 31, o discurso da personagem faz referência ao momento anterior em que a mesma desenha a seta sobre a coxa. Há, portanto, o inverso do que é dito e do que é apresentado visualmente. Provoca, inconscientemente no leitor, um processo de justaposição de ideias e imagens. O leitor também faz inferências com relação ao texto e à imagem num processo de montagem mental. “Essa propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (ELSENSTEIN, 2002, p.14)

Frame 27

Frame 28

Frame 29



Frame 30

Frame 31



O jornal, muito claramente, destaca uma inscrição “QUER MAIS?” (O que se quer mais? Para quem se faz a pergunta?; Com o mesmo jornal, o personagem cria uma máscara (Mascarando o quê? Quem? Por quê?); logo depois é queimado (Por quê? Com que intenção?). Dentro desse jogo metafórico, a pergunta que se inscreve na folha suscita indagações, por meio de uma indagação e das ações das personagens. Não se pode dizer com que intenção o diretor destaca essas passagens e nem se pode dizer com exatidão que efeito tais sugestões provocam em cada leitor visual, no entanto, é evidente que as cenas provocam interrogações e respostas sob a responsabilidade dos espectadores.

Frame 32

Frame 33

Frame 34



Frame 35

Frame 36



Dois *frames* (37 e 38) são outro exemplo do uso metafórico da linguagem cinematográfica. Por meio de um discurso revoltado e exaltado da personagem: “Ela – Eu não era nada, eu nunca fui nada. Eu fui educada para ser louca e você ficou do lado deles...você casou comigo para continuar a tarefa das minhas cem mães, vinte mil avós e oitenta porrihões de tios”³² sobre a perpetuação da família de do casamento falido, uma imagem, (dessa vez não projetada, a não ser pelo mente do casal) mostra o simbolismo fundamental de um momento de felicidade do casamento: o cortar do bolo; no mesmo instante, a câmera registra metonimicamente os bonecos que caem e se despedaçam na superfície da mesa (despedaça o casamento?). As imagens funcionam como antíteses em relação ao discurso que as envolve na cena.

³² Discurso extraído do filme

Frame 37



Frame 38



O personagem masculino, bastante performático, corrobora ainda mais a ideia de ser um artista, representa com teatralidade, imitando e encenando situações cotidianas e cômicas, travestindo-se pela busca de uma experimentação identitária ou para assumir um papel mais alegre, menos sofrível. Assim, talvez encontrasse na representação a fuga de sua realidade.

Frame 39



Frame 40



Frame 41



O momento em que fala para si mesmo refletido no espelho d'água (sequência 42-47) é outro exemplo de *performance* teatral. Por meio da angulação, da troca dos planos e tomadas, o diretor explora a linguagem para evidenciar o tom e o discurso teatralizado do personagem por meio de um texto irônico e incoerente.

Frame 42



Frame 43



Frame 44



Frame 45



Frame 46



Frame 47



O momento do corte do cabelo (*frames* 48 e 49) se destaca na narrativa fílmica porque demonstra uma mudança de atitude e postura da personagem feminina. Os cabelos, para algumas mulheres e até para alguns homens, é símbolo da feminilidade. A partir desse instante, na narrativa, a personagem adquire um ar mais ousado e “arrasador” e faz questão de demonstrar tal mudança, que explode não apenas no aspecto visual, mas também nas ações.

Frame 48



Frame 49



Frame 50



No frame acima (50), temos o momento em que a personagem fala sobre a prisão do relacionamento, por meio de um discurso de mulher submissa, subserviente ao amor, ao parceiro e às pessoas. “Ela – Ai, como eu sou boa! Eu obedeco a ele, a todo mundo o dia inteiro. Só que quanto eu mais obedeco, mais consciência pesada eu tenho. Eu sinto culpa o dia inteiro..”³³ Há, somadas a essas falas, a imagem e uma ideia aproximadas dessa mesma prisão: a cabeceira da cama em forma de grade e a fisionomia orgástica da mulher. Inversamente a essa aparente submissão, pode-se perceber um viés sensual: a expressão de dor e/ou de prazer. O sentimento de culpa sobre o papel de mulher sujeitada aqui contrasta com um momento que também remete

³³ Discurso retirado do filme

ao orgasmo. A maneira como segura a grade, evidencia a ideia de estar sendo possuída, dominada.

Há intertextualidade ou metacinema quando, nas cenas finais, as personagens na praia rolam sobre a areia. A cena abaixo, nos *frames* 52 e 53, momento em que traçam um diálogo com os televisores (obras TV's de Jorge Barrão). As obras são televisores, com figuras masculinas e femininas, ambas com balões de diálogos (frame 52 e 53). Pretexto para uma brincadeira de representação das cenas clássicas do filme “*A um passo da eternidade*”³⁴. Logo após, um corte é feito para cena externa na praia análoga à cena antológica do filme da década de 50. Uma relação explícita com o filme.

Frame 52

Frame 53



Frame 54

Frame 55³⁵

³⁴ **From Here to Eternity** filme estadunidense de 1953, do gênero drama, dirigido por Fred Zinnemann e com roteiro baseado em livro de James Jones.

³⁵ Sequências do filme *A um passo da eternidade*

Sequências de frame 56



O diretor utiliza o jogo de planos e o foco de visão para dinamizar o momento em que, por meio de uma aparente telepatia, os personagens estabelecem conexão. Na sequência dos *frames 57*, ele em primeiro plano e ela em segundo. O olho da câmera (assim como nossos olhos) se fecha nele para deixá-la num plano ofuscado. Os pensamentos da personagem ao fundo, vão em direção ao homem, à frente. O mesmo acontece de forma contrária, logo em seguida (sequência 58)

Sequência de frames (57)



Sequência de frames (58)



Por meio de uma cena cômica, em que os personagens embriagam-se pela fumaça avermelhada de gás paralisante, o diretor repete o momento em que o casal se aproxima amorosamente em um longo beijo, utilizando de dois ângulos. Um primeiro ângulo fechado, concentrado no casal; o segundo, a câmera caminha, junto com o espectador da sala até se fechar novamente nos dois. A cena típica do beijo entre um casal em crise pessoal e conjugal.

Sequência de frames (59)



Sequência de frames (60)



Em todos os exemplos aqui apresentados, percebe-se que há, em quase toda a película, o que Hall defende como deslocamento ou descentralização do sujeito devido à fragmentação das culturas, da sexualidade, raças e etnias, constituindo uma crise de identidade. O homem, e nesse caso as personagens, buscam uma forma, uma expressão identitária que melhor se adéque ao contexto e que o satisfaça de alguma forma, para mais tarde descobrir que não há satisfação quando o próprio mundo que o rodeia também está em crise e sem identidade. “(...) as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e

fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 19 p.07)

As passagens aqui selecionadas e descritas são uma possibilidade de leitura, com metáforas implícitas e explícitas, visualmente. Evidentemente, retirar todos os *frames* significativos e buscar explicações, analogias, análises seria um trabalho interminável, no entanto, o objetivo maior não é apenas estabelecer relações semióticas e discursivas, mas mostrar por meio dos exemplos o tratamento dessa linguagem na tentativa de fazer uma arte carregada de efeitos e, também, como, diante dos recursos que o cinema possibilita e disponibiliza ao diretor e sua equipe conseguirem criar tais efeitos e sua concepção final.

Capítulo III - ANÁLISE LITERÁRIA: Das linhas às entrelinhas

A leitura é uma necessidade biológica da espécie.
Nenhuma tela e nenhuma tecnologia conseguirão
suprimir a necessidade de leitura.

Umberto Eco

Eu sei que vou te amar (romance) de Arnaldo Jabor nasceu da concepção do filme homônimo. A obra carrega elementos característicos de um romance infectado por uma linguagem visual. Arnaldo Jabor aproxima muito seu texto literário à linguagem desenvolvida pelo cinema. A afinidade com a técnica cinematográfica é evidente principalmente no processo de leitura quando sua narrativa literária, em razão da incorporação dessa nova forma e técnica visual, tipicamente cinematográfica, leva à representação de monólogos interiores, fluxo de consciência, fragmentação da narrativa e o desaparecimento de um narrador único para o surgimento de dois narradores, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual de forma objetiva, ou seja, sua construção narrativa quebra certos paradigmas usualmente praticados dentro dos romances considerados tradicionais. Nessa trama literária surgem vozes múltiplas cujo subjetivismo pluripessoal provoca uma leitura sem corte e imagética.

(...) eu olhava para você... meu amor... você era o meu amor...e você parecia um artista de televisão...tinha uma tela de luz em volta do teu rosto...parecia o Marlon Brando...e eu... olhava para você e o mar atrás do teu cabelo ficou vermelho-escuro e teus olhos...é o seguinte: ficou tudo sólido de repente...a paisagem...em três partes...eu me lembro exatamente...tinha atrás de você o mar...o mar ficou vivo...verde-escuro, parecia que ia entornar na praia...vinha uma luz rosa de um neon da sorveteria que já estava aceso...você pôs a mão nos meus olhos...tapou...assim...e me deu um outro beijo de leve...leve...e quando você tirou a mão...eu abri os olhos...e o mundo tinha caído...parecia uns desenhos...uns riscos luminosos no ar...os postes acesos...ventava nas palmeiras...as estrelas rodando...e depois a luz roxa que entrava pela janela do hotel (JABOR, 2007, p. 42).

Neste diálogo, entre falas poéticas entrecortadas, há não apenas a citação de referências cinematográficas (como o ator Marlon Brando), mas a forma de construção literária muito próxima daquela utilizada nos roteiros, porém sem marcação e descrição das cenas. Essa aproximação com a linguagem cinematográfica praticamente exclui o narrador único, onisciente e onipresente, e parte para a ideia de que a narrativa por si mesma, neste texto, é capaz de se fazer existir, de se auto-escrever por meio da fragmentação, da polifonia de vozes narrativas, com o rompimento da cronologia, a fusão dos tempos, os planos de consciência, os deslocamentos espaciais, a justaposição do real e do onírico, provocando discursos aparentemente sem sentido.

Cada elemento da narrativa de Jabor parece quebrar os conceitos clássicos e tradicionais da *diegese*. Apesar de identificá-lo como pertencente ao gênero romance, o autor subverte algumas “leis” usualmente praticadas nesse gênero, tais como a construção de personagens, o narrador, o tempo e o espaço da narrativa.

Anatol Rosenfeld, em seu ensaio *Reflexões sobre o Romance Moderno*, apresenta as modificações sofridas, tanto nas estruturas quanto nas construções dos elementos romanescos, a partir das obras do século XVIII, em relação aos trabalhos desenvolvidos em meados do século XIX e XX. O autor busca justificar por meio de exemplos e nas acentuadas modificações nos aspectos cronológicos, espaciais e na construção das personagens, elementos que se tornaram mais psíquicos e subjetivos, dentro desse novo modelo de escrita.

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parecer ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou a ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide,

Faulker começaram a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1996, p. 80).

O espaço e o tempo passam a ser relativos e subjetivos. Para Rosenfeld, isso se deve porque a arte moderna passou a negar o compromisso com o mundo empírico das aparências, um desmascaramento do mundo de senso comum. Apesar da obra de Jabor se aproximar da linguagem cinematográfica pela maneira como construiu seus elementos, deve-se levar em consideração as afirmações defendidas por Rosenfeld quanto à mudança ou a quebra de perspectiva do romance moderno.

3.1. Elementos narratológicos

A ficção se define, segundo Antonio Candido, independentemente da personagem, porém, é por meio desta que se estrutura a literatura imaginária e desse modo a personagem realmente constitui a ficção. Esse fenômeno ocorre mesmo quando no cerne da narrativa, elementos inumanos como paisagens e animais, concentram uma importância demasiada no discurso, no entanto, esse discurso só adquire seu grau ficcional quando o leitor através da imaginação pessoal humaniza esses elementos, demonstrando a força que a figura do personagem exerce sobre a construção da narrativa. Isso ocorre até mesmo em textos não ficcionais:

A narração – mesmo a não-fictícia –, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo (CÂNDIDO, 2007, p.11).

Só há enredo quando há personagem, mesmo que seja inumano ou que esteja tão envolvido numa linguagem metaforizada ao ponto de aparentemente não existir. Quanto

ao papel das personagens no enredo romanceado de Arnaldo Jabor, são duas personagens que nos manuais de teoria literária assumiriam posições instáveis. Ambos (homem e mulher) são os únicos personagens com o mesmo grau de importância narrativa, ou seja, podem ser classificados como protagonistas, ou personagens principais, porém, se se recorrermos à classificação tradicional, eles também podem ser considerados antagonistas.

Cândida Vilares Gancho, em seu livro *Como analisar narrativas* (2006), dedica capítulos sobre a classificação e tipologia da personagem na narrativa. Para a autora, entende-se como protagonista o personagem principal e o antagonista, aquele(a) que se opõe ao protagonista, seja na sua ação, seja em características opostas ao primeiro.

Em *Eu sei que vou te amar*, as personagens assumem ambas as posturas e ao mesmo tempo nenhuma. Se pensarmos em um personagem principal e o outro antagonista, como classificá-los nesse romance? Há vilões e mocinhos? Evidentemente não. Ambos estão em um mesmo nível de importância assumindo diametralmente postura contra e a favor em relação ao outro. Novamente, há a subversão do convencionalismo dos princípios da tradicional teoria literária. Dessa forma, os protagonistas do romance apresentam características do personagem redondo, pela complexidade e variedade de atitudes psicológicas e ideológicas.

As características morais não são imediatamente identificáveis, no entanto percebe-se, por exemplo, como o julga o narrador, pela expressão “coitado”³⁶. Nada impede, porém, que você leitor o julgue, desde que justifique seu ponto de vista (GANCHO, 2006, p. 16).

³⁶ A autora faz referência à obra *O cortiço* de Aluísio de Azevedo.

O leitor faz parte do processo de construção da narrativa quando interage diretamente nesse estágio de recepção. Deve-se levar em consideração que as narrativas modernas exploram maneiras variadas de caracterização. A mesma personagem pode ser julgada de forma diferente por outra personagem, pelo narrador e pelo leitor, portanto, poderá assumir características morais diferentes, dependendo do ponto de vista adotado.

Ao se analisar uma personagem redonda, é preciso considerar sua mudança no decorrer da história e que uma mera adjetivação não é suficiente para caracterizá-lo por completo. Há, nesse caso, vários fatores que ajudam nesse processo de construção da *persona*, principalmente porque no romance de Jabor, não há uma descrição das personagens nem física nem psicologicamente, há observações e julgamento por parte do outro personagem não-confiável. Cabe ao leitor aceitar ou refutar tais definições.

Eu sei que vou te amar concentra a trama em duas personagens. Ambas conduzem e desenvolvem a narrativa. É por meio delas que se constitui a ficção, pois tudo gira em torno do conflito de um casal dentro de um espaço limitado durante um percurso de tempo. São seus diálogos, suas reverberações que dão a expressão necessária ao *constructo* dessas personagens.

Isso é possível porque no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens. É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer “vazio” (CANDIDO, 2007, p. 32).

As personagens na trama fazem parte de um mesmo universo, enclausurados entre paredes sentimentais, dividindo as dores, alegrias, revoltas e conciliações do relacionamento. O discurso, por diversas vezes, pode ser lido tanto pela personagem masculina quanto pela feminina.

Minha boca está doendo de tantos beijos, e está colada ao rosto dele e espuma branca na minha boca...e os seios dela estão calmos e quentes, eu me lembro de minha mãe de novo...e como o coração dele está batendo devagar, coração de atleta, e em primeiro plano está sua cabeça e pela janela no céu eu vejo uma estrela fria de neon...e ela está com as pernas trançadas nas minhas e ele está o pau latejando dentro de mim e quero que nunca mais saia de dentro de mim e agora que a música de violino parou não se ouve mais nada, nem o ruído da cidade, será que ainda tem cidade lá embaixo? (JABOR, 2007, p. 129)³⁷.

A identificação da personagem se dá pela presença dos pronomes e o emprego dos adjetivos de acordo com o gênero. O romance isenta-se do uso da costumeira identificação dos verbos discendi³⁸, presente nas narrativas literárias, por parte de um narrador extradiegético. No excerto acima, no mesmo parágrafo, em fluxo de consciência, suas vozes se misturam, as palavras podem pertencer ao mesmo discurso, pois o seu “*corpo e o dela estão colados, um no outro, como um bicho de duas costas*” (JABOR, 2007, p. 128)

Efeito que se deve também à estrutura do romance, pela maneira como foi constituído. A não presença de um narrador extradiegético, servindo como marcador das falas das personagens, o uso dos travessões para demarcar o início de um discurso, consegue dar expressão mais intimista para uma estória que perpassa pela intimidade do

³⁷ Manteve-se o parágrafo em letra itálico porque, no texto, é a representação fôrmica do fluxo de consciência.

³⁸ Discendi são verbos geralmente utilizados pelo narrador para indicar o início da fala de uma personagem, como “ele disse”, “ela afirmou”, “eles falaram”, etc.

relacionamento. Ao pensar que o romance precisa necessariamente de um narrador e de elementos textuais para sua construção, Jabor subverte esse conceito ao desenvolver uma forma diferente e não convencional de narrativa.

Ao contrário de Jabor que utiliza as marcas denotativas do diálogo, José Saramago, por exemplo, as dispensa, no entanto, o leitor identifica e entende o momento em que cada personagem entra em cena. O uso do travessão como sinal gráfico de pontuação para indicar a fala da personagem, não é necessariamente um elemento fundamental na *diegese*. Conforme este fragmento do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*:

Ora, este José de Arimateia é aquele bondoso e abastado homem que ofereceu os préstimos de um túmulo seu para nele ser depositado o corpo principal, mas a generosidade não lhe servirá de muito na hora das santificações, sequer das beatificações, pois não tem, a envolver-lhe a cabeça, mas do que o turbante com que sai à rua todos os dias, ao contrário desta mulher que aqui vemos em plano próximo, de cabelos soltos sobre o dorso curvo e dobrado, mas toucada com a glória suprema duma auréola, no seu caso recortada como um bordado doméstico. De certeza que a mulher ajoelhada se chama Maria (SARAMAGO, p.14, 1991).

Jabor, ao contrário de Saramago, demarca as falas dos personagens com o sinal gráfico e demais indicações de diálogo. Trata-se de uma narrativa onde parágrafos subsequentes podem pertencer ao discurso da mesma personagem. O uso do travessão é essencial para situar na leitura as falas pertencentes a cada ator literário, na obra de Jabor. O leitor sabe que o próximo discurso pertence ao outro, àquele que interage na trama, porém tal efeito não é utilizado durante os fluxos de consciência. Os pronomes, nesse caso, adquirem uma importância fundamental.

Meu Deus...ele chora...tanto...tanto...Por que ele se trancou nesse banheiro? Será que vai cortar os pulsos?

Porque esta desgraçada não vai embora? O que é isto que me aconteceu? Por que ela não morre e me deixa em paz?...vou me trancar neste banheiro sozinho, silêncio, meu Jesus, silêncio, espero que ela vá embora...ou não? Não vai embora? Ou vai? Minha cara no espelho, vou fazer todas as caretas possíveis, quem disse isso? Rimbaud? (...) (JABOR, p.69, 2007).

No trecho acima de *Eu sei que vou te amar* há uma sequência de parágrafos em fluxo de consciência. O primeiro só é possível dizer pertencente ao discurso feminino pela utilização dos pronomes masculinos. O mesmo acontece no segundo parágrafo, dessa vez com a voz masculina. Sem os pronomes não seria possível definir, pelo menos numa primeira leitura, a quem se referem.

No romance de Jabor, não há qualquer caracterização física ou psicológica das personagens, apresentada diretamente. É possível traçar um perfil das personagens durante a leitura da narrativa. O leitor constrói a personagem a partir das situações e do contexto ex e implícito no discurso. Apesar da ausência de caracterização física, há julgamentos de valores, conceitos e expressões que podem qualificar e até definir as personagens (pelo menos por um momento)³⁹. Mas essa quase caracterização logo se esvai, pois o discurso imediatamente muda. Isso sugere a inconfiabilidade ou a inconstância dos narradores-personagens.

O fato de, em *Eu sei que vou te amar*, os personagens não possuírem nomes, corrobora a idéia da crise identitária apresentada por Hall (2005) quando se refere ao homem moderno meio sem face ou multifacetado. Pois esse homem é a representação do cataclismo de transformações atuais. O sujeito de hoje não se prende a formas unilaterais e fixas.

³⁹ Adiante serão apresentados os modalizadores do discurso segundo a teoria semiótica

O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “La fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisórias, variáveis e problemáticos (HALL, 2005 p.12).

O sujeito considerado pós-moderno porta traços identitários assumindo identificações variadas a depender do momento. As sociedades contemporâneas, portanto, são definidas pelas mudanças constantes derivadas das variantes identidades desse sujeito.

As personagens de Jabor se inserem numa época de valores transitórios: o casamento, a união estável, a segurança em relação ao outro e o próprio mundo. A obra, de alguma forma, “segue seu curso em uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 1996 p. 86)

As personagens, por mais reais que possam parecer, são sempre uma criação. Tal criação só adquire corpo e característica a partir de suas ações, suas atitudes e do seu discurso. O narrador também interfere nos conceitos formulados no processo de construção das personagens, mas no caso da obra de Jabor, a omissão de um narrador extradiegético deixa tal criação a cargo do leitor.

O livro de Arnaldo Jabor, *Eu sei que vou te amar*, pode ser lido por um aspecto psicológico. Cândida Vilares Gancho, em seu livro sobre análise literária, disserta sobre

o que a autora chama de enredo psicológico. A autora define enredo psicológico como uma narrativa não diferente das demais, porém que carrega uma não evidência dos fatos por suas ações não serem concretas e seus movimentos ocorrerem de forma internalizada, pois estaríamos diante de conflitos emocionais. “Tempo psicológico é o nome que se dá ao tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo e pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado ao enredo não linear” (GANCHO, 2006, p. 16).

Eu sei que vou te amar pode ser considerado um romance com ênfase no tempo psicológico. A narrativa se desenvolve por meio dos pensamentos das personagens, marcados esteticamente no texto pelas letras em itálico. Está muito além de se pensar no passado, como um *flashback*, mas num diálogo que se processa na mente. A mente é um lugar onde o tempo não é mensurável em horas, dias, anos. Há, nesse caso, um afastamento ou ruptura da sucessão cronológica. A personagem se deixa envolver por experiências de caráter pessoal.

O tempo perde sua perenidade, sua continuação demarcada e fixa, como regularmente se observa nas obras realistas que encontravam na acentuação precisa do tempo uma forma de atualizar o leitor na narrativa. Atualmente, esse modo temporal pode até mesmo desaparecer, como na obra de Jabor, porque o tempo linear não é uma peça fundamental e gerenciadora da trama.

Muitos romances modernos buscam acentuar certo descompasso em relação ao tempo do relógio e o tempo da mente. Situações expressas nas obras de autores como Virgínia Woolf e Clarice Lispector. Em obras que valorizam essa estética, como no caso de *Eu sei que vou te amar*, o leitor se torna cúmplice, pois ele participa dessa

experiência interior. Isso provoca, nas palavras de Rosenfeld, uma mudança da estrutura do romance e das frases em virtude do excesso e da carga emotiva que a narrativa carrega, levando a construções confusas, misturando experiências vividas no passado, presente e na busca angustiante do futuro. Este tipo de construção narrativa nega o real extremo, pois “a narração torna-se assim padrão em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal”. (ROSENFELD, 1996, p. 83).

Esse mesmo elemento, o tempo, pode se apresentar sob formas variadas na narrativa moderna como: tempo fluente, tempo intemporal, tempo em estado puro, sinfonias temporais, tempo ritual e cíclico são denominações modernas para explicar a representação temporal vinculada à imagem em movimento nas obras literárias. Em *Eu sei que vou te amar* há o que se pode chamar de tempo intemporal, porque ele se faz presente, porém de forma camuflada, escondida sob os pensamentos e durante a exibição de imagens antigas em vídeo⁴⁰.

Na película de Arnaldo Jabor, *Eu sei que vou te amar*, a trama se passa no decurso de um dia. Não se sabe exatamente quantas horas o casal se vê trancado no apartamento discutindo a relação. O tempo, portanto, é fugidio. Não importa agora o que se passa fora das paredes do apartamento e nem por quanto tempo essa “DR” irá durar. Essa questão temporal se exclui ainda mais na obra literária, onde não há qualquer indício da existência do mesmo. Não se quer dizer que o tempo não exista e que os personagens estejam num universo paralelo, mas, nesse caso, o tempo é o resultado da soma dos momentos individuais e coletivos do casal, ou seja, o tempo se

⁴⁰ Esse caso refere-se a *Eu sei que vou te amar* filme.

apresenta pela expressão das lembranças das personagens, ora individuais, ora conjuntas.

O relógio perde sua acentuação de mensurador de horas e se torna apenas processos mentais do passado, presente e até do futuro, formando um amálgama que flui ininterruptamente durante toda a narrativa. É o tempo da mente, criado por uma corrente da memória compartilhada por visões difusas e oníricas. É o fluxo de consciência, espécie de transcrição direta do pensamento, durante um espaço de tempo que dá o tom ao diálogo. Para Rosenfeld, o monólogo interior leva ao desaparecimento do narrador que por sua vez, conseqüentemente, provoca a ilogicidade das orações, a supressão do tempo, do espaço e da causalidade.

Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance (ROSENFELD, 1996, p. 83).

Se vincularmos o tempo como o momento em que se narra ou, no caso do romance de Jabor, o momento em que se pensa sobre os fatos expostos, o presente assume um papel maior na narrativa. Todos os julgamentos e observações feitas pelas personagens não acontece a partir de algo que viveram ou viram e que, apenas agora, é exposto; nesse romance, as palavras e os pensamentos, são proferidos instantaneamente, no exato agora em que se observa, escuta, vê e sente. Não se trata de uma sensação vivida no pretérito, e sim de um sentimento e um olhar do agora, sujeito a mudanças ideológicas, de atitudes, de expressões, deixando o destino das personagens incerto, pois nem mesmo elas (as personagens) sabem qual o futuro daquela relação.

Trata-se do chamado tempo psicológico, que, configurado pelas sensações e impressões do sujeito, opera uma ruptura na sucessão cronológica. É um tempo marcado por experiências individuais, diretamente relacionado com o fluxo de consciência dos sujeitos ficcionais, imune à regularidade geométrica do tempo histórico (OLIVEIRA & SANTOS, 2001, p.57).

Na busca por um fluxo de consciência que melhor explicita as sensações e sentimentos da personagem, o narrador subverte o uso do pronome “ele” e de sua voz no pretérito atuante como intermediário, para dar lugar à presença direta do fluxo psíquico. O personagem/narrador valoriza e manifesta-se no “instante agora”⁴¹. Imerge nesse universo psíquico tentando de todas as formas afastar qualquer indício de narração de ordem tradicional, onde o narrador era o eixo da *diegese*, um organizador e condutor da trama. Dessa quebra de paradigmas o personagem também se transforma, ele é jogado para um mundo em que o tempo desaparece e os espaços são fragmentados. Afundado, portanto, no fosso da inconsciência.

O discurso, diante desse processo anacrônico do tempo, também sofre variação. O texto é coberto por pontos cegos, de situações inefáveis, inexplicáveis, de termos incoerentes. Na mente prevalece o tempo anárquico, desordenado e confuso expresso por meio de palavras incompletas e o uso excessivo de reticências que interrompem a ideia para dar lugar a um novo pensamento, diversas vezes, incondizente com o que foi dito anteriormente, sem uma linearidade.

Onde estou agora? Hoje? Ontem? Que dia é hoje? Estou há muito tempo atrás?...eu já me separei deste homem? Eu não amo mais este homem? Ou amo? Ou não ou sim? Mamãe me empurrando no balanço, eu com 5 anos...que grama verde...já começou a vontade de chorar...não chorarei... (JABOR, 2007, p. 19).

⁴¹ Termo poeticamente expresso pelo narrador da obra *Água viva* de Clarice Lispector.

O texto de Jabor, no plano do conteúdo, modifica-se para dar vazão ao plano da expressão. A junção desses dois planos é a unidade necessária para sua manifestação, como explica Fiorin.

No momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção de plano de conteúdo com um plano de expressão, ocorre a textualização. O texto é, assim, uma unidade que se dirige para a manifestação. Seu conteúdo, engendrado por um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, manifesta-se por um plano de expressão (FIORIN, 1995, 172).

O que Fiorin destaca é a importância que o plano de expressão exerce, principalmente em obras literárias, conjunto ao plano do conteúdo para a compreensão mais profunda do texto. No plano da expressão não importa apenas “o que” se diz, mas “como” se diz. Para um poeta, por exemplo, o conteúdo e a expressão são fundamentais para a significação do texto. Na música *Sinal fechado*⁴², de Paulinho da Viola, temos o discurso proferido entre duas pessoas que por acaso se encontram no trânsito com o semáforo fechado. Nos poucos segundos que dispõem para se cumprimentar, o discurso se torna vazio e proferido de forma ligeira. Observa-se uma descarada maneira de expressar a fugacidade da vida e do tempo por meio de um conteúdo que também expressa, na sua forma, a mesma ideia. Quando Jabor opta por apresentar um discurso caótico, diversas vezes sem sentido, deve-se pela busca por plano de expressão que melhor se adéqua ao seu conteúdo, um conteúdo processado na mente, no pensamento, lugar também de desordem.

O que importa é determinar os efeitos de sentido gerados pelas diferentes projeções da enunciação no enunciado. Por exemplo, é preciso analisar qual é o efeito de sentido criado pela ausência de *eu*

⁴² Sinal Fechado (1969) LP, Odeon

no discurso narrativo, quando, então, como acontecia no naturalismo, os fatos parecem narrar-se por si mesmos (FIORIN, 1995, 170).

Trata-se, portanto, de um tempo da memória que incessantemente ecoam na mente do sujeito, transformando o tempo histórico em experiências vividas.

Você vai entrar pela porta que eu deixei entreaberta, há uma hora que eu não descolo os olhos da luz de neon do hall que se filtra como um prenúncio da tua chegada. Antes de você chegar, você já chega como uma nuvem que vem na frente, antes de você chegar eu ouço tua ansiedade vindo, tua luz, teu som nas ruas, teu coração batendo mais forte porque vai me encontrar...(JABOR, 2007, p. 13).

O tempo é citado na obra, com expressões do tipo “há uma hora” ou “antes de você chegar”, mas não como um mensurador da narrativa. Ele serve como instrumento do discurso poético para enfatizar o tempo que precede e sucede à dor. “*Você me chamou por telefone. Não te vejo há três meses...seis anos juntos e agora sem te ver...pela tua voz no telefone sei que você está cantarolando uma emoção, querendo bancar o homem seguro de si...*”(JABOR, p. 14). Desta vez, há, pelo discurso dela, breve marcação do tempo: sabe-se que estão separados há três meses e que viveram juntos por seis anos. Ainda assim, o tempo descrito não serve para regular as horas em que se passa a narrativa ou o núcleo do drama. Trata-se do tempo de algo que aconteceu e auxilia o leitor na construção e no entendimento do enredo, e pode-se, também, explicar o grau de envolvimento do casal e de se pensar nas crises que ambos passaram de um casamento que durou pouco, mas que ainda guarda rancor e mágoa.

Não existe narrativa sem narrador, ele é o elemento que estrutura a história. Especificamente em *Eu sei que vou te amar*, não há um narrador extradiegético, aquele que de fora observa e conta a história diretamente ao leitor. O narrador é um novo

personagem, principalmente nas formas narrativas modernas, em que esse narrador se expressa veementemente, opinando, reclamando e sugerindo. Machado de Assis, com maestria, deu ao narrador não apenas um *status* de personagem principal, mas aquele que estabelece um diálogo direto com o leitor, fazendo-o sentir-se parte da narrativa, aceitando ou negando as proposições incitadas por ele.

Ao se considerar o narrador como outra personagem que participa das ações descrevendo situações, apontando características e, algumas vezes, expressando sentimentos, mesmo que esse narrador não seja uma personagem, pode-se afirmar que na obra de Jabor, temos dois personagens-narradores.

Nos manuais de análise literária, para designar a função do narrador são utilizados dois termos: foco narrativo e ponto de vista. Ambos se referem à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos. No romance de Jabor, as personagens são narradores, narradores personagens não confiáveis, pois estão sujeitos a dúvidas e incertezas, porque transmitem essa insegurança em seu discurso, ora sabem muito sobre o outro, ou pensa que sabe, ora suscita interrogações. Trata-se, portanto, de narradores críticos e intrusos, pois falam ao leitor e julgam diretamente o que pensam sobre o comportamento do outro personagem. São críticos porque estão diante dos fatos narrados, analisando o outro e si mesmo.

O ideal para James, é que passa a ser o ideal de muitos teóricos a partir dele, é a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrado, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça papel de REFLETOR de suas ideias (LEITE, 1985 p.14).

Ligia Chiappini destaca, a partir dos estudos de Henry James⁴³ e Norman Friedman, um narrador quase inexistente em determinadas histórias. Ele está tão discretamente presente, que há a impressão de que a história é contada por si mesma. Quando, durante a narrativa, o personagem protagonista assume uma postura de narrador e conta os fatos a partir do que vê no presente, julgando, apontando, expressando-se com sensibilidade e disfarçando-se em terceira pessoa que se confunde com primeira, é natural o leitor achar que ocorre a não presença de um narrador. Esse efeito é observado no romance de Jabor, agravado também pela presença não apenas de um narrador-personagem, mas de dois com opiniões opostas sobre uma mesma situação. Há, nesse caso, a narrativa em terceira pessoa a partir da mente de uma personagem que funciona como uma espécie de espelho refletor das suas ideias, ainda que mesmo falando do outro, ele/ela usem a forma do EU.

Na VISÃO COM, o NARRADOR limita-se ao saber da própria personagem, sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Renunciando à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê (e a quem, fatalisticamente, se submete o destino dos seres ficcionais, como o destino dos seres reais para a visão cristã), assume-se aqui a plena liberdade da criatura jogada no mundo, capaz de, sartrianamente, assumir o nada para ser (LEITE, 1985 p.21).

LEITE se refere ao crítico Jean Pouillon⁴⁴ para quem a VISÃO COM do narrador é aquela em que sumariamente se deixa envolver sem conhecer o destino dos narradores e até de si mesmo. Conta os fatos e julga as personagens nele envolvidos de forma libertária. Maurice-Jean Lefebvre⁴⁵ revisa a “Visão com” de Pouillon acrescentando que se trata de um típico recurso de obras com monólogos interiores e

⁴³ Escritor norte-americano, nascido em 1843 e morto em 1916, passou boa parte da vida na Inglaterra.

⁴⁴ Crítico e filósofo nascido em 1916, morto em 2002

⁴⁵ Nascido em 1873, morto em 1954.

fluxo de consciência, presente numa linha de romances do século XX. “(...) a VISÃO COM do romance moderno, em primeira pessoa, seria duas maneiras, quase polares, de expressar a desconfiança do homem moderno na sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado, em que não consegue situar-se com clareza.” (LEITE, 1985 p. 23).

Eu sei que vou te amar reflete esse mundo caótico dos sentimentos e de tudo ao redor. Há desconfianças dos personagens diante do que é dito, visto e até pensado, a narrativa é conduzida por incertezas por meio de um discurso diversas vezes incoerente.

Ainda na busca de classificar os narradores do romance, pode-se citar o narrador-testemunha, segundo a classificação de Friedman. Ele narra em 1ª pessoa, mas é um “eu” interno, que vive os acontecimentos, dando ao leitor uma posição mais direta dos fatos narrados, sob um olhar verossímil. Este narrador não consegue dizer o que se passar na cabeça do(s) outro(s), pode apenas inferir, lançar hipóteses diante do que ouviu, viu e imaginou.

Os personagens no romance de Jabor assumem esse papel enquanto narradores, eles buscam explicações sobre o outro, apontam defeitos e virtudes a partir do quanto conhecem sobre aquele com quem interage e fazem inferências hipotéticas sobre situações e até sobre o que ele(a) está pensando. Trata-se, nesse caso específico, de narradores rasos quanto às informações. Eles assumem por diversas vezes uma postura egocêntrica, pois narram apenas aquilo que lhes é conveniente ou que tem relevância para suas vidas. Porém, como pensar de forma diferente? Como narrar de outra forma se estamos diante de uma narrativa cujo enredo se desenvolve justamente na relação íntima de seus personagens, logo de dois narradores expressivo-sentimental e frágeis?

O discurso coberto por hiatos corrobora essa ideia. A falta do que dizer e de como expressar são exemplos da incapacidade do narrador de dizer tudo, de explicar o máximo e de mostrar sem dúvidas o enredo. Quando os fatos são o amor e as paixões avassaladoras, não há razão que as dêem conta e nem discurso que as expressem com exatidão. A palavra novamente entra em crise.

Em *Eu sei que vou te amar*, a supressão de um narrador único, dá voz ativa à narração dos personagens principais, ou seja, a narração se faz presente expressa pelas ideias e pensamentos dos protagonistas, se reconhece a trama pelo discurso e pelo desenvolvimento da narrativa por conta desses mesmos atores. Nem mesmo a caracterização, descrição de cenários e espaços são apresentados, ou por vezes, apresentados de forma vaga e nebulosa, pelos narradores. O perfil desses personagens é desenhado a partir de suas atitudes e pela visão apresentadas ora pelo próprio personagem, ora pelo outro, sem a intervenção de uma voz “estranha” o que provoca a intensificação do clima de uma discussão em que apenas o casal pode expressar.

O que caracteriza o ambiente são aspectos variáveis que vão desde questões físicas, de época, socioeconômicas, psicológicas, morais e religiosas. As atitudes das personagens, por assim dizer, também variam a depender do ambiente em que estão inseridos. Em *Eu sei que vou te amar*, os aspectos físicos comportam a exacerbação dos sentimentos, que diretamente influem sobre os aspectos psicológicos.

O ambiente é um conceito que aproxima o espaço e o tempo, confluindo para um clima. Esse clima dá à narrativa um elevado grau psicológico, ele ajuda a situar as personagens num grupo e nas condições em que vivem. O ambiente é a projeção dos embates, pois, no caso do romance, está recheado de lembranças que afloram os

sentimentos e estabelecem a zona de conflito, o ringue amoroso, onde acontecem os entraves da relação. O ambiente, nesse caso específico, contribui para a floração de tal conflito.

O espaço corresponde ao lugar onde se passa a ação numa narrativa. Se a ação for de caráter psicológico, haverá menos variações de espaço, pois o enredo está concentrado em processos mentais.

No romance, quase não há demarcação de espaço, apenas algumas citações esparsas do lugar ou lembranças de outros lugares, que para as personagens, parecem ter uma importância no que estão sentindo. Não há, por parte das personagens/narradores, uma descrição exata do ambiente e nem do espaço. Durante a leitura, o leitor se vê envolvido na história e, aos poucos, constrói o espaço da narrativa de forma indireta.

O componente físico – paisagens, interiores, decorações, objetos – condiciona o desenrolar da ação, o trânsito das personagens. Por outro lado, quando a perspectiva se abre, torna-se possível pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais – o chamado espaço social – quanto configurações psíquicas – o espaço psicológico (OLIVEIRA & SANTOS, 2001, p. 79).

Na narrativa de Jabor, o componente físico influencia diretamente nas atitudes das personagens. O apartamento, nas obras (filme e romance) é claustrofóbico. O fato de o casal discutir o relacionamento em um espaço fechado, onde as paredes servem de casulo ou prisão, (os personagens não podem fugir de seus sentimentos e do outro que o confronta) faz com que eles se tornem mais sensíveis e exponham com maior vulnerabilidade os sentimentos.

OLIVEIRA & SANTOS afirmam sobre a construção da narrativa a partir do espaço:

É interessante notar, por exemplo, que, em um gênero específico como a narrativa de viagem, é a representação do espaço – sua novidade, sua descoberta – que regula a construção do relato, em um processo que acaba por se projetar sobre o próprio sujeito da viagem, também ele em uma categoria de transformação. Sujeito e espaço acham-se intimamente interligados nessas narrativas (OLIVEIRA & SANTOS, p.81, 2001).

A partir do exemplo apresentado pelos autores sobre as narrativas de viagem, pode-se perceber a influência que o espaço exerce sobre os sujeitos. No romance de Jabor, quando lido por um aspecto psicológico, limita o cenário a mentes confusas para o surgimento de uma atmosfera densa e conflituosa que se projeta no comportamento das personagens. Nesse caso específico, a ambientação da casa, lugar onde concentra um número grandioso de lembranças, recordações, suscita a zona de conflito entre o casal, pois os objetos fazem parte de suas histórias.

Dessa forma, a condição de enunciação se deve tanto pela construção do seu cenário, quanto pela ambientação que sustenta esse enunciado, pois “um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada” (MAINGUENEAU, 2005, p. 250).

A cenografia não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir “conteúdo”, mas o centro em torno do qual gira a enunciação. A literatura é um discurso cuja identidade se constitui através da negociação de seu próprio direito de construir um *dado* mundo mediante uma *dada* cena de fala correlativa que atribui um lugar a seu leitor e espectador. Para não decair em simples procedimento, a cenografia da obra deve, portanto, corresponder ao mundo que ela torna possível: não há cenografia profética se o não-texto não oferece uma descrição marcante do justo perseguido (MAINGUENEAU, p.264, 2005)

A cenografia exerce sobre a narrativa, papel fundamental. Ela deve corresponder ao discurso proferido. Pode-se inferir que se os aspectos cenográficos, ambientais e espaciais fossem diferentes dos apresentados na narrativa, ter-se-ia uma construção distinta ou, pelo menos, seria recebida a partir de outro ângulo, pois esses elementos estão diretamente ligados ao discurso (re)apresentado na obra. O universo criado deve, de alguma maneira, coexistir com o fato constituído pela fala, um mundo, nesse caso, que comporte a tensão do discurso. Há uma relação direta entre ambiente, espaço e cenografia.

Ao se buscar conceituação para esses três elementos, pode-se afirmar que o ambiente trata da construção de um estado observado ou sentido que, dentre outros elementos, inclusive o discurso, são caracterizados pela montagem cenográfica dentro de um espaço ficcional. Espaço como um conjunto de todos os elementos que, por meio da cenografia, ajuda a criar uma ambientação que precisa estar implícita ou explicitamente relacionada ao discurso dos interlocutores.

O cortiço, de Aluísio de Azevedo, por exemplo, apresenta como espaço historicamente determinado: a cidade do Rio de Janeiro no tempo de D. João VI e D. Pedro I, em um cenário impregnado por tipos sociais vivendo em condições subumanas criando um ambiente de degradação social, ambientação característica do naturalismo.

E aquilo se foi constituído numa grande lavanderia, agitada e barulhenta, com suas cercas de varas, as suas hortaliças verdejantes e os seus jardinzinhos de três e quatro palmos, que apareciam como manchas alegres por entre as negruras das limosas tinas transbordantes e o revérbero das claras barracas de algodão cru, armadas sobre os lustrosos bancos de lavar. E os gotejantes jiraus, coberto de roupa molhada, cintilavam ao sol, que nem lagos de metal branco.

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo,

daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (AZEVEDO, 1979, p. 48).

No entanto, alguns autores como SANTOS & OLIVEIRA, dedicados à teoria literária, sintetizam os elementos físicos e abstratos da construção espacial em: componentes físicos, espaços sociais e espaços psicológicos, sem especificar cenário e ambiente como elementos pertencentes à obra. Em *Eu sei que vou te amar* prevalece o espaço psicológico por meio de um discurso que, em grande parte, desenvolve-se pelo fluxo de consciência.

3.2. Semiótica da paixão: Uma análise do discurso amoroso

O estudo do romance aqui apresentado, dada a riqueza de elementos plásticos do texto, recorre também a referências da semiótica, a partir da leitura de autores como José Luis Fiorin e Diana Luz Pessoa de Barros. A semiótica toma o texto como objeto de significação, enfatiza a necessidade de averiguar todos os elementos que o compõe. Para os autores, a análise do discurso se dá pelo percurso gerativo de sentido, “(...) porque concebe o processo de produção do texto como um percurso gerativo, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, num processo de enriquecimento semântico” (FIORIN, 1995, p. 165), do plano de conteúdo, para depois considerar as especificidades da expressão em sua relação significativa, numa sucessão de três patamares: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo.

O primeiro (fundamental ou de nível profundo) está nas relações opostas no texto que se transforma em valores. São oposições de ordem semântica quando há entre elas algum traço comum. “Ainda no nível fundamental, os elementos em oposição transformam-se em valores. Isso é feito sobremodalizando-os com um traço de

positividade ou negatividade ou, em termos mais precisos, com os traços /euforia/ e /disforia/” (FIORIN, 1995, p. 166)

Eu sei que vou te amar já apresenta oposições: homem vs mulher, desejo vs repulsa, amor vs ódio. Na verdade, a obra é constituída a partir de oposições, é uma obra encadeada de contrastes, de euforia vs disforia. E é justamente no jogo das contradições que o romance se desenvolve, num nível discursivo e lexical. As oposições surgem ininterruptamente nas falas dele e dela.

- Claro...uma das coisas que me acalma é que eu sei que é bom pra você se separar de mim...aliás, eu acho que te torturava com uma bondade patológica em relação a você. Deixa eu explicar uma coisa: eu acho que estou com a consciência limpa de nunca ter querido o teu mal, eu te olhava sendo objeto do meu amor e ficava inquieto pensando “Esta mulher está sendo torturada pela minha bondade”, eu te dava um mundo muito protegido, eu pensava: “ Estou cometendo um crime, estou impedindo que ela conheça a dura face da vida, eu não posso continuar bancando a mãe para ela”, pois eu tinha uma compulsão para te tratar bem, mas eu sabia que estava errado, alias, eu quero te pedir perdão por isso, o único perdão que eu quero é que você me perdoe por ser bom” me perdoa de ser bom!!!

- Olha que loucura! Você pede perdão por ser bom...bom...quer dizer, quando você era bom para mim, estava sendo mau, logo, quando você foi mau, era por bondade, ou seja, agora, pedindo perdão por ser bom, pois bondade é maldade, você fica perfeito. Não é? Você quer a perfeição! Pois eu não te perdôo! Acho que você foi um escroto sempre, escroto quando foi bom e quando foi mau...você sempre foi é mau...mau...diz...diz a verdade uma vez na vida...não sou mais tua mulher...diz...com quem você transou esses anos, diz...tenha a coragem uma vez na vida...com quem você transou quando estava comigo? (JABOR,1986, p. 18-19)⁴⁶.

A oposição “ser bom” vs “ser mau” aplica-se perfeitamente na teoria do nível fundamental. Observa-se que o personagem joga com o conceito das palavras *bom* e

⁴⁶ Nesse trecho, assim como em outros, há uma mudança no texto da edição de 1986 para a edição de 2007. Utilizo a publicação de 86, sem um motivo substancial.

mau e traça um perfil de sua própria personalidade. Ser bom para ele era ser mau, pois estaria privando-a de outros prazeres quando estava sendo mau, na verdade, um ato de bondade, pois a faria perceber a prisão e a tortura pela qual estava passando. No geral, pelo seu discurso, ele sempre estaria sendo bom ou fazendo bondade, mesmo quando estava sendo mau. Ela percebe o cinismo do discurso dele, percebe a teia intrincada que ele construiu para de alguma forma se sair impune. O ato de pedir perdão por bondade deixa-o ainda acima dos atos de bondade, um sujeito “perfeito”, pois mesmo sendo bom (observa-se que agora ser bom é ser mau) encerra novamente com uma virtude que justificasse seu excesso de bondade. Há uma breve inversão de valores que culmina para um único fim: mesmo sendo mau ele é bom. A personagem masculina está em disjunção aparente com o objeto bondade, mas, na verdade, é uma conjunção (dentro do que ele apresenta). Para ela, ele sempre foi mau, mesmo quando estava sendo bom. Depende, portanto, o olhar de cada um.

Ele		Ela	
Ser bom	ser mau	Ser bom	Ser mau
(é ser mau)	(é ser bom)	(é ser mau)	(é ser mau)
			
Sou sempre bom		Você é sempre mau	

A sobremodalização a que Fiorin se refere, relaciona-se à modalização do sujeito a partir das oposições. A modalização não se dá apenas pela ação do sujeito, mas o que levou o sujeito àquela ação. Dessa competência modal, é possível traçar um perfil tipológico dos sujeitos realizadores.

Do exemplo acima, observa-se o aspecto da bondade e maldade do ponto de vista dele, a princípio, e depois dela. No discurso masculino, a personagem é boa, mas

no discurso feminino ele é mau, cínico e *escroto*. Estamos, pois, num nível narrativo quando há a transformação do sujeito mediante suas ações. O segundo patamar de nível narrativo se refere à transformação de estado (disjunção e conjunção) em relação ao sujeito e o objeto. Esse nível também se constitui de fases: *manipulação, competência, performance e sanção*. Pelo que foi exposto o sujeito desejava ser bom, quando não estava sendo, sua bondade deixava sua mulher enclausurada.

Observa-se que cada uma dessas fases pode ser sobreposta uma às outras. No jogo de modalizações tem-se o sujeito “que pode fazer” e que “sabe fazer”, mas “não quer fazer” e “não o faz”, nesse caso o “não-querer-fazer” domina o “dever-fazer”, quando ele diz que sabia que sua bondade a enclausurava. Se ele sabe e não o faz, pode ser modalizado como um homem realmente mau em relação à parceira. Cria-se uma modalização pela transformação, ou a falta dela, mediante a disjunção homem e o objeto bondade.

O destinatário-manipulador tenta persuadir o destinador-julgador *de e com* sua bondade. No entanto, o destinatário não aceita. Antes, deve-se pensar, novamente, na competência desse sujeito que, sabendo e podendo fazer, não o faz. Sua *performance*, ou *não performance*, de se manter isento de ação, ou transformação, leva a uma *sanção* que pode ser vista como o fim do relacionamento e o atual estado de fúria e raiva do destinatário-receptor diante do discurso do destinatário-manipulador. Há de se levar em consideração, além da modalização do ser, o que Diana Luz Pessoa de Barros chama “modalização veridictória”:

Dois ângulos devem ser examinados, na modalização do ser: o da modalização veridictória, que determina a relação do sujeito com o objeto, dizendo à verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta, e o da modalização pelo querer, dever, poder e saber, que incide especifica-

mente sobre os valores investidos nos objetos. As modalidades veridictórias articulam-se como categoria modal, em /ser/ vs./parecer/ (BARROS, 2005, p. 45-46)

No discurso, a relação do sujeito com o objeto pode ser falsa, mentirosa, pois ele quer parecer verdadeiro. Um estado pode ser considerado verdadeiro quando o sujeito, diferente do sujeito modalizado, *diz ser a verdade*. Reside sobre isso, portanto, a interpretação dada durante a manipulação. No discurso da mulher, ela não acredita ser verdadeira a bondade excessiva. “Acho que você foi um escroto sempre, escroto quando foi bom e quando foi mau...você sempre foi é mau...mau...diz...diz a verdade uma vez na vida...não sou mais tua mulher...diz...com quem você transou esses anos, diz...tenha a coragem uma vez na vida...com quem você transou quando estava comigo?” (JABOR, 2007, p.23). Há, portanto, um novo modalizador para o sujeito: além de mentiroso ele é desprovido de coragem.

(...) a semiótica concebe os estados passionais como um arranjo de modalidades concernentes aos sujeitos. Essas modalidades pertencem ao componente semântico do nível narrativo. (...) Estão ainda no âmbito da semântica narrativa os conteúdos investidos nos objetos buscados pelo sujeito (...) é exatamente nos conteúdos investidos nos objetos que se dá a articulação entre o nível fundamental e o nível narrativo. Os conteúdos do nível fundamental são concretizados nos objetos do nível narrativo” (FIORIN, 1995, p. 168).

O terceiro nível é o discurso ou estruturas discursivas assumidas pelo sujeito da enunciação. “A última etapa do percurso gerativo é o das estruturas discursivas. As estruturas discursivas devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado” (BARROS, 2005, p. 15).

No texto analisado, por exemplo, é interessante destacar a tentativa da personagem masculina em persuadir a personagem feminina, colocando-a sempre como objeto de seu afeto e, por ser objeto, completamente manipulável. Por meio de uma sequência lógica, brinca com o sentido das palavras a ponto de chegar a um denominador: sou sempre bom. Em nenhum momento, ele utiliza a palavra “mau” para si, mesmo reconhecendo seu ato inapropriado. Chega a usar “estou cometendo um crime”, “estou impedindo”, “eu sabia que sabia que estava errado”, mas não se coloca como uma pessoa má, apenas alguém que cometeu erros. Camufla, por outras formas expressivas, sua atitude de “maldade” opositora à “bondade”, pois, utilizando-se da palavra “mau” em seu discurso, quebraria a sequência lógico-persuasiva se reconhecendo com má.

Quando afirma “eu te olhava sendo objeto do meu amor”, mesmo usando o verbo no passado, ele ainda a vê como objeto manipulável, subestima, de alguma forma, a capacidade dela de perceber sua tentativa de conduzir a conversa a favor dele. “Você quer a perfeição!”, ela diz, deseja não apenas a perfeição. Como alguém que, por ser bom em excesso, merece o perdão? Se não fosse o cinismo explícito de seu discurso, ele ainda poderia se passar por mártir, alguém que se dedicou com excessos de bondade, submisso ao amor, porém que teve seu perdão negado. Observe-se, no entanto, que há predomínio de um discurso passional. A semiótica dedica um lugar especial a essa modalidade de discurso – sentimentos sujeitos a interpretações múltiplas, suscetíveis de abordagens desconfiadas.

A semiótica reconhece que todas as relações humanas e suas atividades são conduzidas por paixões presentes nos textos. “A semiótica, ao examinar as paixões, não faz um estudo dos caracteres e dos temperamentos. Ao contrário, considera que os

efeitos afetivos ou passionais do discurso resultam da modalização do sujeito de estado” (FIORIN, 2007, p.10), ou seja, as modalizações do sujeito (o querer, o dever, o saber e o poder) permitem estudar os textos sob uma ótica dos efeitos de sentido passionais.

As paixões podem manifestar-se de diferentes formas, pontuar-se-á aqui, algumas expressas pelo discurso das personagens. Deve-se levar em consideração que *Eu sei que vou te amar*, é um texto carregado de paixões variadas. Há, desveladamente, uma tentativa de representar a paixão sob formas excessivas e extremas, demonstrando a complexidade do sujeito (*éthos*) com o objeto paixão (*páthos*).

Vale destacar ainda a diferença que Greimas estabelece entre “discurso apaixonado” e o “discurso da paixão”. A semiótica estuda, pois, as paixões que se manifestam na enunciação e no enunciado. Na enunciação, há o “discurso apaixonado” quando o tema passional se faz presente no texto. No enunciado, a paixão é mencionada ou representada: mencionada quando expressa em lexemas que evidenciam a paixão, representadas quando figurativiza as ações ou atos individuais, ditos apaixonados. Há, no texto de Jabor, tanto um quanto o outro.⁴⁷

Para analisar essa obra, diversos referenciais se fazem necessários. A crise da linguagem no centro do drama requer, mesmo que de forma ligeira, um viés psicanalítico, por assim dizer, já que o texto explora sujeitos apaixonados e seus conflitos. “Hoje, a literatura e a psicanálise se misturam: há vários textos escritos por não-analistas onde conceitos analíticos são utilizados para fazer críticas literárias. Da mesma forma, várias coletâneas, escritas por analistas, abordam questões literárias.” (CHNAIDERMAN, 1989, p. 23). Pelas palavras de Chnaiderman, este estudo se situa

⁴⁷ Pontuaremos alguns

no primeiro caso e, por meio de breves inferências da psicanálise, explorará os meandros do discurso amoroso.

- Nada...nadinha!...sei que posso transar com qualquer cara que me der vontade que não sinto culpa...tem sido ótimo...tenho tido experiências sexuais ótimas...

- Claro...você precisa disto mesmo...eu era um espécie de “deus” para você...é fundamental você transar com outros caras sem culpa...

- Claro...um cara que eu transei por exemplo...esse cara te conhece...ele é...

- Nomes, não! Por favor, nomes não...(JABOR, 2007, p. 19-20).

No texto acima, é possível perceber sentimentos muito presentes na relação amorosa que fazem, constantemente, parte do discurso dos sujeitos amantes: o ciúme, a inveja e o desejo. A inveja pode ser entendida, dentre tantas definições, como o desgosto ou pesar pelo bem ou felicidade de outrem. Desejo violento de possuir o bem alheio. Um sentimento, pois, em que um dos mecanismos básicos e intelectual responsável é o ciúme, que estabelece ressentimentos através de comparação.

A inveja acompanha um comportamento fingido, falseado, pois seu portador não se declara abertamente e se oculta. No segundo parágrafo do excerto acima, é possível perceber a tentativa da personagem em disfarçar a dor, o sentimento de perda e inferioridade diante do discurso do outro. Saber que outros homens a tem, como ele a teve, desperta esse sentimento de dor, revolta, ciúme e até inveja. O sujeito invejoso é normalmente inseguro e frágil, fingindo certa superioridade, quando, na verdade, sente-se inferior. Trata-se de um sentimento doloroso revestido por um desejo de posse da pessoa amada que fazem nascer a emulação, a competição e o despeito.

Para Lacan, citado livremente, o sujeito será, até o fim, um sujeito do – e sujeitado ao – desejo. O desejo é sempre o desejo do outro. Para o autor, desejo não é um objeto ou uma forma de satisfação, mas sim de uma relação de um sujeito desejante que espera o reconhecimento pelo desejo de outro sujeito.

Na narrativa, as personagens são conduzidas por desejos, estes, por sua vez, anseiam seu reconhecimento através do Outro. No entanto, o desejo nunca é materializado na linguagem, apenas nos seus interstícios, lugar onde a linguagem não dá conta, onde a linguagem falha. Isso explicita a incoerência dos discursos proferidos em relação aos discursos do inconsciente, isto é, eles tentam dizer e não conseguem ou não podem expressar o que vem do íntimo.

- Eu acho que estou sendo leal contigo...não fica assim...

- Obrigada!

Ela vai embora! Meu Deus! Pegou a bolsa! Vai embora!

- Eu vou embora...eu vou embora...não sei o que vou fazer aqui...sempre que a gente se aproxima se machuca...eu chego perto de você, me dou mal...passei meses com sentimento de culpa...e você...27 mulheres...eu sou uma idiota...e você me acusando de ter estragado nosso casamento...com o olhar...me acusando... (JABOR, 2007. P. 25).

Como o recalque funda ou camufla o desejo, a decepção parecer ser a contrapartida necessária. Surgem então o horror, a angústia, o desânimo e a revolta. Por isso o ódio, por tantas vezes, é o companheiro inseparável da paixão. O que se busca no outro não é apenas o complemento sexual, mas um assujeitamento do desejo.

- Acabou?

- Se salvar um do outro...

- Chega!

- Temos de matar esse amor...

- Cala a boca!

Serei suave com ele.

- Cala a boca, seu veado escroto filho-da-puta babaca filhinho de mamãe imbecil covarde escrotalhaço eu quero ver você morto!

Serei suave.

- Morto num esgoto cheio de lesmas te comendo o corpo seu filho de uma grandíssima puta do mangue e você morto e esmigalhado feito um cachorro atropelado no asfalto no mangue em frente à tua mãe, aquela putona!... (JABOR, 2007, p. 30-31).

A personagem masculina vê o amor como algo que o corrói, derivando a perda da realidade. As palavras falam em matar o amor, mas seu subconsciente deseja usufruir desse sentimento. As diferenças do que é proferido e do que é desejado são evidentes. Há um embate entre o ódio e o amor, entre palavras expressas e palavras pensadas, entre o dito e o desejado. Enquanto seu subconsciente da personagem feminina diz que será suave, profere palavras duras e humilhantes, pertencentes ao sujeito enciumado e recalçado.

Greimas & Fontanille, em *Semiótica das paixões*, (1991), dedicam um capítulo longo sobre o ciúme.

O ciúme aparece de súbito no fundo de uma relação intersubjetiva complexa e variável, presente por definição ao longo de todo o percurso passional: o temor de perder o objeto só se compreende aqui em presença de um rival ao menos potencial ou imaginário, e o temor do rival nasce na presença do objeto de valor que funciona como pivô (GREIMAS & FONTANILLE, 1991, p. 171).

Segundo os autores, o objeto de valor que funciona como pivô, faz surgir também uma intersecção entre apego e rivalidade. O ciúme seria o desejo, o zelo pelo objeto amado. Já a rivalidade sempre vai se apresentar de uma forma dolorosa, pois representa a perda do objeto: “- Nomes, não! Por favor, nomes não...” (JABOR, 2007, p. 19-20). Dizer os nomes, para ele, é a corroboração da perda, a concretização da verdade. A rivalidade, antes num nível subjetivo, ao se dizer os nomes, passa para a objetividade da forma, leva à exposição da dor, antes camuflada.

- Amava...amo...não sei...só sei que quando me afasto de você a vida fica mais real...as ruas, normais...o mundo fica mais democrático...e quando me aproximo, começa o sonho, a gelatina, tudo desmanchando, os olhos nos olhos eu vou virando um ratinho e guincho, guincho e buraquinho...pluft, entro no buraquinho e começo a morar num pesadelo, as 27 mulheres me salvaram de você, a cada uma eu ficava mais real...assim eu te salvei de mim também...(JABOR, 2007, p. 29).

“Amar, é perde o tom”⁴⁸, perder o senso do real. Para a personagem masculina, estar com a amante, ou perto dela, significa a perda da realidade. Há, no trecho, o discurso apaixonado de que Fiorin e Greimas pontuam. O personagem masculino expõe sua fragilidade diante da parceira. Um sujeito submisso e subserviente, pequeno diante do objeto amado como um ratinho que finalmente “pluft”, some e sucumbe. Mas o que é real? O que é realidade? O que é verdade ou mentira? Lacan afirma sobre a impossibilidade da linguagem dizer o verdadeiro. “A verdade é falada. Mas, ao falar a verdade, esta se desconstrói para ser buscada em outra fala, em uma instância que sempre remete a outra e assim infinitamente. A metalinguagem passa a ser impossível, havendo apenas narrativas do verdadeiro” (Apud. CHNAIDERMAN, 1989, p. 27). O discurso amoroso está fadado à re-elaboração ou ao não verdadeiro. Escondem-se, por

⁴⁸ Música *Seduzir* de Djavan, álbum *seduzir* (1981)

entre as palavras, os não-ditos, o que não pode ser expressado. Buscamos a verdade no outro, mas apenas uma verdade circunstancial, pois a intimidade do que se sente não pode se concretizar pela linguagem.

- Hoje eu sei disso...mas acontece alguma coisa na nossa vida que as almas se misturam...a gente não pode ficar junto porque morre...morre a vida, morre tudo...só fica a gente...eu me separei de você porque te amava demais...

- Repete...eu não acredito...

- Me separei de você porque te amava demais...

- Amava ou ama? (JABOR, 2007, p.28).

A morte a que se refere a personagem é a morte de uma realidade, da sensatez dos atos, é a fusão, o isolamento que, por vezes, ocorre em relacionamentos. Os seres amantes partilham de um universo unilateral e unipessoal. Ignora-se o mundo fora das paredes. Para a personagem masculina, estar com ela é morrer, morrer para o mundo, morrer para a vida, morrer para tudo ao redor, porque não conseguem perceber o assujeitamento a que se entregaram.

- Com o...ninguém...ninguém...tenho um caso com o Ninguém...ainda!...nas vou ter, não se preocupe...vou me apaixonar brevemente! Vou amar! Amar! Amar!...eu quero um homem que me trate bem! Que me ouça, que me deixe ser mulher...me deixe sentar no colo dele e ser fraca...eu quero um homem que me compre vestidos...me traga uma jóia um dia, que seja generoso...

- Vai ser difícil...tem de botar anúncio nos classificados...

- Difícil nada! Tem mil caras querendo me namorar! Ainda não achei...só isso...quero amar...quero ser feliz! Feliz!

- Feliz...mania de ser feliz...para com isso...ninguém é feliz!...

- Quero namorar...

- Namora! Namora! Não adianta, você não consegue falar sem me esculhambar...eu desisto! Eu nunca, nunca vou ouvir a tua verdade! Nunca...você não vai falar nunca, você não se entrega! (JABOR, 2007, p.41).

Há uma necessidade de atos e gestos de amor convencionais. Ela deseja ser cortejada como mulher. Acredita que a felicidade repousa sobre atitudes concretas que demonstrem carinho. Como o primeiro homem de Teresinha⁴⁹, na letra de Chico Buarque, que mesmo tratando-a como rainha, ao final, ela disse “não”. Isso se deve porque, apesar de a personagem expressar esse desejo pela materialidade do amor, descobre que a felicidade não está nas coisas materiais. É uma felicidade clandestina e ilusória, uma inverdade dita para provocar, para despertar o ciúme naquele que, no íntimo, a completaria.

- Mulher, me escuta...não é possível, deve haver a possibilidade de um ser humano escutar o outro um dia...eu sempre tenho a sensação que você não me estendeu nunca... ou melhor...eu sempre sinto que fico aquém das palavras...eu nunca consegui me explicar com você...nunca consegui passar o que sinto...o que eu sinto por você...eu queria...eu sei que é loucura...dizer uma palavra e atingir a significação plena...ser entendido, entende?

- Não. (JABOR, 2007, p.37)

- Eu quero dizer o que eu não sei o que quer dizer, e quero que você diga tudo que você não sabe o que quer dizer!...

- Mas isto é impossível...as palavras nunca chegam...(JABOR, 2007, p. 39).

O texto de Jabor é repleto de pontos cegos⁵⁰. O autor tenta representar o discurso amoroso sob diversas formas, inclusive no plano do conteúdo. O uso das reticências

⁴⁹ Música *Teresinha* composta para a peça *A Ópera do malandro* em 1978.

⁵⁰ Entende-se aqui como “ponto cego” os momentos inefáveis, os não-ditos e entreditos do discurso.

demonstra claramente o momento de crise das palavras, quando se esgotam ou são insuficientes para a expressão dos sentimentos. Os narradores/protagonistas encontram-se numa constante luta pela busca da palavra que melhor o expresse. Nessa busca encontra apenas as frases entrecortadas, as palavras sem sentido, as imprecisões dos discursos. Quer dizer, mas não o diz ou não consegue. Como uma força poderosa impedindo-o de verbalizar os sentimentos.

No excerto acima, em tom exaltado, a personagem está à beira do desespero ao tentar explicar suas palavras e seus sentimentos, “mas isto é impossível...as palavras nunca chegam...”

(...) eu tenho alguma coisa pra falar...eu tenho alguma coisa pra te falar e eu não sei o que...eu quero te falar uma coisa...mas não sei o que é...quero dizer tudo...quero que minha alma saia pela boca e eu fique estatelado morto aí no tapete feito um atropelado...nu...tudo que eu posso para você...e...eu tenho de dar minha alma...que merda de porra de literatura escrota...mas eu não sei o que falar...eu quero...(JABOR, 2007, p. 38).

A inefabilidade da palavra acentua-se pelo silêncio. Os silêncios representam a falta do que e como dizer, sustentado, muitas vezes, pelo constrangimento do falar, pela vulnerabilidade que representa o dizer. Há uma quase necessidade de verdade, do explícito forçosamente entrecortado pelo silêncio. A expressão verbal falha. “(...) *ninguém se mova...ninguém fala...eu não falo...vamos ver quem agüenta o silêncio...ele não agüenta...o silêncio...*”(JABOR, 2007, p. 44). O silêncio desnuda os amantes, deixa-os sem ação, corta como uma navalha separando o sentimento das palavras. Por isso é tão doloroso, por isso a necessidade de quebrá-lo urgentemente. Mas quem o fará? Quem agüenta o silêncio? Quem demonstrará fragilidade?

O autor brinca diversas vezes com as palavras, utiliza de vícios e figuras de linguagem. Como as cacofonias: “Não me mexo...de repente ela falou a verdade...vou me ajoelhar aos pés...dela...beijar os pés...eu acho que...acho que...amo...ela...eu amo ela...amoela e vou beijarela...eu amoela e beijoela?...” (JABOR, 2007, p.44), além das ironias, metáforas, antíteses que recheiam o texto, transformando-o numa verborragia. Aproximando o texto ainda mais de um estilo coloquial, Jabor foge às regras da gramática na tentativa de se aproximar ao máximo de um discurso que verbalize o sentimento e o drama do casal. Para tanto, o discurso precisa sofrer, expressando-se de forma casual e com oralidade.

De tudo exposto, é possível perceber o quão distante está de se esgotar a análise do discurso amoroso. Coberto de possibilidades e leituras infinitas, os textos são dependentes daqueles que se dispõem a analisá-los. Seja por um ponto de vista científico, seja apenas como um leitor tentando receber e entender a incompletude dos sujeitos amantes.

Considerações Finais

Escrever sobre paixões, amores e desamores é entrar num universo de sentimentos que muitos tentam explicar e, acima de tudo, entender. É cansativo, pois esgota aquele que labuta para encontrar a palavra certa que, quando exteriorizada, satisfaça e sacie aqueles que desejam e se alimentam de palavras, gestos e atitudes que amansam ou incendeiam as almas.

Eu sei que vou te amar foi produzido e escrito por/com paixões, em sua maioria, avassaladoras. Muitas delas incompreendidas. Uma incompreensão advinda, acredita-se, não pela falta de sensibilidade daqueles que assistem e lêem e sim porque, diversas vezes, os discursos amorosos estarão fadados à incompreensão. São os não-ditos, os não-revelados expressos por atitudes, ações e até pelo silêncio. Por isso a crise da palavra está tão presente no texto de Jabor, pois o discurso amoroso, por diversas vezes, perde o prumo.

Arnaldo Jabor não é um autor/diretor tão conhecido pelas obras aqui apresentadas, principalmente porque se expressa, dessa vez, com uma sensibilidade incomum em seus trabalhos mais conhecidos. *Eu sei que vou te amar*, para aqueles familiarizados com seu texto, é vista como uma obra quase autobiográfica, que se confunde com a intimidade da vida pessoal e real do autor. Jabor, em entrevista, deixou claro que a proposta tanto do filme, quanto do livro, foram concebidas num momento de ruptura de seu casamento, um instante em que estava sensível e frustrado com o fim do relacionamento. Talvez isso explique a personalidade presente em seu texto fílmico e literário.

Para aqueles acostumados à sua voz cortando a consciência, por meio de um discurso crítico do Brasil, escrevendo com acidez, figurativizando os contextos, atuando ora trágica ora comicamente usando um paletó e quebrando um ovo na cabeça, *Eu sei que vou te amar*, surpreende. Seu texto tem paixão apimentada com ironia, mas expressa com propriedade os caminhos e descaminhos das relações amorosas.

Cinema e literatura são linguagens distintas que no seu trânsito, ou na sua colisão, fazem brotar uma nova forma. Forma esta pertencente aos novos rumos que as artes estão tomando como caminho para criação. Desse cruzamento surge um novo formato de escrever e de filmar, ambos tomando os olhos como porta de entrada, ou pelo menos, fazendo deles a ponte, a correspondência não para o novo, mas para a renovadora e arriscada maneira de escrever e de filmar.

O cinema encontrou na literatura campo fecundo de criação. A literatura encontrou nas artes visuais, especificamente no cinema, um tratamento diferenciado que, muitas vezes, cativa. Não é sempre, certamente, que tal fórmula encontra sua raiz exata, porém, é na busca e na tentativa, que se descobre e ganha adeptos. São nas experiências que as artes se renovam. Não importa se elas persistem ou se perdem no esquecimento. O importante é experimentar. Os exemplos comprovam que a intersecção entre duas artes completamente distintas podem fazer surgir obras geniais.

Falar sobre duas linguagens diferentes e complexas e, especificamente, sobre a fusão de linguagens, foi uma experiência ao mesmo tempo prazerosa e sufocante. Prazerosa porque se está diante de objetos de pesquisa que prezam pela plástica e estética visual e textual da expressão de valores e sentimentos comuns que qualquer ser humano, em algum estágio da vida já vivenciou. É como investigar com receio e prazer

pelo buraco da fechadura a intimidade das relações amorosas. Torna-se sufocante porque falar de sentimentos está sempre eivado de um estado de incapacidade. Nessa jornada, descobriu-se, no entanto, que o mais importante é o olhar do pesquisador sobre dois objetos artísticos, que leva a uma possibilidade de leitura. E nesse ponto repousa o esforço e a contribuição desse trabalho sobre a intersecção de linguagens e sobre as obras em questão.

O estudo fílmico, o estudo da linguagem cinematográfica, não é uma novidade para a semiótica e nem para a intersemiótica – dedicada à (in)(con)fluência dos textos. Há diversas leituras sobre o processo de adaptação de uma linguagem a outra. No entanto, priorizou-se aqui, o estudo da obra analisada a partir de fotograma, ou *frames*, utilizados para estabelecer uma teia, uma ideia de sentido e, sob a luz das teorias, procurou-se entender o processo de construção da obra cinematográfica e seus elementos. Como esses elementos, organizados fazem surgir significados na recepção.

Em um filme de aproximadamente uma hora de quarenta e cinco minutos, havia uma infinidade de leituras que, quando explicadas e argumentadas, caberiam perfeitamente nessa dissertação, porém, não se pretendia fazer desse trabalho um tratado sobre a linguagem cinematográfica, mas demonstrar as possíveis (re)leituras dentro de um universo exploratório. Isso explica o constante sentimento de inconclusão deste trabalho. Talvez um sentimento comum em qualquer pesquisador, que sempre busca explorar mais seu objeto. Não houve, com este, qualquer pretensão de esgotar as possibilidades significativas, mas abrir margem para novas análises fílmicas.

(...) Eco procura definir o que considera como os equívocos do desconstruivismo, principalmente da escola de Yale, baseada na teoria derridariana da *deriva* do sentido, e provocativamente afirma que se as interpretações de um texto podem ser infinitas,

isto não quer dizer que sejam *boas*; ou seja, se as *boas* leituras não podem ser definidas, é possível saber quais são as inaceitáveis e as aceitáveis, tecnicamente falando (SALOMÃO, 1995, p. 95).

As palavras de Eco expressas por Sônia Salomão reafirmam a ideia de incompletude e infinitude das interpretações. As obras artísticas estão sujeitas a interpretações que variam e estão em constante movimento a depender daquele que as interpreta. As boas leituras, ou as boas interpretações, não podem ser definidas e definitivas, apenas aceitas ou não.

Os estudos sobre a teoria literária possibilitaram um leque de novas leituras que ajudaram na análise mais profunda do texto de Jabor. A semiótica do texto e suas inter-relações a partir das postulações greimasianas, especificamente as paixões, deu consistência ao trabalho. Olhar a obra literária sob o ponto de vista de Greimas ajudou a adentrar as fases mais superficiais do discurso até as possibilidades infinitas e inesgotáveis de leituras profundas.

Este trabalho é, acima de tudo, um exercício sensível do olhar, tanto do livro quanto do filme.

BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo. Companhia das Letras. 1996.

_____. **Estranhos Estrangeiros**. São Paulo. Companhia das Letras. 1996.

_____. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre. L&PM. 2002.

_____. **Morangos Mofados**. São Paulo. Companhia das Letras. 1995.

ALFRADIQUE, Júlio & LIMA, Carla. **Da literatura para o cinema**. Ed. Mirabolante. RJ. 2010

ANDREW, Dudley J. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tr. Tereza Ottoni. Ed. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, RJ. 2002

AUMONT, Jacques e Outros. **A estética do filme**. Tr. Marina Appenzeller. Campinas, SP. Ed. Papirus. 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo/SP. Ed. Parma LTDA: 2005

BARTHER, Roland. **Ensaio: Lição de Signos: A semiologia literária**. Ed. UFJF. Argos editora universitária. JF, MG. 2002.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Ed. Martins Fontes. 3º ed. SP. 2010.

_____. **O Prazer do texto**. São Paulo/SP. Perspectiva: 1987.

BAZIN, André. **O Cinema – ensaios**. Ed. Brasiliense. 1ª ed. 1991.

BENJAMIN, Walter. **Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writings**. New York, Helen & Kurt Wolff, 1978.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas & imagens do povo**. Ed. Brasiliense. São Paulo, SP. 1985.

BRITO, José Domingos de (org.). **Literatura e cinema vol.4**. Ed. Novera. SP. 2007.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. 2ª Edição Ed. Jorge Zahar Editor, SP. 2007

CANDIDO, Antonio & Outros. **Personagem de ficção**. São Paulo/SP. Perspectiva: 2002.

CARDOSO, Joel. **Nelson Rodrigues: da palavra à imagem**. Ed. Intercom, SP. 2010

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo/SP. Ática: 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem secreta do cinema**. Tr. de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro, RJ. Editora Nova Fronteira, 2006.

CHALHUB, Samira. **Semiótica dos afetos: Roteiro de leitura para *Um copo de cólera de Raduan Nassar***. Hacher Editores: Cespuc, 1997. São Paulo/SP.

CHNAIDERMAN, Miriam. **Ensaio de Psicanálise e Semiótica**. Ed. Escuta. São Paulo/SP. 1989

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo/SP. Ática: 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria – Literatura e senso comum**. Belo Horizonte/MG. Ed. UFMG:2010.

DUARTE, Rosália. **Cinema & educação**. Belo Horizonte, MG. Ed. Autêntica. 2ª Ed. 2002.

ELSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Ed. Jorge Zahar Editor, SP.2002

FIORIN, José Luiz. **A noção de texto na semiótica**. Porto Alegre/ RS. Organon 23. Vo. 09, nº 23. 1995.

_____. **Semiótica e Paixão**. Eutonia – Revista On line de literatura e lingüística. Ano I, nº 02.

_____. **O sujeito na semiótica narrativa e discursiva**. Dossiê – Todas as letras J, Vol. 9, n 01, 2007

_____. **Semiótica das paixões: O ressentimento**. São Paulo/SP. Alfa: 2007.

_____. **Em busca do sentido – estudos discursivos**. São Paulo/SP. Ed. Contexto: 2008.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar narrativas**. São Paulo/ SP. Ática: 2006.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Ed. UFMG. BH. 1997

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões – Dos estados de coisas aos estados de alma**. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo/SP. Ática: 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 11ª Ed. DO&A. São Paulo/SP, 2003.

KIRCHOF, Edgar Roberto & RHEINHEIMER, Marione. **A narrativa Literária – Novos rumos**. Canoas/RS. Ed. Ulbra: 2007.

KORNIS, Almeida Mônica. **Cinema, televisão e história**. Ed. Jorge Zahar Editor, SP. 2008.

JABOR, Arnaldo. **Eu sei que vou te amar**. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Record, 1986. 7ª edição

_____. **Eu sei que vou te amar**. Rio de Janeiro/RJ. Ed. Objetiva. 2007.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo/SP. Ática: 2006.

LOPES, Ivã Carlos & HERNANDES, Nilton (orgs.). **Semiótica – Objetos e práticas**. São Paulo/SP. Ed. Contexto. 2005.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus Editora, 1997.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Do poder da palavra: Ensaio de Literatura e Psicanálise**. Ed. Duas cidades. São Paulo/SP. 1995.

METZ, C. **Linguagem do cinema**. São Paulo, SP: Ed.Perspectiva, 1980.

NASCIMENTO, Evando. **Ângulos, literatura & outras artes: ensaios**. Juiz de Fora, MG. Ed. UFJF; Chapecó: Argos, 2002.

NOVA, Vera Casa. **Fricções – traço, olho e letra**. Belo Horizonte/MG. Ed. UFMG: 2008.

PELLEGRINI, Tânia & outros. **Literatura, cinema e televisão**. Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural. São Paulo, SP. 2003

PORTELLA, Eduardo & Outros. **Teoria Literária**. Rio de Janeiro/RJ. Ed. Tempos Brasileiros: 1999.

PRIEUR, Jerônimo. **O espectador noturno, os escritores e o cinema**. Tr. Roberto Paulino e Fernanda Borges. Rio de Janeiro, RJ. 1995.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo/SP. Ática: 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: ____Texto e contexto I. São Paulo/SP: Perspectiva, 1996.

SALOMÃO, Sônia. **Traição e invenção: A semiótica literária Italiana**. Ed. Ática. 1993. São Paulo/SP.

SANTOS, Luis Alberto Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais – Introdução à teoria literária**. São Paulo/SP. Martins Fontes: 2001.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filmes.** Ed. Bossa Nova. 1ª ed. 2007

SODRÉ, Muniz. **Teoria literária – semiologia e literatura.** Org PORTELLA, Eduardo. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Tempo Brasileiro, 5ª Ed. 1999.

SOUZA, Roberto Acizelo Quelha. **Teorias literárias.** São Paulo/SP. Ática: 2007

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação.** Ed. UFMG. Belo Horizonte, BH. 2008

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo/SP. Perspectiva: 2003.

VEIGA, Benedito. **Dona Flor e seus dois maridos – Uma história de cinema...**Ed. Via Literarum. Salvador/BA, 2009.

XAVIER, Ismail. **Experiência do cinema, uma antologia.** Ed. Graal. 1º Ed. 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Ed. Paz e Terra. 3º Ed. 2005.

XAVIER, Ismail. **-O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação – Na escritura, na arte e na psicanálise.** Paulo/SP. Perspectiva: 2009.

Referências filmográficas:

ABRANCHES, Aluizio. **Um copo de cólera**. Brasil, 1999, 70 min.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Lavoura Arcaica**. Brasil, 2001, 163 min.

CARRERA, Carlos. **O crime do Padre Amaro** (*El Crimen del Padre Amaro*). México, 2002, 118 min.

FILHO, Daniel. **Primo Basílio**. Brasil, 2008, 104 min.

FONSECA, José Henrique. **O homem do ano**. Brasil, 2003, 113 min.

HOWARD, Ron. **O código Da Vinci** (*The Da Vinci code*). EUA, 2006, 142 min.

JABOR, Arnaldo. **Tudo bem**. Brasil, 1979, 110 min.

_____. **Eu te amo**. Brasil, 1981, 120 min

_____. **Eu sei que vou te amar**, Brasil, 1986, 125 min.

IÑARRUTU-GONZÁLEZ, Alejandro. **Babel** (*Babel*). EUA, 2006, 153 min.

_____. **Amores Bruto** (*Amores Perros*). Mexico, 2005, 153 min.

_____. **21 gramas** (*21 grams*). EUA, 2003, 125 min.

SANTUCCI FILHO, Roberto. **Belline e esfinge**. Brasil, 2001, 120 min.