

UMA OPERAÇÃO SEMIOLÓGICA

Moacy Cirne



Vidas Secas, de Néilson Pereira dos Santos (foto: Maria Ribeiro)

ATÉ que ponto a realidade significante do cinema se aproxima da realidade significativa da literatura? Responder a esta questão implica um conhecimento de praxis cinematográfica em relação à praxis literária. Implica abordar a narrativa como um sistema de transformações temporais (1), assim como implica pensar o cinema e a literatura como sistemas conotativos, inter-relacionados dentro de uma dada significação social.

Luís Costa Lima, a partir de trabalhos recentes de Greimas, Prieto e Hjelmslev, postula o que seria uma poética da denotação, reconhecendo que a obra literária se define como um estabelecimento conotativo pautado numa extensão denotativa (2). O produto cinematográfico — o filme: soma de sintagmas agenciados pelos segmentos autônomos que polarizam o discurso cinematográfico — também se definiria como um estabelecimento conotativo a se completar através dessa extensão denotativa.

A diferença entre os dois se processaria através do material empregado e, em consequência, dos componentes signícos que se constituem no interior dos significantes. E se a especificidade da arte consiste exatamente na utilização particular do material (3), nada mais justo do que marcar a diferença nessa especificidade: da riqueza verbal de Joyce ("Finnegans Wake", sobretudo) à riqueza visual de Kubrick (2001: *Uma Odisséia no Espaço*), a magia da forma aponta para uma semântica centrada na contemporaneidade do processo criativo.

Aprofundemos a diferença. Para Tynianov, um dos mais importantes teóricos do formalismo russo, o cinema estaria próximo da poesia e não da prosa, caso fosse possível estabelecer uma analogia. Isso porque o cinema se concretiza através de saltos de imagens (verificados pela montagem), como nos versos que se estruturam de linha em linha (4). Além disso, o romance se fundamenta em um espaço abstrato — espaço este gerado pela fisicalidade das palavras — enquanto o espaço do cinema se concretiza através da imagem (5). O enunciado da imagem fílmica (6), inclusive por sua condição material, é muito mais rico — muito mais complexo — do que o da imagem literária. Já se disse que o cinema começa onde a literatura acaba. Trata-se apenas de um desvio teórico. O cinema apenas concorreu para acabar com uma certa literatura. Na verdade, estamos operando em cima dos restos da literatura (ou de seus conceitos). Deixamos de lado

toda a problemática de uma possível vanguarda literária, cujos relacionamentos com o cinema se processariam em outros graus significacionais. Poder-se-ia estabelecer, então, a diferença entre poema/filme (exemplos prováveis: Chaplin, Keaton, Clair, Ford, Tati, Lamorisse, Fellini) e filme/poema (exemplos prováveis: Richter, McLaren, Saul Bass, Resnais, Godard), mesmo se sabendo da dificuldade de trabalhar sobre um material de difícil apreensão técnica (7). Reconhecemos que os últimos exemplos — os exemplos que comporiam uma problemática já estabelecida do filme/poema — são limitados pelas próprias condições da feitura cinematográfica.

Dai porque o chamado "cinema literário" é um projeto voltado para o fracasso. *Hiroshima Mon Amour* (Resnais) é um filme importante não pela literaridade redundante de Marguerite Duras mas pela força diegética de sua espaço-temporalidade na colocação de alguns problemas novos para o discurso cinematográfico. Da mesma forma, questionemos a contribuição de Robbe-Grillet em *Ano Passado em Marlenbad* (Resnais). Embora mais válida do que a proporcionada por M. Duras, a contribuição do autor de "Les Gousses" se esgota nas referências textuais. O próprio "nouveau-roman" (incluindo as tímidas experiências de Michel Butor) está aquém de um Joyce, p. ex. Dizer que "filme e romance encontram-se hoje em dia na construção de instantes, de intervalos e de sucessões que já nada têm que ver com os dos relógios, ou dos calendários" e que "desde Proust e Faulkner, os retornos ao passado, as rupturas de cronologia, parecem estar na base da própria organização da narrativa, da sua arquitetura" representa uma visão parcial da realidade fundada na programação da narrativa, resultando em equívocos desta natureza: "Toda a obra cinematográfica moderna será uma reflexão sobre a memória humana, as suas incertezas, a sua obstinação, os seus dramas, etc." (8).

Voltemos aos formalistas russos. Tynianov dizia que a simultaneidade e a uni-espacialidade eram importantes enquanto signos semânticos da imagem (9). Se a sua formulação hoje nos parece falha, não podemos deixar de registrar a base estrutural que a substancializa: a simultaneidade e a uni-espacialidade (enquanto elementos significantes da imagem), como um sistema de dados referênciais agenciados no interior de um dado segmento fílmico. A obra literária, vista em seu modelo mais conservador (ou mais característico), não comportaria um espaço para simulta-

neidade, assim como não comporta um tempo para a uni-espacialidade. Por outro lado, em nossos dias, Peter Wollen nos dirá (10) que o indexical e o icônico são os signos mais poderosos do cinema; já o simbólico, que vai ocupar um espaço importante na literatura, seria secundário.

É possível empreender o estudo do cinema brasileiro através de mecanismos semiológicos que o caracterizem socialmente. Por enquanto, fiquemos apenas em alguns exemplos que se relacionam de maneira direta com a literatura, chamando a atenção para a importância de uma semiologia do cinema. Algumas dicotomias empreendidas pelo pensamento contemporâneo — sincronicidade/diacronicidade, alternância/similitude, metáfora/metonímia, sintagma/paradigma, língua/palavra — revelam o espaço exato da ideologia do nosso tempo em função dos elementos de uma totalidade articulada: As mensagens paralingüísticas transmitidas pelo cinema — e pela televisão —, assim como os seus conteúdos codificados de forma analógica, mostram o lugar da articulação operada no interior da ideologia.

Comecemos por *Vidas Secas*. De um lado, a secura de Graciliano Ramos; do outro, a secura de Nelson Pereira dos Santos. Esta secura vai implicar em limpeza verbal no escritor alagoano e limpeza visual no cineasta nascido em São Paulo. Houve uma adaptação, correta sob vários sentidos, de um nível semiológico (a literatura) para outro nível semiológico (o cinema). Ou de um nível ideológico para outro nível ideológico. O significado da conotação (o "clima" do livro) da narrativa literária é transposto, através de novos significantes, para o mesmo significado da conotação (o "clima" do filme) da narrativa cinematográfica.

Já *O Padre e a Moça* enfrenta um problema: a baixa temperatura estético-informacional do texto drummondiano levou Joaquim Pedro de Andrade a uma posição neutra em relação aos significados originais da obra adaptada. Assim, o filme se desenvolve através de segmentos que articulam uma visualidade apolínea em conflito com a insuficiência do texto literário.

A Hora e Vez de Augusto Matraga coloca em pauta o problema da adaptação pura e simples. Sem dúvida, o filme de Roberto Santos é muito bom. Mas, ao se prender a uma possível fidelidade diegética para com Guimarães Rosa, frustrou em parte o seu projeto Nelson Pereira dos Santos pôde tomar a mesma atitude em relação a Graciliana

A Hora e Vez de
Augusto Matraga, de
Roberto Santos
(foto: Leonardo Vilar)



no Ramos, porque este não construiu o seu universo criativo sobre a pesquisa da linguagem, como o fez Guimarães Rosa. Além disso, se concordamos com Milton José Pinto (11), veremos que falta no presente discurso cinematográfico aquela dialética narrador-autor que faz nascer a expressividade da obra.

Capitu: Paulo César Saraceni e Machado de Assis. Se o romance machadiano "constrói na pluralidade e multiplicidade de significações todos os aspectos de uma teoria do simbólico", o "Dom Casmurro" constrói para esta teoria, nele indicada, a parte da mesma que diz respeito aos efeitos da linguagem do recalçamento, tomados em relação à linguagem de dominação social" (12). Seria a compreensão deste problema, a partir dos três níveis da estruturação lingüística (o real, o símbolo e o imaginário), como o entende Antônio Sérgio Mendonça, que poderia ter operado uma posição **mais** cinematográfica e **menos** literária em Paulo César Saraceni, mesmo nos situando numa perspectiva de simples adaptação.

Um último exemplo: **Macunaíma**. Poder-se-ia dizer que o filme de Joaquim Pedro de Andrade, marcado pelo recente tropicalismo que surgiu na área da música popular, está mais ligado a Oswald de Andrade do que a Mário de Andrade. O próprio tropicalismo — uma retomada crítica da antropofagia oswaldiana — apoiaria esta idéia. Mas, sabemos, Mário de Andrade (em carta a Manuel Bandeira) foi o primeiro a reconhecer a influência de Oswald sobre o "Macunaíma". De qualquer maneira, o filme de Joaquim Pedro, apesar de suas inegáveis virtualidades, é pouco oswaldiano, considerando-se que um fil-

me oswaldiano deveria conter, antes de mais nada, implicações de inventividade no interior dos parâmetros de sua linguagem específica. E, se já temos um filme roseano (**Deus e o Diabo na Terra do Sol**, de Gláuber Rocha), falta-nos, ainda, um filme oswaldiano.

Filme este que poderia ser, p. ex., uma versão das "Memórias Sentimentais de João Miramar", fundado em um texto já cinematográfico. Isto porque somente uma versão (e não uma simples adaptação) captaria a significação de Oswald de Andrade. Versão, aqui, encarada como versão material: recriar para o discurso cinematográfico o mundo verbal do discurso literário. Esta recriação seria uma operação vanguardística. Seria, igualmente, uma operação semiológica.

NOTAS

- 1) Christian Metz. **Essais sur la Signification au Cinéma**. Ed. Klincksieck Paris 1968, p. 27.
- 2) Luís Costa Lima. **A Poética da Denotação**. Revista de Cultura Vozes, nº 5, Petrópolis, junho-julho, 1971.
- 3) B. Eikhenbaum. In **Théorie de la Lit-**

érature. Ed. du Seuil, Paris, 1965, p. 44.

4) Youri Tynianov. **Des Fondements du Cinéma**. "Cahiers du Cinéma", nº 220 — 221, Paris, mai-juin, 1970.

5) Christian Metz. **Problèmes Actuels de Théorie du Cinéma**. "Revue d'esthétique", 2-3, Paris, abril-setembro, 1967.

6) Não usada, em nossa abordagem, a diferença proposta por Umberto Eco (**Sémiologie des Messages Visuels**, "Communications", 15/1970) entre código fílmico e código cinematográfico. Isto não significa que, em futuro próximo, não possamos usá-la.

7) Sobre um problema equivalente, cf. Alvaro de Sá e Moacyr Cirne: **A Origem do Livro/Poema**. Revista de Cultura Vozes, nº 3, abril de 1971.

8) Alain Robbe-Grillet. **Por um Novo Romance**. Publicações Europa-América. Lisboa, 1965, p. 164.

9) Youri Tynianov. Obra citada.

10) Peter Wollen. **Signs and Meaning in the Cinema**. Secker & Warburg/British Film Institute, London, 1969, p. 140.

11) Milton José Pinto. **Matraga: Hora Vez das Mitologias**. Revista de Cultura Vozes, nº 2, março, 1971.

12) Antônio Sérgio Mendonça. **Pour Lire la Capitu**. Revista de Cultura Vozes, nº 2, março, 1971.