



A PALAVRA EM MOVIMENTO NO ROMANCE
OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE:
MAIS QUE UM FILME PROJETADO FORA DA ORDEM

THE WORD IN MOTION IN THE NOVEL
OUTROS CANTOS, BY MARIA VALÉRIA REZENDE:
MORE THAN A FILM PROJECTED OUT OF THE ORDER

Andrea Cristina Martins PEREIRA¹

Juliana Silveira PAIVA²

RESUMO

A definição de uma linguagem própria no cinema deve muito à literatura, especialmente naquilo que se tornou seu elemento essencial: a montagem. Ao longo de sua breve história, no entanto, o cinema soube retribuir essa contribuição, emprestando à escrita literária vários dos elementos constitutivos de sua linguagem. O artigo discute a presença de técnicas do fazer fílmico no romance *Outros Cantos*, de Maria Valéria Rezende (2016), a partir de estudos de Eisenstein (1990), Leone e Mourão (1987), Vieira (2007), Xavier (2003), entre outros. As articulações que a autora promove, na narrativa, seja na montagem de imagem e sons, na alternância de planos e ângulos, e na descrição de imagens, possibilitam ao leitor, em muitos momentos, a sensação de estar diante de um filme.

¹ Doutora em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense. Docente vinculada ao Departamento de Letras e Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). E-mail: <andrea.martins@unimontes.br>.

² Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros. E-mail: <paivaju2@yahoo.com.br>.



PALAVRAS-CHAVE

Outros Cantos; literatura; cinema; linguagem.

ABSTRACT

The definition of a movie's language owes a great deal to literature, especially in your essential element: the editing. Throughout to your brief history, however, was able to reciprocate this contribution, lending to literary writing several of the constitutive elements of your language. The article discusses the presence of filmmaking techniques in the novel *Outros Cantos*, by Maria Valéria Rezende (2016), based on studies by Leone and Mourão (1987), Vieira (2007), Xavier (2003), and others. The articulations that the author promotes, in the narrative, in the images and sounds montage's, in the planes and angles alternation's, and in the description of images, allow the reader, in many moments, the feeling of being in front of a film.

KEYWORDS

Outros Cantos. Literature. Movie. Language.

INTRODUÇÃO

Sergei Eisenstein (1990), consagrado cineasta e teórico da linguagem cinematográfica e um dos primeiros a se dedicar ao tema da montagem, se refere a este processo como “um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz no cinema” (EISENSTEIN, 1990, p.13). Com essa fala, Eisestein procura relativizar a polêmica apontada por ele em *O sentido do filme* (1990) entre aqueles que consideravam a montagem como “tudo” e outros que a consideravam como “nada” na produção de um filme, para se concentrar no que seria, segundo ele, o objetivo fundamental desse elemento, que é garantir que se cumpra “o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência



cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 1990, p.13 – grifo do autor).

Embora o termo nos remeta, num primeiro momento, ao processo de recortar e colar cenas no processo de construção da narrativa fílmica, a montagem, enquanto método, vem muito antes e vai além disso. O próprio Eisenstein, embora direcione seu foco ao cinema, na citação anterior, deixa claro que a montagem é inerente a todas as artes. Na esteira do teórico russo, Eduardo Leone e Maria Dora Mourão (1987) lembram as brincadeiras de infância envolvendo o manuseio e combinação de cubos coloridos, de letras e de quebra-cabeças, ao afirmarem que a montagem “não faz parte de nenhum universo misterioso, e tampouco é alguma coisa específica do cinema. Se tomada sob o ponto de vista articulatório, verificaremos que ela pertence ao mundo da arte de maneira privilegiada.” (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 9).

A linguagem cinematográfica, portanto, em especial no aspecto da montagem, tem raízes em manifestações artísticas anteriores a ele, mais especificamente na literatura, pois foi com ela que o cinema “aprendeu a falar”, conforme aponta Rosemari Sarmiento (2009). Ao discorrer sobre as intersecções entre as duas vertentes narrativas, dentre as quais a capacidade que ambas possuem de incorporar elementos de outras artes, Sarmiento chama a atenção para o “parentesco originário” (SARMENTO, 2009, p. 167) que há entre literatura e cinema. Parentesco este que parte da relação que geneticamente existe entre os dois processos narrativos, tanto no momento da criação, quanto da recepção.

O ato criativo de um texto literário começa pela visualização daquilo que vai ser narrado. É o que afirma escritores como Rachel de Queiroz que, em entrevista a Hermes Rodrigues Nery (2002), afirma: “Para criar uma cena,



você primeiro a visualiza. É muito parecido com o cinema.” (NERY, 2002, p. 69) Já nos processos de criação que se valem dos signos visuais, pode-se dizer que o percurso é inversamente semelhante. Eisenstein (2002) cita o que ele chama de “roteiro de filmagem”, mas que na verdade é a descrição de imagens e sons, feita por Leonardo da Vinci, para uma representação pictórica do Dilúvio — que ele nunca chegou a realizar —: “Escolhi este exemplo em particular porque nele a cena *audiovisual* do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum.” (EISENSTEIM, 1947, p. 24)

O procedimento de Da Vinci, de verbalizar por escrito as imagens que pretendia produzir na tela — e até mesmo os sons que essas imagens evocariam —, pode não ser corriqueiro entre os artistas plásticos em geral, mas um roteiro mental certamente ocorre, tanto por parte do artista que produz a obra, quanto por parte do espectador que, para compreendê-la, irá traduzi-la por palavras, ainda que apenas mentalmente. Movimento semelhante, ainda que inverso, se dá com a leitura de uma narrativa escrita, ou seja, o leitor cria mentalmente a imagem dos personagens e ações narrados.

A segunda e não menos importante relação de parentesco entre narrativas literárias e visuais está nos elementos comuns às obras deste gênero. Segundo Ismail Xavier: “o filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações dos personagens” (XAVIER, 2003, p.64). Essa vocação comum e semelhante de contar histórias, que justifica as contribuições da literatura para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica — à qual nos referimos e à qual voltaremos adiante — justifica também a recorrência com que o cinema busca em obras literárias argumentos para suas narrativas fílmicas. Até porque, “Para que o cinema



deixasse de ser apenas uma diversão barata [...], para que ele pudesse atrair um público novo, mais sofisticado e sólido economicamente, era preciso que fosse capaz de alinhar-se às artes nobres do período: o romance e o teatro oitocentista” (MACHADO, 1992, p. 09).

Da mesma maneira que as semelhanças entre palavra e imagem explicam e incentivam empréstimos literários para a arte cinematográfica, o mesmo se pode dizer do movimento inverso. Se o cinema aprendeu a falar e se sofisticou com a ajuda da literatura, a literatura, em especial o romance, aprendeu novas possibilidades de se expressar, influenciado pela linguagem fílmica que ela mesma ajudou a definir. São inegáveis, portanto, as influências sofridas pela literatura após o surgimento do cinema, nas últimas décadas do século XIX - notadamente a partir do Modernismo - e que, na contemporaneidade, “tendem a diluir as fronteiras entre o texto literário e as artes audiovisuais”, conforme aponta André Soares Vieira (VIEIRA, 2007, p. 12).

O romance *Outros Cantos*, de Maria Valéria Rezende, objeto de análise deste artigo, é um bom exemplo das contribuições que a jovem sétima arte vem prestando à secular arte literária. Não obstante o fato de fazer referência ao cinema em várias passagens, é, sobretudo pela apropriação de recursos próprios da linguagem fílmica, originalmente proporcionados por equipamentos de produção cinematográfica, que o romance nos coloca, em vários momentos, na posição de espectador.

LITERATURA E CINEMA: CONTRIBUIÇÕES RECÍPROCAS ALÉM DO TEMPO E DO ESPAÇO

Voltamos a Eisenstein (1990) para discutir o processo de montagem na literatura e no cinema, considerando que seus estudos sobre a montagem



cinematográfica são feitos a partir de exemplos de fragmentos narrativos em palavras e imagens, trazendo à tona a inequívoca semelhança na maneira como o método é aplicado numa e noutra forma narrativa, guardadas, naturalmente, as particularidades de cada linguagem. Portanto, embora o cinema tenha se apropriado da técnica, conceituando-a e aperfeiçoando-a, graças à evolução tecnológica dos equipamentos de produção, o método em si tem por base a narrativa escrita, como ressalta, algumas décadas depois dos apontamentos inaugurais de Eisenstein, Leone e Mourão (1993).

Vejam os romancistas, ao construir a sua ficção: as personagens, antes de ‘existirem’ num texto, são elaboradas através de um processo seletivo [...]. Ao mesmo tempo que ele constrói personagens, elabora um espaço para que a narrativa se desenvolva. Se considerarmos essa articulação como sendo básica para a produção de um texto, podemos perceber nela um processo de montagem. (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 9-10).

Dessa maneira, considerando a montagem como algo inerente à escrita literária, pode-se inferir que ela já está implicitamente presente nas narrativas fílmicas adaptadas de obras literárias. Enquanto técnica cinematográfica, no entanto, o primeiro passo é dado por George Méliés, que inova ao cortar e colar cenas, imprimindo, assim, um pouco mais de ritmo e personalidade às narrativas bastante engessadas pela câmera fixa, o que restringia o set de filmagem a um palco, e o filme a um mero teatro filmado. Os filmes de Méliés, no entanto, ainda não conseguem movimentar as cenas no espaço, o que não impediu que suas inovações o colocassem em um lugar privilegiado na história do cinema.

O avanço nesse sentido é dado pelo americano David Griffith, que dá passos importantes no aprimoramento da montagem fílmica, inspirando-se nas narrativas romanescas de Charles Dickens. Com o filme *O nascimento de*



uma nação (1915), baseado na obra do escritor inglês, Griffith rompe com a unidade de espaço, alternando cenas em lugares diferentes (internas e externas). Porém, a adoção da variação de ângulos, presente na escrita de Dickens, só é alcançada por Griffith alguns anos depois, com o advento da câmara móvel.

Uma vez conseguida essa mobilidade, todo um leque de possibilidades semióticas, ou seja, propriamente fílmicas e não só técnicas, se abriam. A imaginação do cineasta se estendia agora não só com capacidade de narrar com a desenvoltura e a fluidez do escritor, mas também, de o fazer diferentemente dele, criando efeitos que a literatura jamais sonhara com especificidades próprias. (SARMENTO, 2009, p. 167-168)

A partir da evolução da linguagem do filme, no entanto, a literatura não apenas passa a “sonhar” - retomando aqui a fala de Sarmiento - com efeitos criados pelos cineastas, como, cada vez mais, ousa incorporá-los. O rompimento com o tempo linear, a objetividade da descrição das ações, a fartura de diálogos são elementos com os quais a literatura foi se familiarizando, especialmente a partir da segunda metade do século XX, a ponto de algumas obras literárias serem filmadas diretamente do livro, sem passar pelo processo de roteirização³. Mas sempre é possível ir além, e a literatura tem avançado pelo terreno da linguagem cinematográfica, conforme se percebe, tanto pela articulação da escrita na composição de imagens, movimentos e sons - conforme veremos na próxima sessão deste artigo -, como, muitas vezes, na referência ao cinema, seja pelo diálogo intertextual com narrativas fílmicas, seja pela cumplicidade assumida por narradores e/ou personagens, sobretudo quando está em jogo a articulação

³ É o caso de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1975), que serviu de “roteiro” para o filme homônimo, dirigido por Luiz Fernando Carvalho (2001); e do conto *Françoise*, de Luiz Vilela (2009) e do curta metragem assinado por Rafael Conde (2001).



de memórias. É o que acontece com a narradora/personagem de *Outros Cantos*, que reiteradamente compara o processo de volta ao passado pelo qual está passando com pedaços de filmes, como “coisa de filme passado em Paris” (REZENDE, 2016, p. 71).

André Soares Vieira (2007) cita um artigo de Jacqueline Viswanathan (1997) sobre o imaginário do cinema no romance quebequense que diferencia duas formas de abordagem da relação contemporânea entre literatura e cinema. A primeira forma de abordagem foca, principalmente, os “modos de apresentação” e as “técnicas narrativas romanescas por meio de uma comparação com as características da imagem e da narrativa fílmicas” (VIEIRA, 2007, p. 20). A maior preocupação desses trabalhos concerne ao levantamento de aspectos da narrativa fílmica nos romances contemporâneos, tais como “decupagem da diegese, novos modos de focalização, segmentação da narrativa, montagem e enquadramento” (VIEIRA, 2007, p. 20). Já a outra forma de abordagem da crítica diz respeito a romances com referências explícitas ao cinema, enquanto tecnologia de imagem, visto como “elemento desencadeador de novas perspectivas de apreensão do mundo e responsável por um processo de profunda modificação no modo como o homem se situa perante o universo e descreve suas relações com o real e com o imaginário”. (VIEIRA, 2007, p. 21)

O romance *Outros Cantos* oferece claramente essas duas possibilidades de abordagem. A citação do romance acima é um exemplo da segunda forma de abordagem apontada por Viswanathan (1997). Para este artigo, no entanto, privilegiaremos a primeira, ou seja, a presença de recursos próprios da técnica e, conseqüentemente, da linguagem fílmica na elaboração da narrativa romanesca.



A história de *Outros cantos* começa e termina com uma viagem de ônibus que marca o retorno da personagem Maria ao sertão nordestino, quarenta anos após a sua primeira investida naquela região, na comunidade (fictícia) de Olho d'Água. Importante destacar que a narrativa termina sem que Maria chegue ao seu destino. Portanto, a ação que a aguarda e que motivou aquele retorno – levar sua experiência como educadora popular a um sindicato de trabalhadores rurais, para a construção de uma proposta educacional congruente com a realidade dos sertanejos – não chega a se concretizar, torna-se mero pano de fundo para as memórias da personagem que são de fato a matéria constitutiva da narrativa principal. A viagem em si é representada apenas em poucas e breves passagens, incidentes sem maior importância – uma parada em alguma rodoviária, um novo passageiro que embarca, um rádio ligado ou uma fiscalização de rotina – mas que servem de engates para os acontecimentos vividos pela personagem em sua primeira estadia por aquelas bandas. A história de *Outros cantos* está nas memórias de Maria, está em outro tempo e, conseqüentemente, em outro espaço, ainda que na mesma região geográfica.

Tânia Pellegrini (2003) aponta transformações por que passaram os textos literários desde que iniciaram esse diálogo com as tecnologias da imagem, a exemplo da fotografia e do cinema, trazendo modificações para as formas de olhar e perceber o mundo. Especialmente a partir do diálogo com o cinema, foram sensíveis para a narrativa literária as modificações nas categorias de tempo e espaço, cuja inseparabilidade e relatividade, enquanto “domínios mutuamente permeáveis”, foram revelados a partir da imagem em movimento. De acordo com Pellegrini, ao indicar o tempo através do espaço, por meio das sequências de imagens, o cinema mesclou o que é visível



e pertence ao domínio do percebido (o espaço enquanto imagem) e o que é invisível e pertencente aos domínios do sentido e imaginado (o tempo).

Assim, sob a égide da imagem em movimento, a narrativa moderna⁴, segundo Pellegrini, insurgiu-se contra as perspectivas das narrativas realista e naturalista do século XIX, caracterizadas pelo império do instante, como momento único, efêmero e transitório, que não se repete; pela linguagem essencialmente referencial calcada em longas e detalhadas descrições; e pelo tempo ditado pelo ritmo do relógio.

Um dos elementos que veio corroborar para mudanças irreversíveis nessa perspectiva é a noção de tempo enquanto duração, criada pelo filósofo francês Henri Bergson, “que acentua a inadequação do relógio como único mensurador do escoar das horas e descobre como dado essencial a simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente” (PELLEGRINI, 2003, p. 21). Em matéria de tempo, a coexistência passa, então, a suplantar a sucessão inexorável.

Segundo Pellegrini, a narrativa moderna, no início do século XX, passou a refletir essa noção de tempo que não encontra paridade nas medidas objetivas do tempo e que,

não por acaso, tem enorme afinidade com a técnica cinematográfica então nascente; as relações temporais adquirem um caráter espacial, na medida em que perdem sua perene continuidade e sua direção irreversível: o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade. (PELLEGRINI, 2003, p. 21-22)

⁴ Pellegrini (2003) adota um critério cronológico e chama, genericamente, de modernas as narrativas que surgiram com as vanguardas do início do século XX; posteriormente, após a Segunda Guerra Mundial, viriam as narrativas denominadas contemporâneas.



A partir do imbricamento promovido pelo cinema entre tempo e espaço, com a mudança na concepção de um, alterou-se também a noção do outro. O espaço perdeu, assim, o sentido de uma imagem estática e homogênea e ganhou fluidez, dinamicidade, heterogeneidade e descontinuidade. Simultaneidade e contiguidade entre diferentes espaços, com abolição das distâncias entre eles, passaram a ser as principais marcas. Na mesma medida, segundo a pesquisadora, essa mudança de concepção refletiu-se diretamente nas formas de perceber e representar o espaço no romance, e os pontos de vista das personagens e do narrador, seu olhar como câmera a recortar a realidade, passaram a associar-se ao espaço.

No romance *Outros cantos*, é possível identificar algumas das soluções encontradas pelas narrativas ficcionais contemporâneas para lidar com essas perspectivas, em grande parte, influenciadas pela narrativa cinematográfica, conforme apontadas por Pellegrini. Percebemos “o tempo como duração, que se perde ou recupera pela memória, pelo sonho ou pelo desejo” e “a refração de espaços múltiplos e simultâneos, *zonas* ou *territórios* antigeograficamente ilimitados” (PELLEGRINI, 2003, p. 16- 17 - grifos da autora), aqui inclusos os vários espaços físicos que a personagem Maria articula, em seus trânsitos narrativos, e o sertão enquanto espaço afetivo e de pertencimento, conforme fragmento a seguir:

Na fronteira do sonho, para além do zumbido do motor e do rressonar de outros viajantes, impõe-se a meus ouvidos a música daquele povo, feita toda de incansável trabalho.

Custava-me caminhar pela areia solta daquela rua branca, como tinha me custado avançar pelas dunas do Saara, quando ousei, pela primeira vez, abandonar a estreita faixa de asfalto que as cruzava, e quase esperava ver de novo o homem então surgido do vazio, tocado



pelo vento a enfunar-lhe o albarnoz, recolhendo-se em seguida para rezar sobre sua almoçala. (REZENDO, 2016, p. 18 -19)

Na citação, as lembranças de Maria transitam de um tempo/espaço a outro, especificamente de sua primeira viagem ao sertão nordestino a sua experiência no deserto do Saara, exemplificando bem a presença dos espaços múltiplos e simultâneos aos quais se refere Pellegrini. Construções como essa foram adotadas pela autora ao longo de todo o romance, fazendo emergir, além e um novo ponto de vista da narradora-personagem, proporcionado pela técnica de organização espaço-temporal emprestada do cinema, outros efeitos imagéticos originalmente cinematográficos, conforme veremos a seguir.

A MONTAGEM CINEMATOGRAFICA COMO TÉCNICA DE ESCRITA EM OUTROS CANTOS

A forma como a narrativa do romance *Outros Cantos* foi construída permite-nos pensá-la em termos de uma montagem cinematográfica enquanto processo articulatório amplo, que vai do roteiro até o produto final, conforme o definem Leone e Mourão (1993):

é a articulação de três etapas distintas: a escritura do roteiro, que também chamaremos de *peça cinematográfica*, a realização, que também chamaremos de *encenação da peça*, e a seleção e organização dos planos, buscando uma aproximação estrutural com o roteiro; a isso também chamaremos de *montagem propriamente dita*. (LEONE; MOURÃO, 1993, p. 15 - grifos dos autores).

No romance, o tempo da narrativa se alterna cerca de 50 vezes entre o presente da narradora (a viagem de ônibus que a leva de volta ao sertão) e sua experiência passada na região, quarenta anos antes, assim como



experiências vividas em outros tempos e em outros espaços. As analepses e prolepses, termos utilizados por Gerard Genette (1979) para definir recuos e avanços no tempo – equivalentes aos *flashback* e *flashforward*, em discurso cinematográfico - são separados entre si por linhas em branco, à exceção de quatro situações em que uma sequência de três asteriscos cumpre essa função, (conforme última citação do romance que apresentamos na sessão anterior deste artigo). Tais recursos sugerem cortes cinematográficos, comumente marcados por flashes de tela clara ou escura – *fade in* e *fade out* – que resultam no desvanecimento de uma cena para o surgimento de outra.

Dessa forma, a marcação da passagem de um tempo a outro - os *flashbacks* da narradora-protagonista, especialmente com os espaços em branco, que são mais recorrentes no texto, respondem a uma das possibilidades de montagem cinematográfica sugeridas por Leone e Mourão (1993):

A subjetividade do flash-back [sic], que retrocede o tempo, deverá estar ligada a uma personagem geralmente enquadrada num primeiro plano. Esse discurso subjetivo passa a ser um discurso interior, um ponto de vista cujo referente não está no tempo presente, mas dentro dele. Com o seguinte esquema poderemos entender melhor: tempo presente da personagem (corte) – tempo passado da personagem (corte) – retorno ao tempo presente da personagem no mesmo ponto em que ela havia sido deixada anteriormente. (LEONE; MOURÃO, 1993, p. 44 - grifos dos autores).

Além dos recursos gráficos a marcar, nas páginas do livro, as mudanças temporais, dentro dos *flashbacks* em que Maria recupera sua estada em Olho d'Água, há as lembranças evocadas por ela naquela ocasião, memórias de um passado anterior – como *flashbacks* dentro de *flashbacks*. É o que ocorre, por exemplo, todas as vezes que ela pega algum dos objetos que guarda em



sua caixinha de lembranças, transportando-a para outro momento e lugar. Nessas ocasiões, fica a sugestão de um *close-up* a enquadrar o pequeno objeto, como estratégia para forçar a atenção involuntária dos leitores (espectadores), evidenciando o detalhe como “conteúdo único da encenação” (MUNSTERBERG, 2003, p. 34).

Ao abri-la, com o coração assustado batucando na garganta, depois de tanto tempo a carregá-la comigo sem mirar seu conteúdo, dei logo com um vistoso emblema niquelado, arrancado de uma motocicleta Harley-Davidson (...). Ali junto depusitei a estrela de metal, apertando na mão apenas o emblema da Harley-Davidson (...). Voltei à minha adolescência e ao Rio de Janeiro, sentindo na palma da mão o relevo da peça de metal arrancada de uma motocicleta. (REZENDE, 2016, p. 48)

Em passagens como essa, denota-se um objeto colocado em evidência (neste caso, a mão fechada em torno do emblema de uma motocicleta), como o *close-up* de uma cena no cinema, levando-nos, como leitores do romance, da mesma maneira que o faz com o espectador de um filme, a retê-lo na imaginação, pois sabemos que “precisamos dar-lhe toda a atenção, uma vez que irá desempenhar papel decisivo em outra sequência”. (MUNSTERBERG, 2003, p. 34). Tal reflexão encontra eco em Béla Balázs (2004), para quem o *close-up*, quando é bem realizado, traz em si mais do que a mera preocupação realista com os detalhes, irradia “uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas (...)” (BELÁZS, 2003, p. 90-91). Essas coisas escondidas, os mistérios sugeridos pela aproximação de objetos suscitam a curiosidade, requerendo a atenção a que se refere Munsterberg.

Assim seria, numa associação do romance a um filme, com os objetos retirados da caixinha de Maria exercendo função capital nas cenas seguintes,



em que ela relembra como ganhou cada um deles nos encontros que teve com os donos do olhar perturbador que a perseguiu na juventude. E, então, podemos inferir outro recurso de montagem, concebendo a imagem de cada um desses objetos em *close-up* como mais um elemento de transição gradual entre cenas (desta vez de um recuo temporal dentro do recuo temporal), para montar o *flashback* e, novamente, para o retorno à cena anterior, como efeito que “simboliza o aparecimento e o desaparecimento de uma reminiscência”. (MUNSTERBERG, 2003, p. 34). A associação é inevitável, por exemplo, na passagem em que Maria pega na caixa o pequeno *ojo de Dios* que ganhou no México:

Por vezes, minha mão áspera e suada sentia a lã do ojo de Dios mexicano, trançada na forma de um losango, as duas varetas em cruz que a sustentavam e a borla pendente de um dos ângulos, adivinhando-lhe as cores. A mão imaginária, porém, fria e hesitante, a recebia de outra mão bem maior e quente, mais tateada do que vista, os olhos presos à mirada de novo reconhecida, ali, no mercado de Tijuana [...]. (REZENDE, 2016, p. 108).

Nessa citação, assim como na anterior, o reencontro da personagem com o objeto guardado promove o seu reencontro com o passado, levando-a de volta à cena na qual ela o recebeu. Dessa maneira, embora os avanços e recuos temporais, cujas marcações textuais variam de autor para autor, tenham se tornado característica recorrente na produção literária contemporânea, Maria Valéria Rezende, em *Outros cantos*, o faz agregando outros elementos emprestados do cinema. Destaquem-se, por exemplo, as fusões de cenas, técnica de montagem originalmente cinematográfica que se caracteriza pelo “desaparecimento do final de uma cena, simultaneamente ao aparecimento do começo de outra”. (LEONE; MOURÃO, 1993, p. 80). O que temos, neste



caso, por alguns segundos, é a sobreposição de uma imagem, causando um efeito de emaranhado que dificulta a delimitação entre uma e outra imagem fundida.

O efeito de fusão, em *Outros cantos*, aparece em vários momentos do primeiro capítulo, quando a narrativa em *flashback* ainda não ganhou certa linearidade. É o momento em que a personagem está recolhendo, aleatoriamente, memórias de experiências vividas, em tempos e países diferentes, que de alguma maneira se correlacionam com as vivências passadas no sertão, estas sim, as que serão organizadas numa sequência relativamente cronológica pela qual o leitor consegue acompanhar os acontecimentos que marcaram o interstício entre sua chegada e sua partida de Olho D'água.

“Agora, cuidar do cuscuz... se você não aprender vai comer o quê?” O cuscuz, Fátima repetiu várias vezes, não havia dúvida, a mesma palavra das vésperas de festa de minha família paulista, a mesma que me surpreendera no oásis argelino, na voz daquela outra, Fatuma, ensinando-me a umedecer e acariciar a sêmola até que se cobrisse o fundo de um amplo *al-gidar* (...). Como hoje, uma palavra, uma imagem, um gesto bastavam para fazer ressurgir outras lembranças, ao sabor dos acasos, como os vários rolos de um filme projetado fora da ordem, ajudando-me a reconhecer o desconhecido. (REZENDE, 2016, p. 26-27)

No trecho acima, embora a narradora compare as lembranças emaranhadas de três tempos e espaços distintos como um “filme projetado fora de ordem”, o que temos, na verdade, é uma fusão. Se as cenas fossem projetadas apenas fora de ordem, veríamos uma depois da outra. No entanto, o efeito que se tem da escrita é o de uma sobreposição de lembranças de tempos e espaços distintos, imagens e palavras evocadas de três momentos da vida da personagem. Tal efeito, aqui alcançado por meio das palavras,



no processo de montagem filmica se consegue no momento da edição, com as facilidades oferecidas pelos modernos recursos de produção.

Outro efeito de técnica genuinamente cinematográfica presente no romance de Rezende é o da câmera lenta, através do qual o movimento da imagem é desacelerado, dando a ideia de que o tempo está sendo retardado. Como tudo o mais em cinema, o movimento em câmera lenta é obtido por meio de tecnologia, seja no momento da captura das imagens, seja na ilha de edição; e os efeitos são os mais variados, dependendo do gênero do filme e do sentido que se pretende criar no espectador: ora serve para intensificar uma cena de suspense, ora um encontro romântico, ou apenas para enfatizar um momento no tempo.

Em *Outros Cantos*, ao valer-se do recurso da câmera lenta, Rezende o faz assumindo, mais uma vez, um diálogo com o cinema. A cena em questão refere-se a um momento da viagem em que ela pode observar os detalhes internos de uma casa, porque “Passamos diante dela em marcha lentíssima por causa dos buracos que reaparecem no asfalto” (REZENDE, 2016, p. 22). Embora o termo “marcha” pertença ao mecanismo automobilístico e a lentidão esteja bem justificada pelos buracos no asfalto, é impossível não relacionar essa referência ao efeito cinematográfico da câmera lenta, especialmente se considerarmos as muitas vezes em que a narradora compara suas experiências ou lembranças a “filmes”, e também pelo que vem a seguir:

Posso ver quase tudo lá dentro, mais coisas, muito mais coisas do que gente: sofás e poltronas forrados de plástico, imitando o mau gosto exibido pela televisão a despejar sua luz azulada e sons estridentes em alto volume, chego a ouvir daqui, competindo com o ronco do ônibus velho, a geladeira encimada por um pano de crochê e um ajuntamento heteróclito de bibelôs e garrafas com rótulos novos e brilhantes, a porta forrada de bugingangas imantadas, nas paredes, três ou quatro



quadros grandes com paisagens de neve, do Arco do Triunfo de uma choupana nórdica à beira de um riacho com roda-d'água (...) cortina de náilon rosa-neon arrepanhada de lado, que revela parte do quarto onde pende acesa uma forte lâmpada, deixando-me ver um ângulo da cama coberta com colcha de babados almofadas de falso cetim, um bicho de pelúcia e duas enormes bonecas louras, metade de um armário de aglomerado.(REZENDE, 2016, p. 22)

A minuciosa descrição da cena, com detalhes de objetos que só poderiam ser vistos de muito perto, e uma quase mudança de ambiente – da sala para a porta do quarto – são efeitos impossíveis de se conseguir pelo olho humano, a partir de um ônibus em movimento, numa viagem noturna, por mais iluminada que esteja a casa em questão. Se tais objetos fossem de fato enquadrados pelo olhar da narradora, da posição em que ela se encontra, a descrição da cena traria, necessariamente, o efeito causado pela profundidade de campo, que, embora seja uma técnica fotográfica, “corresponde à *vocação dinâmica e exploradora do olhar humano*, que fixa e esquadrinha numa direção precisa (em virtude da estreiteza de seu campo de nitidez) e em distâncias muito variadas (em virtude de seu poder de acomodação).” (MARTIN, 1990, p. 166 – grifo do autor)

Absorvida pela máquina fotográfica, a profundidade de campo, herdada do olho humano, é conseguida, no cinema, com a disposição de objetos em planos diferentes, e seu efeito é mais ou menos acentuado dependendo da distância entre os planos de fundo e o primeiro plano, conforme observa Martin (1990). Na prática, isso significa que os objetos dispostos em primeiro plano serão visualizados com mais nitidez em relação aos demais, efeito este que não se vislumbra na passagem de *Outros Cantos* aqui destacada. A descrição da cena sugere mais uma câmera que também se desloca, invadindo



o espaço interno da casa e passeando por ela, capturando cada objeto a uma proximidade equivalente e suficiente para ver e mostrar desde o pano de crochê e os rótulos novos das garrafas em cima da geladeira ao falso cetim das almofadas na cama do quarto de dormir.

Eisenstein, em *O sentido do filme* (1947) cita uma passagem do romance *Bel Ami*, de Gui du Maupassant, para exemplificar como uma montagem literária pode ser equivalente a uma montagem fílmica e, da mesma maneira, ressaltar as sensações no leitor. No exemplo em questão, a frustração de um personagem é marcada por badaladas de diversos relógios, à meia-noite em Paris, cujo som “é denotado por uma série completa de planos ‘de diferentes ângulos de câmara’: ‘distante’, ‘mais perto’, ‘muito longe’. Este badalar dos relógios, registrado a várias distâncias, é como a filmagem de um objeto a partir de diferentes posições de câmara”. (EISENSTEIN, 1947, p. 22). O efeito dessa montagem, conforme Eisenstein, é “a imagem emocional da meia-noite”, e não apenas o registro do momento. Ora, já sabemos que a montagem é tão essencial à literatura como ao cinema e que ela vem se sofisticando em ambos, através de trocas recíprocas. Nesse exemplo específico, Eisenstein chama a atenção pelo seu caráter sonoro.

O som, no romance *Outros cantos*, é elemento quase tão importante quanto a palavra – ainda que dependente destas - na elaboração das memórias de Maria. E assim como em Maupassant, seu efeito, por vezes, é alcançado com a sofisticação de uma cena bem dirigida:

A primeira voz percebida, ao cair do sol, responde outra e outra mais, chegando-me de todos os quadrantes, como se descessem do almocântara, em ondas sucessivas, cada vez mais fortes. De quem, esse canto? De quem, se vejo apenas uma estrada vazia,



apagando-se à medida que escurece o vermelho do sol posto? [...] Então eu os vi, um a um, silhuetas negras recortadas contra o céu, bem à minha frente, ainda como figuras de folheto de cordel, eles, seus cavalos, suas reses, seu coro de aboio acompanhado pelo badalar dos cincerros, movendo-se majestosamente em suas rústicas panóplias, a beleza feita sombra e som. Oooooooooo boi eeeeeee. (REZENDE, 2016, p 13-14)

No trecho acima é possível perceber, no plano sonoro, a mesma técnica que Eisenstein destaca em *Bel-Ami*: a alternância de planos e ângulos de câmera variados, produzindo um efeito de vozes posicionadas em diferentes distâncias e direções, porém com o acréscimo do movimento dos cavaleiros se aproximando da “câmera de filmagem”, que conduz essa passagem de *Outros cantos* para além do som, revelando também a imagem. A ideia de uma câmera a captar as imagens e sons, ao invés do olho da narradora, é reforçada pela descrição das “silhuetas negras recortadas contra o céu”, já que este efeito, obtido pela técnica da fotografia em contraluz, não é possível a olho nu. Como no “Dilúvio” de Da Vinci citado por Eisenstein e por nós, anteriormente neste artigo, estamos diante de uma cena audiovisual descrita com uma “clareza incomum”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferentemente da expressão literária, que depende e sempre dependerá apenas da articulação de palavras, a linguagem cinematográfica é capaz de acionar todos os sistemas semióticos, agregando a seu favor diferentes manifestações artísticas. Conforme vimos, a literatura sempre foi aliada do cinema, especialmente em suas produções dramático-narrativas, às quais sempre emprestou, especialmente, elementos para a composição



de personagens e ações. Para além de conteúdo dramático, no entanto, a literatura esteve de mãos dadas com o cinema no momento em que ele dava os primeiros passos na definição de uma linguagem própria. Não cabe aqui discutir a importância do surgimento de novos e mais flexíveis equipamentos de produção nesse processo de aquisição de linguagem, já que o cinema nasceu da relação entre o homem e a máquina, e dessa relação será sempre dependente. Entretanto, não podemos deixar de lembrar que a própria necessidade de se criar equipamentos de filmagem mais leves nasceu do desejo do cinema alcançar a mesma mobilidade espacial presente nos romances.

Após aprender a falar com a literatura – retomando a afirmação de Rosemari Sarmiento (2009), citada no início deste artigo - o cinema evoluiu rapidamente e surpreendentemente. Hoje, graças à multiplicidade de recursos tecnológicos - que surgem e se aperfeiçoam rapidamente - à disposição da criatividade dos cineastas, não é exagero dizer que tudo é possível em se tratando de produção cinematográfica. Porquanto continue a beber na fonte da literatura, sobretudo em busca de histórias para (re) contar, o cinema possui linguagem própria em constante evolução; e total mobilidade. Do teatro falado do cinema de origem às viagens intergalácticas das ficções científicas, as produções cinematográficas podem vencer quaisquer limites de tempo ou espaço, podendo alcançar cada vez mais a ilusão de realidade que lhe é tributada.

A literatura, por sua vez, não se intimidou com as novas possibilidades narrativas e estéticas encontradas pelo cinema. Pelo contrário, graças à dinamicidade da palavra, renova-se constantemente, agregando cada vez mais efeitos de técnicas de composição originalmente pertencentes ao



mundo tecnológico e digital, de maneira geral, e ao processo de produção fílmica, em especial. Desde a aproximação com a escrita de roteiros, como vimos no conto “Tragédia no audiovisual brasileiro: Renata Sorrah está morta”, de Fernando Bonassi (1989), até efeitos visuais similares aos proporcionados pelos processos de montagem e finalização, como no romance objeto deste artigo, a presença de elementos cinematográficos é cada vez mais recorrente na produção literária contemporânea.

Como vimos na passagem do romance em que apontamos a presença da “câmera lenta”, a narradora/personagem do romance descreve uma cena que teria sido registrada pelo seu olhar, mas comete deslizos que contrariam a possibilidade de que essas imagens sejam fruto exclusivo da sua memória visual. Tais deslizos, no entanto, parecem ser intencionais, uma vez que em muitos momentos a própria narradora compara suas lembranças a “pedaços de filmes”, nos dando assim a chave para entender seu método de imbricação dos diferentes planos temporais e espaciais, assim como das imagens e sons, levando a uma inevitável associação com a narrativa cinematográfica. As articulações que a autora promove, na narrativa, seja na montagem de imagens e sons, na alternância de planos e ângulos, e na descrição de cenas, possibilitam ao leitor, em muitos momentos, a sensação de estar diante de um filme.

Os exemplos aqui apresentados estão longe de esgotar as associações possíveis (e inevitáveis) entre a escrita de Maria Valéria Rezende e a escrita fílmica. Por ora, tomamos de empréstimo a fala da personagem Maria, para dizer que *Outros cantos* se constitui de uma meticulosa montagem de “lembranças já esfumadas a ressurgir, porém, pouco a pouco, como outro pedaço de filme perdido no escuro [...] até ver, enfim, a cena perfeitamente nítida” (REZENDE, 2016, p 70).



REFERÊNCIAS

BELÁZS, B. O cinema: natureza e evolução de uma nova arte. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983.

BONASSI, Fernando. **O amor em chamas** (Pânico, horror & morte). São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1979.

LEONE, E., MOURÃO, M. D. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1987.

MACHADO, A. O vídeo e sua linguagem. Revista USP – **Dossiê palavra e imagem**, Nº 16. São Paulo: EDUSP, 1992/93.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MUNSTERBERG, H. The film: a psychological study. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983.

NERY, H. R. **Presença de Rachel**. Ribeirão Preto/SP: FUNPEC Editora, 2002.

OLIVEIRA, M.L.A. A montagem no cinema e na literatura. **Vozes: Revista de Cultura**. Petrópolis/RJ, ano 78, n. 8, p. 5-11, out./1984.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia (et. al.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Itaú cultural, 2003.

REZENDE, M. V. **Outros cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.



SARMENTO, R. A narrativa na literatura e no cinema. **Revista Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

VIEIRA, A. S. **Escrituras do visual- o cinema no romance**. Santa Maria: Editora UFSM, 2007.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (et. al.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural.