

La influencia del lenguaje del cine en *Feliz año nuevo*, de Rubem Fonseca



Marinês Andrea Kunz¹
Profesora y Coordinadora
Curso de Letras
Centro Universitario Feevale
Brasil

A já antiga relação entre literatura e imagem se intensifica com a descoberta da fotografia, que é anterior ao cinema e possibilita captar a imagem, imobilizando-a. Tal tecnologia influenciou os escritores já no século

XIX, quando transferiram para o discurso literário reflexos da linguagem fotográfica. Os realistas passaram a dedicar páginas à descrição do ambiente e das personagens, detalhadas como em uma fotografia, como, por exemplo, Machado de Assis, no Brasil, e Gustave Flaubert, na França. Além disso, o olhar guiava a narrativa, como se fosse uma câmera a captar as imagens.

¹ Dr. em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pesquisadora, professora e coordenadora do Curso de Letras do Centro Universitário Feevale.

Posteriormente, para além da fotografia, na França, os irmãos Lumière inventam o cinematógrafo. Com uma tecnologia ainda incipiente e uma linguagem fílmica que não passava de um experimento, o cinema registrava cenas do cotidiano, como a chegada do trem à estação. Depois, passou a filmar também esquetes humorísticas comuns ao teatro. Com o passar do tempo, contudo, valeu-se do acervo literário, rica fonte de narrativas a serem transpostas para a película.

O cinema apropriou-se dos processos narrativos literários para elaborar a linguagem fílmica, como a simultaneidade e a seqüencialidade de ações e a montagem paralela, técnicas especialmente desenvolvidas por David Wark Griffith. Joachim Paech (1988) explica que essas técnicas já estavam presentes em obras literárias, como *Madame Bovary*, de Flaubert, por exemplo.

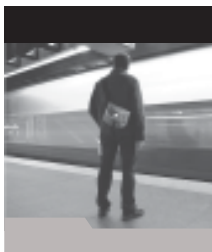
A história do cinema é, pois, marcada por seu diálogo com a literatura. A literatura realista do século XIX forneceu –e ainda fornece– roteiros praticamente prontos para os cineastas, devido à organização narrativa das ações e à riqueza das descrições, em que ambientes e personagens são detalhadamente apresentadas. Exemplo disso são as inúmeras versões fílmicas, tanto para o cinema como para a televisão, das obras de Eça de Queirós, como a recente versão de *El crime del Padre Amaro* (2002), dirigida por Carlos Carrera e ambientada em Los Reyes, no México.

Joachim Paech defende que «isso significa certamente que não só os cineastas fizeram empréstimos junto à literatura do século XIX, mas que essa literatura antecipou ao cinema aspectos fílmicos na narrativa literária; a história da literatura é, portanto, simultaneamente a pré-história do cinema, o que poderia esclarecer afinidades, se é que se poderia esclarecer como uma história da literatura do cinematográfico fosse possível antes do próprio cinematográfico». (Paech, 1988, p. 49)

Por outro lado, o literário e o fílmico influenciam-se mutuamente. É comum, pois, após o lançamento de uma versão fílmica, a obra literária receber nova edição, não raro com referência ao produto cinematográfico. Esse é o caso, por exemplo, do romance *Videiras de Cristal*, do autor brasileiro Luiz Antônio de Assis Brasil, após o lançamento do filme *A paixão de Jacobina*. Uma nova capa foi criada, justamente com uma das imagens mais dramáticas do filme.

Paralelamente, muitos roteiros de filmes foram publicados a partir do sucesso cinematográfico, passando a ser lidos. Como exemplo, podemos citar o filme *O invasor*, de Marçal Aquino, cuja novela original e cujo roteiro do filme, escrito a partir dela por Beto Brant, foram publicados em um único volume pela editora Geração Editorial. Os dois textos estão separados por fotos de imagens do filme.

No entanto, essa influência mútua não se restringe a isso, pois muitos autores afirmam que a própria literatura tem revisto seu discurso em função da evolução da linguagem fílmica. Para Tânia Pellegrini, «parece claro,



pois, que a natureza da literatura não passou incólume pelas gradativas e profundas transformações que se efetivaram, como resultado das novas técnicas introduzidas pelos novos modos de produção e reprodução de cultura, baseados, sobretudo, na imagem» (Pellegrini, 2003, p. 33).

Assim, pode-se afirmar que a relação simbiótica entre cinema e literatura não se limita à organização narrativa, mas envolve igualmente aspectos relativos às linguagens verbal e visual, o que se reflete na significação. Enquanto o texto literário se vale do signo lingüístico para construir os mundos possíveis que apresenta em forma de narrativa, o cinematográfico orchestra signos de diferentes linguagens: o imagético, o musical e o verbal, além de todas as informações que a imagem transmite, como a gestualidade e a caracterização das personagens, a iluminação e o enquadramento, entre outros aspectos.

Na verdade, são textos que acionam distintos processos cognitivos em sua apreensão. Enquanto o texto literário narra para mostrar, o fílmico mostra para narrar, o que faz com que o leitor/espectador atue de modos diferentes. Além disso, cada linguagem aciona distintamente as emoções do receptor, o que se constitui, na verdade, em um aspecto muito particular. Exemplo disso é a música, cujo fim é, senão compor a diegese, enfatizar os momentos cruciais da história e representar o estado anímico das personagens, suscitando no espectador a adesão ao universo diegético.

Essas diferenças também exercem influência no processo de recepção: enquanto o leitor estipula seu próprio ritmo de leitura, independentemente da extensão da história, no cinema, é necessário respeitar o tempo limite de exposição do espectador à película, o que influencia a própria constituição da narrativa.

No caso da transposição do literário ao cinematográfico, é procedente afirmar que o filme é um novo texto, constituindo-se em uma releitura do seu hipotexto, ou seja, o texto que a ele subjaz, segundo conceito elaborado por Gerard Genette. Sendo um novo texto, a narrativa fílmica prescinde da fidelidade ao literário, podendo afastar-se dele em diferentes medidas. O que lhe garantirá qualidade estética é a coerência da narrativa e o emprego da linguagem fílmica. Não deve, pois, ser julgado em termos de fidelidade ao literário, mas pelo modo como a narrativa é criada, uma vez que «um texto (literário ou cinematográfico) fala por seus procedimentos estilísticos e não pelo eventual caráter fotográfico de sua escrita. Ver um filme não se reduz a uma leitura direta do que vemos na tela no momento da projeção, nem ler um livro se reduz à imediata identificação das palavras impressas no papel. Cinema e literatura não são apenas estas coisas concretas que efetivamente temos diante dos olhos. São a estrutura que organiza o que é imediatamente visível e também o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e palavra [...]». (Avelar, 2007, p. 55-6).

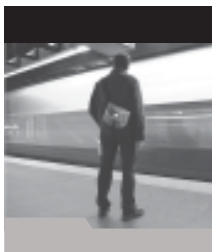
Além disso, como obra já marcada pelo valor semântico procedente do texto literário, do qual herda reflexos dos juízos da crítica, em contraponto, o filme pode lhe atribuir novos lampejos de significação, reforçando ou não o significado original. A nova obra permite novo(s) olhar(es) e olhares renovadores sobre a obra literária, em um jogo de intertextualidade especular. Esse novo olhar pode advir de uma elaboração inusitada da linguagem fílmica para narrar a diegese literária original, a qual pode ser abreviada ou estendida, tratada a partir de novo foco narrativo ou mesmo narrada por outro tipo de narrador. As possibilidades são múltiplas. Cada nova versão precisa encontrar «soluções fílmicas» para representar o literário, ou seja, explorar, por meio da heterogeneidade sógnica, que lhe é própria, os sentidos a serem construídos.

A partir disso, é necessário enfatizar o papel fundamental do leitor/espectador na construção das significações do texto e na identificação de suas possíveis articulações com o contexto estético-histórico-cultural do momento da produção e do momento da recepção, bem como do próprio momento histórico aí interpretado. Literatura e cinema inscrevem-se, pois, no processo sócio-histórico, constituindo-se em reflexos e reflexões sobre o momento histórico vivido e sobre o qual recai um olhar crítico. Ambas – literatura e cinema – relacionam-se tanto com o momento sócio-histórico do contexto de produção quanto da recepção, tendo em vista que o cinema e a literatura são sistemas de significação por meio dos quais se dá sentido ao passado. O sentido e a forma não estão nos fatos em si, mas nos sistemas de significação que presentificam esses fatos do passado.

A literatura e o cinema, por meio da *mise en intrigue*, reescrevem fatos históricos e os organizam no universo diegético, alterando-os muitas vezes, para instaurar uma reflexão crítica sobre o que ocorreu, tendo em vista que não necessitam preocupar-se com a fidelidade histórica. Com isso, podem desvendar o que freqüentemente não é abordado pela historiografia, por ser demasiadamente microscópico ou individual, como, por exemplo, o sofrimento incorporado pelas personagens, diante dos acontecimentos, alcançando, com isso, o nível do humano. Assim, pode a ficção sensibilizar por sua diegese, convidando o receptor ao questionamento e à reflexão sobre os próprios fatos históricos, sem, com isso, pretender alcançar a verdade.

Nesse sentido, a obra *Feliz Año Nuevo*, de Rubem Fonseca, propõe uma discussão sobre a violência urbana na sociedade contemporânea, problematizando, com isso, as opções político-sociais deste país.

Rubem Fonseca escreve romances, contos e roteiros de cinema e publicou mais de 25 obras, entre as quais *Agosto*, que trata dos acontecimentos que antecederam a morte do presidente brasileiro Getúlio Vargas. Esta e outras obras, como *Bufo & Spallanzani* foram transpostas para a televisão e para o cinema, respectivamente.



Feliz Año Nuevo foi lançado em outubro de 1975, mas sua circulação foi proibida pelo Departamento de Polícia Federal por ordem do então Ministro da Justiça, sob acusação de ser contrária à moral e aos bons costumes. É preciso lembrar que vivíamos naquele momento a Ditadura Militar. Em 1977, o autor entrou com um processo contra a União para garantir a circulação do livro. Somente após doze anos, em 1989, quando já estávamos vivendo a abertura política, Fonseca obteve decisão favorável do Tribunal Regional Federal, liberando a obra.

A obra é uma coletânea de contos, que denunciam a violência, a brutalidade por meio da banalização dessa violência, como forma de chocar o leitor e chamar a atenção para os rumos que a sociedade está tomando. Cada conto é como se fosse uma cena a retratar a sociedade, compondo um mosaico de experiências.

Tal representação está alinhada a uma recente vertente cinematográfica que também denuncia a violência urbana e a retratada como universal, fruto da sociedade contemporânea, como o já citado filme *O invasor*, de Marçal Aquino, e *O homem do ano*, dirigido por José Henrique Fonseca, filho de Rubem Fonseca, que é também um dos roteiristas. Para não falar somente de filmes brasileiros, pode-se citar, também, *Amores Perros*, do diretor Alejandro González-Iñárritu.

O Invasor conta a história de Estevão, Ivan e Gilberto, que são companheiros desde os tempos de faculdade e são sócios em uma construtora de sucesso há mais de 15 anos. O relacionamento entre eles sempre foi muito bom, até que um desentendimento na condução dos negócios faz com que eles entrem em choque, com Estevão, sócio majoritário, ameaçando deixar o negócio. Acuados, Ivan e Gilberto decidem então contratar Anísio, um matador de aluguel, para assassinar Estevão. Com isso, poderiam administrar sozinhos a construtora. Entretanto, Anísio tem seus próprios planos de ascensão social e aos poucos invade cada vez mais as vidas de Ivan e Gilberto.

Há vários e longos planos descritivos no filme, ou seja, a cidade grande é mostrada a partir de um ponto de vista de uma personagem que está dentro de um carro. Essa cena, que, aparentemente, não teria valor narrativo, enfatiza a frieza da urbanidade, a solidão e o ambiente hostil em que se transformou a urbe contemporânea.

Já *O homem do ano* relata a vida de Máiquel, um homem comum e, a princípio, sem maiores ambições, que se transforma em um assassino cruel e herói do meio em que vive. É temido pela polícia e pelos demais bandidos. É frio e não tem pruridos em matar quem quer que seja, como sua companheira, por exemplo.

No filme mexicano *Amores Perros*, a violência urbana também é o centro da narrativa, a partir de um acidente de carro que envolve três pessoas oriundas de realidades díspares, revelando como se entrecruzam os diferentes setores da sociedade.

No entanto, para além da semelhança temática, o livro se apropria de técnicas do cinema na própria conformação discursiva. Exemplo disso é o conto 74 *Degraus*, em que é narrada a história de duas mulheres –Tereza e Elisa– que matam dois homens, sendo um deles o marido de Elisa. Além de se comprazerem com os assassinatos, não sentem remorso, desnudando a crueza da humanidade.

Tereza é viúva de Alfredo, um jóquei campeão olímpico, que é, por sua vez, admirado por Pedro, o qual desertou do exército, para ficar perto dele. Pedro procura Tereza, para ficar com ela e com os cavalos, mas ela o mata após quase ser morta por ele. Depois disso, Elisa, amiga de Tereza, volta ao apartamento e chama o marido, Daniel, para buscá-la. Quando este chega, ambas matam Daniel e colocam seu corpo em uma mala, junto do corpo de Pedro. No degrau 74, Tereza fala: «É tão fácil matar uma ou duas pessoas. Principalmente se você não tem motivo para isso.»

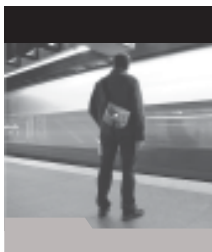
A técnica narrativa causa, no primeiro momento, estranheza. O conto está dividido em 74 partes – os degraus –, metáfora da inevitável escalada à culminante violência. O que chama a atenção é que cada degrau apresenta alternadamente o ponto de vista das personagens, como se fosse uma montagem paralela do cinema. Assim, a narrativa assemelha-se a um roteiro.

Primeiramente, Tereza está sozinha em casa, arrumando suas estátuas de cavalo e os fatos são narrados em primeira pessoa. No segundo degrau, chega Elisa, de modo que se instala a alternância de pontos de vista e de instância narrativa: «Tereza abre a porta e me olha surpresa.». Esta é a fala de Elisa, que é seguida do seguinte trecho: «Era Elisa carregando um enorme embrulho. Fiquei por um momento abalada, sem saber o que dizer, ou melhor, disse, você?, apenas isso.»

Não há um narrador em terceira pessoa que narre, de um ponto de vista privilegiado, o que ocorre. A única marca é a seqüência de números de 1 a 74. Cada ação, fala e impressão é narrada pelas próprias personagens. Cada uma se expressa em novo parágrafo, utilizando o discurso indireto e o indireto livre. Cada personagem relata as ações da outra, alternando o ponto de vista.

Essa alternância em que cada personagem assume o ato de narrar – primeira pessoa – e expõe seu ponto de vista, sem a participação de um narrador em terceira pessoa, exige do leitor perspicácia para compreender a seqüência narrativa. Além disso, assemelha-se a um roteiro cinematográfico, como se fosse uma montagem paralela, ao estilo de Griffith.

Cabe ao leitor perceber esse diálogo entre o literário e o fílmico, que é um exemplo de interdiscursividade, já que se percebem marcas do discurso cinematográfico no literário. Provavelmente, esse diálogo seja facilitado pelo fato de Rubem Fonseca ser, também, roteirista, ofício que certamente o influencia em seu fazer literário.



Cada vez mais, surgem textos cuja marca é a escrita fronteiriça, ou seja, que transitam entre um discurso e outro, brincando com a perspicácia do receptor. O cinema e a literatura são exemplos dessa interdiscursividade que enriquece a produção artística, uma vez que possibilita a experimentação e a relativização cada vez maior dos limites e das fronteiras entre as diferentes linguagens. **bu**

Referências

- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Campinas/SP: Papyrus, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAECH, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- PELLEGRINI, Tânia. [et al.] *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.