

Capítulo 4. Onde os Dois Mundos se Encontram

Literatura e cinema apresentam, como vimos, diferenças fundamentais. No entanto, entre eles, há também pontos em comum, que têm vindo a ser observados e teorizados.

A história e o discurso

Uma das correntes que mais eficazmente revelou as semelhanças entre cinema e literatura, foi, como já se disse, o Estruturalismo ou a Análise Estrutural da Narrativa. Chatman (1990: 2) afirma mesmo: “Só uma narratologia geral pode ajudar a explicar o que a literatura e o cinema têm em comum...”. Para Keith Cohen (cit. por Andrew, 1984: 103), “a narratividade é o mais sólido elo mediano entre o romance e o cinema, a mais difusa tendência tanto das linguagens verbais quanto das visuais”.

Nascido no início dos anos 1960, na École Pratique Des Hautes Études de Paris, o Estruturalismo inspirou-se na linguística moderna de Ferdinand de Saussure e no Formalismo Russo de Roman Jakobson e Vladimir Propp (Andrew, 1984: 77). Roland Barthes, Claude Bremond, A. J. Greimas, Gérard Genette, Tzvetan Todorov e Umberto Eco foram os seus precursores, tendo, todos eles, apresentado o seu contributo na revista *Communications*, numa publicação de 1966, que constitui uma espécie de ‘manifesto’ da Análise Estrutural da Narrativa (*vide* Barthes *et al.*, 1966).

Barthes dizia:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de géneros, distribuídos em substâncias diferentes (...). Além disso, (...) não há em parte alguma povo algum sem narrativa (...) e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta (...): internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (Barthes, 1966: 19/20).

A narrativa e a sua estrutura eram, como o próprio nome da corrente indica, os elementos primordiais da sua análise. Os estruturalistas procuravam encontrar (à

semelhança de Propp, na sua *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de 1928), as fracções mínimas constitutivas da narrativa. Ainda que nascido nos departamentos de literatura, razão pela qual a maioria dos estudos lhe eram (à literatura) dedicados, o Estruturalismo defendia que todas as narrativas, independentemente do meio utilizado, possuem uma estrutura comum, composta por dois níveis (aliás, inspirados em ideias bem mais antigas): o da história e o do discurso³⁰. Apesar das diferentes nomenclaturas, todos assumem que existe: a) o nível dos *conteúdo*, dos eventos narrados, tal como se teriam passado na realidade, a que a Retórica clássica chama de ‘elocutio’, Aristóteles de ‘*mithos*’, os formalistas de ‘*fabula*’ e estruturalistas como Todorov e Chatman de ‘*história*’; e b) o nível da *forma* como esses eventos são dispostos e apresentados ao receptor, denominada ‘*dispositio*’ pela Retórica clássica, ‘*intriga*’ ou ‘*siuzet*’ pelos formalistas, ‘*discurso*’ por Todorov e Chatman ou ‘*narração*’ por Genette.³¹

O nível do discurso é dependente do *medium*, pois reflecte a ‘*forma*’ como a narrativa é materializada. A história é o ‘*conteúdo*’ narrativo, o “material pré-literário” (Reis & Lopes, 2007: 157), que é depois elaborado e transformado em discurso. Logo, a história “pode ser veiculada por diferentes meios de expressão, sem se alterar significativamente...” (*Idem*, 2007: 196). Esta ideia é corroborada, de acordo com Bremond (1973: 11/2), pela verificação empírica, que permite identificar nas narrativas uma “camada de significação autónoma”. Para Eco (2005: 52),

... nem a fábula nem o entrecho [intriga] são questões linguísticas, são estruturas que podem ser realizadas noutra sistema semiótico, no sentido em que se pode contar a mesma fábula da *Odisseia*, com o mesmo entrecho, (...) por meio de um filme ou (...) de uma versão em quadradinhos.

Christian Metz foi o primeiro e mais notável estruturalista a debruçar-se sobre o cinema; o seu texto basilar *A Grande Sintagmática do Filme Narrativo* (1966) foi também publicado na revista *Communications*. Metz, como Eco ou Lévi-Strauss, tentou conquistar o estatuto de código para o cinema, definindo, à imagem do que era feito para a literatura, as regras da sua sintaxe (Andrew, 1984: 57). Ray (2000: 39) assinala: “O trabalho teórico em “narratologia” (...) legitimou essa comparação [entre cinema e literatura], demonstrando que, como um meio de organizar informação, a narrativa não é específica de nenhum *medium* particular.” Desde aí, “[o] estudo do cinema tem (...)

³⁰ Estes domínios não são autónomos. A distinção realizada entre história e discurso serve apenas objectivos de análise, funcionando cada um como um “instrumento operativo susceptível de elucidar alguns aspectos essenciais da composição macroestrutural de qualquer texto narrativo” (Reis & Lopes, 2007: 195/6).

³¹ Esta temática é desenvolvida por diversos autores. Ver, por exemplo, o ‘manifesto’ original em Barthes et al. (1966), ou Reis e Lopes (2007).

estado ligado a teorias da narrativa, de tal forma que pode dizer-se que a sua fase moderna foi despoletada pela vaga estruturalista” (Andrew 1984: 76/7).

A intertextualidade

Uma análise cuidada revela que dificilmente encontramos um artefacto discursivo em que não exista qualquer referência a discursos anteriores. Esta ideia foi introduzida, no campo da literatura, por T.S. Eliot, em 1919, para quem “o texto literário só adquire sentido pleno mediante a sua confrontação com os textos do passado”. Eliot (cit. por Bowie, 2008: 151) “chega a conceber a literatura como um todo vivo que encerra dentro de si todas as obras alguma vez criadas”.

Mikhail Bakhtin foi quem notabilizou a ideia, ao abordá-la de forma sistemática. Chama-lhe “dialogismo”: um diálogo que todo o texto estabelece com outros textos e que é sua característica essencial. Segundo o autor, o “discurso encontra o discurso alheio em todos os caminhos que conduzem ao seu objecto, e não pode senão entrar com ele em interacção viva e intensa” (Bakhtin, cit. por Todorov, 1981: 98). Cada texto é feito de “uma multidão de vozes (...) e caminhos, traçados nele pela consciência social” (*idem, ibidem*: 111). Todorov (1966: 211) concorda: “é uma ilusão crer que uma obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo (...) povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra”.

Vários autores, entretanto, desenvolveram a partir daí as suas ideias. Júlia Kristeva introduz o termo “intertextualidade”, hoje o mais comumente usado. As práticas discursivas não devem, para ela, ser vistas como algo fechado: os seus elementos têm uma função translíngua; estão relacionados, consciente ou inconscientemente, com outros textos e um ‘texto’ mais lato: o histórico e social (Kristeva, 1981: 36ss). Genette, em *Palimpsestes*³². *La littérature au second degré* (1982: 7), fala da “transcendência textual do texto”, ou seja, “tudo o que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Genette chama hipotexto ao texto fonte, e hipertexto ou texto em “segundo grau” àquele que o imita ou transforma (*idem*, 1982: 13). Mas, outras designações têm sido avançadas, como “polifonia”, “pluridiscursividade” (Reis & Lopes, 2007: 329 e 333) ou até “antropofagia” (Zani, 2003: 125).

Os conceitos de “cronotopo”, de Bakhtin (*in* McQuillan, 2005: 53-58) e de “ideologema”, de Kristeva (1981: 37), permitem estudar precisamente os elementos textuais que

³² “Um palimpsesto é um pergaminho donde foi raspada a primeira inscrição para aí inscrever uma outra, que não a esconde totalmente, de forma que é possível ler, à transparência, o velho sobre o novo.” (Genette, 1982) Vários autores comparam os hipertextos a palimpsestos, ambos “assombrados em todos os momentos pelos seus textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos sempre a sua presença ensombrando o que estamos a experienciar directamente” (Hutcheon, 2006: 6).

revelam essas relações entre os discursos e a sua situação espaço-temporal, cultural e ideológica.

Esta é uma prática muito frequente: Eco (cit. por Serelle, 2007: 89) chama-lhe um “murmúrio contínuo”. Bakhtin (cit. por Todorov, 1981: 98) considera que, se o dialogismo é uma característica de todo o discurso vivo, é no romance que tem o seu expoente máximo. Não deixa de ser irónico que a ideia tenha surgido precisamente no campo da literatura, tradicionalmente considerada mais ‘pura’.

Mas, a intertextualidade não implica a perda da singularidade do texto que a realiza (Zani, 2003: 128). Para Bakhtin (1975: 99), é precisamente esse diálogo com os textos anteriores que atribui ao discurso do romance a sua artisticidade. Da mesma forma, mais do que uma usurpação do original, as adaptações podem ser vistas, como defendiam Bazin e Truffaut, como um “instrutivo barómetro da época” (Andrew, 1984: 104), pois revelam as tendências ideológicas e culturais do seu contexto de produção. Segundo Sohat (2004: 23), as mediações adaptativas “não escapam à atracção gravitacional da geografia e da história; elas são moldadas e produzidas dentro de contextos culturais específicos que implicam uma “participação” no próprio acto de tradução”. Aliás, como diz Stam, “[p]roduzido dentro de uma constelação de tempos e espaços, o filme de ficção põe em cena outra constelação diegética de tempos e espaços, e é recebido em ainda outro tempo e espaço...” (Stam, 2005: 21/2).

Nesta lógica, deixam de fazer sentido duas ideias até aqui tidas como certas: a) a da plena originalidade do *auteur*; e b) a hierarquia entre original e cópia. Nenhuma obra é inteiramente original, e nenhum autor capaz de escapar a referências a outros que o precederam. Michel Foucault³³ e Jacques Lacan³⁴ notabilizaram-se precisamente pela desconstrução da primazia do sujeito ou autor, que consideravam uma fabricação egocêntrica e narcisista potenciada pelo discurso. Barthes, em *Image – Musique – Texte* (1977: 142), fala mesmo na “morte do autor”:

Assim que um facto é *narrado* não mais com vista a agir directamente sobre a realidade mas intransitivamente, ou seja, finalmente fora de qualquer função outra que não a da própria prática do símbolo em si, esta desconexão ocorre, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.

Jacques Derrida³⁵, por seu turno, foi o principal responsável pela desconstrução da hierarquia entre original e cópia. Se nenhuma obra é inteiramente original, não faz

³³ Ver, por exemplo, as obras *L’Herméneutique du Sujet: cours au Collège de France (1981-1982)* (2001) e *O que é um autor?* (2002), de Foucault.

³⁴ Ver, por exemplo, o capítulo ‘Du sujet enfin en question’, na obra *Écrits* (1966), de Lacan.

³⁵ Ver, por exemplo, Derrida, J. (1996) *Le monolingüisme de l’autre ou la prothèse d’origine*, Paris: Galilée.

sentido contrapor obras primárias e secundárias, originais e adaptações. Aliás, ele afirma mesmo que as cópias servem não para desprestigiar o original, mas principalmente para sustentar e promover o seu prestígio.

Apesar de muitos autores não se referirem especificamente ao cinema, a ideia estende-se logicamente a este meio, em particular às adaptações (Zani, 2003: 121), onde a intertextualidade se torna mais evidente (Bowie, 2008: 154). Mas, como qualquer hipertexto, um filme pode não repetir histórias completas (deixa, assim, de ser uma ‘adaptação’), mas inspirar apenas “imagens, cenas, ideias e modos de enunciação” (Serelle, 2007: 87). As trocas intertextuais tornam-se ainda mais diversas ao ser possível, através dos múltiplos registos, fazer referência directa a artefactos como músicas ou obras plásticas. Abel Gance (cit. por Benjamin, 1969b: 221/2) disse, em 1927: “Shakespeare, Rembrandt e Beethoven farão filmes...”

Bazin (1948: 26) escreve: “Bem vistas as coisas, é possível imaginar que estamos a dirigir-nos para um reinado da adaptação em que a noção da unidade da obra de arte, se não a própria noção de autor em si, será destruída”. Para ele, o crítico do ano 2050 verá originais e cópias como iguais: “A precedência cronológica de uma parte sobre a outra não seria um critério estético tanto quanto a precedência cronológica de um gémeo sobre o outro não é um [critério] genealógico”.

No entanto, nem todos partilham esta ideia e esta ruptura ainda está por fazer. A ideia da intocabilidade do original perdura, e não só entre a comunidade leiga...

A adaptação no mundo das tecnologias da informação

Tal como aconteceu quando apareceu o cinema, como afirmava McLuhan (1964: 95/6), as novas tecnologias parecem ameaçar a “antiga tecnologia da escrita”: “as pessoas altamente letradas tendem a sentir dificuldades em examinar esta questão sem mergulhar num pânico moral”. Porém, para Bazin,

Há definitivamente um prazer em quebrar ou conquistar o hermetismo de uma obra de arte. (...) Em lugar dos modos clássicos de comunicação cultural, que são ao mesmo tempo uma defesa da cultura e uma secretização dela atrás de altos muros, a tecnologia moderna e a vida moderna oferecem hoje cada vez mais uma cultura estendida reduzida ao mínimo denominador comum das massas (Bazin, 1948: 22).

Na ideia pioneira de Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da Reprodução Mecânica* (1969b), as obras perdem o estatuto de inviolável autenticidade a partir do momento em

que são originalmente concebidas em formatos infinitamente reproduzíveis³⁶. Apesar da necessária redução, de que também fala Bazin, as obras de arte tornam-se acessíveis a todos, democratizando a cultura: “a reprodução técnica é capaz de colocar a cópia do original em situações que estariam fora do alcance do próprio original” (Benjamin, 1969b: 220). McLuhan (1964: 300) acreditava também que “o enriquecimento da experiência humana pode ocorrer inesperadamente graças ao cruzamento das formas mediáticas”.

Como nota Naremore (2000b: 12/3), “[v]ivemos agora num ambiente saturado de *media*, denso com referências cruzadas e cheios de empréstimos de filmes, livros e qualquer outra forma de representação”. As tecnologias digitais são integrativas, ou seja, incluem em si discursos de meios diferentes, vários discursos dentro de um só discurso. Para Serelle (2007: 86), mesmo

... as formas de memória da cultura mediática, não circunscritas aos suportes ou possibilidades tecnológicas de armazenamento, residem, neste sistema, em um *modus operandi* caracterizado por processos contínuos de *passagem*, seja no sentido estrito de adaptação ou, de modo mais amplo, no de transferência de unidades culturais.

Se as práticas desta nova civilização são, de facto, cada vez mais integrativas, não faz sentido que a teoria e o discurso críticos e científicos não o sejam também (e.g. *idem*, 2007: 89).

Sobre a interpretação de uma mensagem

Outro ponto comum entre literatura e cinema está patente nos estudos sobre a recepção, que corrigem a ideia de que o cinema é intelectualmente inferior. Para além do contributo de Metz, na década de 1970, surgiu, nas últimas décadas, um movimento marcante neste domínio, genericamente denominado Cognitivismo. Autores como Ed Tan, Carl Plantinga, Gregory Currie, Joseph Anderson, Murray Smith, Torben Grodal e também David Bordwell (apesar de que este último não se reconhece como cognitivista) vieram refutar duas tradições opostas, aparentemente baseadas nas ideias de Freud: “o estudo sagrado de *auteurs* individuais e o estudo profano de obsessões culturais” (Andrew, 1984: 138). Os cognitivistas, segundo Bordwell (2009), colocam a ênfase

... nas actividades mentais ligadas a todo o tipo de experiência, incluindo acção e interacção social. (...) Os investigadores examinam a produção de

³⁶ Benjamin referia-se à reprodução mecânica, nomeadamente da imagem (fotografia e cinema) e do som (gravação), mas o mesmo pode ser dito em relação à reprodução digital.

filmes com a ajuda de achados e enquadramentos teóricos que emergiram nas ciências cognitivas da psicologia, antropologia e outras disciplinas.

Numa lógica também interdisciplinar, usaremos aqui os achados cognitivistas, tanto quanto ideias de autores mais antigos e de outros campos do saber, como a semiótica para tentar perceber como as mensagens (em geral e, especificamente, na literatura e no cinema) são interpretadas.

A recepção de um artefacto discursivo é primeiramente determinada pela biologia: processa-se através dos sentidos; depois, as informações recolhidas são tratadas a um nível superior, cognitivo ou cultural: o das respostas emocionais e das inferências (Anderson e Currie, *cits.* por Freeland, 1997)³⁷. Torben Grodal (2009: 145ss) concebeu um modelo explicativo deste processo, que denominou de fluxo PECMA (*Perception – Emotion – Cognition – Motor Action*). De acordo com este modelo, a experiência fílmica começa por impactar os nossos sentidos, visão e audição, e flui depois para os centros associativos do cérebro, onde a emoção e a cognição são activadas e por sua vez preparam o indivíduo para a acção, ou seja, activam-no ao nível motor. A experiência do filme é, assim, dependente dessas emoções e cognições (ainda que Grodal defenda que elas dependem mais do que se imagina da biologia, da arquitectura dos nossos “cérebros corporizados” e da forma como eles evoluíram para reagir, e não tanto de factores individuais e culturais³⁸).

Por um lado, apreender um filme é, de facto, cognitivamente mais fácil do que ler um livro. Barthes, no capítulo *A Retórica da Imagem* (1977: 41), reconhece que a imagem é um sistema efectivamente “menos laborioso” que a escrita. As imagens fílmicas³⁹, pela sua analogia directa ao mundo real, são, de facto, interpretadas de forma relativamente imediata. A expressividade do cinema, como explica Metz (1964: 82/3), faz-se com subtilidade, como algo natural e universal, pois constrói-se com base na “expressão natural dos seres, das coisas, do mundo!”.

Para Andrew (1984: 32/3), “[a]prender a ver uma imagem fílmica é como aprender a usar um periscópio. Desorientados a princípio, depressa transformamos as sensações visuais em objectos de percepção flutuantes que aprendemos a situar no nosso mundo”. No cinema, como em qualquer imagem,

... a relação entre significado e significante é quase-tautológica; temos aqui uma perda da equivalência característica dos verdadeiros sistemas de signos e

³⁷ É de notar que estes dois autores referem apenas o sentido da visão, negligenciando o facto de que também escutamos os filmes.

³⁸ Esta é uma discussão bastante acesa e complexa, que não nos interessa aqui explorar.

³⁹ Quanto à música e aos efeitos sonoros, podemos concluir o mesmo.

uma afirmação de quase-identidade. Por outras palavras, o signo desta mensagem não é retirado de um lote institucional, não é codificado (...) para ‘ler’ este (...) nível da imagem, tudo o que é preciso é o conhecimento ligado à nossa percepção. Esse conhecimento não é nulo, pois precisamos de saber o que uma imagem é (as crianças apenas aprendem isto por volta dos quatro anos de idade) (...), mas é uma questão de um conhecimento quase antropológico (Barthes, 1977: 36).

Em termos cognitivos, Bordwell (2009) explica, “[a]lgum entendimento das acções e emoções que vemos no ecrã (...) podem ser rapidamente aprendidas, pois andam às cavalitas do nosso entendimento do conhecimento concreto das interacções sociais”. Por essa mesma razão, Andrew (1984: 19) acredita que, “[p]sicologicamente, o cinema afecta-nos de facto como um fenómeno natural (...). Em nenhuma outra forma de arte estão estas atitudes em relação ao material artístico tão presentes”. É a eterna questão da *ilusão de realidade* que o cinema tão bem sabe gerar nos seus espectadores.

A literatura, por outro lado, é um “verdadeiro sistema de signos”, como diz Barthes (1977: 36). Recorramos aos mestres da semiótica e aos seus conceitos para melhor compreender esta ideia. Charles Peirce definiu três tipos de signos: os ícones, signos que se assemelham ao objecto que pretendem representar e são, por isso, facilmente reconhecíveis; os índices, que indiciam o seu objecto pois há entre eles uma relação directa; e os símbolos, que não têm qualquer relação de semelhança com o objecto. Ferdinand de Saussure, por outro lado, identificou apenas dois tipos de relação entre significante e significado: icónica (que corresponde à primeira categoria de Peirce) e arbitrária (que corresponde à última) (Fiske, 2004: 70). O símbolo ou signo arbitrário é um signo “cuja ligação com o seu objecto é uma questão de convenção, de acordo ou de regra” (*Idem*, 2004: 72). Ou seja, ele é usado para representar um dado objecto ou ideia porque uma determinada comunidade convencionou que se deviam corresponder e não por haver algum tipo de semelhança entre eles.

Nesta lógica, um sistema de signos maioritariamente icónicos (como o cinema, que envolve sobretudo imagem e som) exige menos esforço do que um sistema de signos puramente convencional ou arbitrário (como a linguagem verbal e escrita da literatura). Neste último caso, é necessário um esforço de correspondência entre os signos – as letras, as palavras, as frases, ou, como diz Hutcheon (2006: 23), “marcas pretas (...) numa página branca” – e as ideias que se convencionou corresponderem-lhes, o que até certo ponto não é necessário no cinema, dada a sua similaridade com os estímulos que apreendemos naturalmente, na vida quotidiana, do mundo real.

Por outro lado, como Barthes (1977: 36/7) adverte, uma mensagem⁴⁰ é interpretada a dois níveis: o dos signos, que é literal, denotativo, óbvio até, e o simbólico, que tem a ver com a conotação da mensagem, os significados implícitos, e exige um trabalho cognitivo mais complexo.

A interpretação, ainda que, numa primeira instância, se baseie nos signos (específicos do meio), não se processa ao nível denotativo, mas conotativo (Andrew, 1984: 103). Ela estabelece-se ao nível das “relações formais de elementos”, onde a significação global da mensagem é finalmente entendida: “as palavras, da mesma forma que as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem é concretizada a um nível superior, o da história, da anedota, da diegese” (Barthes, 1977: 41 e 49). Segundo Metz (1964: 81), o que a literatura e o cinema têm em comum é que “estão por natureza condenados à *conotação...*”.

Se, por um lado, ao nível dos signos, o cinema é relativamente fácil de compreender, ao nível das ideias que esses signos sugerem, aí sim, o cinema, tal como a literatura, exige uma interpretação, um descodificar do que o que é mostrado significa. Mais ainda, se, ao nível dos signos, a mensagem é sem dúvida diferente entre estes dois *media*, ao nível da conotação, podemos encontrar significações coincidentes: “os mesmos significados podem ser encontrados na imprensa escrita, na imagem ou nos gestos de um actor” (Barthes, 1977: 49)⁴¹.

Essa conotação, porém, é “polissémica”: “todas as imagens (...) sugerem, sob os seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, sendo o leitor capaz de escolher alguns e ignorar outros” (*Idem*, 1977: 38/9). Para Eco (2005: 46), “um texto é uma selva onde um falante indígena umas vezes confere pela primeira vez um sentido aos termos que usa, e este sentido pode não corresponder ao sentido que os mesmos termos poderão assumir noutra contexto”. Para Todorov (1966: 210), “[a] interpretação de um elemento da obra é diferente segundo a personalidade do crítico, suas posições ideológicas, segundo a época. Para ser interpretado, é incluído em um sistema que não é o da obra mas o do crítico”.

Mas, a interpretação também não é anárquica. Barthes (1977: 46) acredita que ela depende de “diferentes tipos de conhecimento – prático, nacional, cultural, estético – investidos na imagem”. Logicamente, pessoas da mesma cultura partilham o mesmo “léxico” (ou ‘base de dados’ de conotações possíveis), tendendo para uma interpretação (ainda que não totalmente coincidente) muito idêntica.

⁴⁰ Barthes fala sobre a imagem fotográfica na imprensa escrita, mas assume que a mesma lógica se aplica a outras formas de discurso.

⁴¹ A opinião deste autor exige uma explicitação mais aprofundada, descrita no capítulo 3.1. *Problemática e Modelo Teórico*, na pág. 64.

Vários autores, como Bordwell (e.g. 2009), acreditam mesmo que existem princípios gerais de interpretação, transversais aos diversos *media* e comuns a todas as culturas, sociedades e tempos históricos. Gregory Currie (1995: 144ss) defende o que chama de “hipótese da simulação”, segundo a qual, através da imaginação, todo o ser humano é capaz de se “projectar (...) imaginativamente para dentro de uma situação, e depois imaginar como (...) iria responder a essa situação”. Não se trata de pensar que o que apreendemos é real, mas de conseguir imaginar *como* os outros se sentem numa dada situação, o que é feito de forma natural e inconsciente. Desta forma, as crenças e desejos dos outros tornam-se nas nossas próprias crenças e desejos. A simulação acontece na vida real, na interacção com os outros, do mesmo modo que acontece na recepção de ficção. Por isso mesmo, essa capacidade natural permite a todos os seres humanos um melhor entendimento com os outros, da mesma forma que lhes permite uma identificação com as histórias e os seus personagens, e isso independentemente da forma que é escolhida para materializar a narrativa (*idem, ibidem*).

Aliás, vários estudos têm comprovado que há elementos que são universais na forma como apreendemos as histórias; qualquer que seja a nossa nacionalidade, “são estes universais que tornam possível que compreendamos (...) filmes [de diferentes culturas] e os apreciemos, ao invés de meramente tirar inferências abstractas sobre eles, como se fossem parte de algum puzzle indecifrável” (Bordwell, 2009). Especificamente sobre o cinema, Grodal (2009: 145) acredita que “[o]s nossos cérebros corporizados moldam a nossa experiência do cinema e características centrais da experiência e da estética fílmicas são determinadas pela arquitectura básica do cérebro e das funções que ele evoluiu para servir”.

Voltando à comparação entre cinema e literatura, de facto, ver um filme é mais ‘fácil’ do que ler um livro; mas isso não é assim tão simples. Geralmente pressupõe-se que: a) um filme se limita a registar objectivamente a realidade; b) as imagens são o único registo do cinema; e c) ver um filme não exige esforço intelectual. Porém, o que vemos num filme não ‘é’ a realidade. O próprio movimento que vemos no ecrã é uma ilusão: não passa de uma sucessão de imagens estáticas (e.g., Currie, 1995). Para além disso, “[u]ma das mais fundamentais contradições inerentes ao cinema é a sua capacidade de, por um lado, registar o mundo visualmente como tempo e espaço contínuo, e, por outro, manipular essa realidade através da montagem” (Cook & Bernink, 1999: 319). A própria forma como, por exemplo, os enquadramentos são realizados sugere uma leitura específica e pessoal da realidade. Ainda que não pareça, ainda que pareça *ser* a realidade, o cinema é apenas *uma* sua *forma de representação*.

Esta aparente simplicidade, segundo Ray (2000: 38), pode dever-se ao facto de que “a indústria cinematográfica gastou as duas primeiras décadas do século XX a desenvolver o equivalente cinemático desse imperceptível “grau zero da escrita”...”, de que fala Barthes, que resultou numa “retórica tão naturalizada que os seus vestígios

desapareceram: o que aparecia no ecrã parecia obra da mão de nenhum produtor.” Bordwell (e.g., 1985) explica extensivamente os expedientes usados pelos cineastas, em particular os ligados ao cinema clássico de Hollywood, para criar essa ilusão de realidade. Uma delas consiste em ocultar as marcas que denunciam a presença do narrador, de modo que a história parece não estar a ser narrada por ninguém, mas antes testemunhada directamente pelo espectador.

Em segundo lugar, e muito importantemente, as imagens não são o único registo de um filme. Como vimos, a música, os efeitos sonoros e o registo verbal, também presentes num filme (e tão frequentemente negligenciados), contribuem igualmente para a construção de sentido: “os variados registos podem agir de forma redundante ou em cooperação ou em tensão criativa” (Stam, 2005: 39). E isto exige um esforço interpretativo, um esforço de perceber as conotações dos signos que vemos e ouvimos no filme. Como frisam Cook & Bernink (1999: 323), “[l]er um livro depende de operações linguísticas e psicológicas muito complexas, mas ver e ouvir um filme envolve operações adicionais, específicas”. Para Branigan (1992: 33), “[a] narrativa no filme assenta sobre a nossa capacidade de criar um mundo tridimensional a partir de um banho bidimensional de luz e escuridão (...). Cada relação espacial e temporal básica (...) tem portanto uma dupla interpretação”. Stam (2005: 7) defende que: “Tal como os romances de qualquer complexidade, também os filmes comportam “releitura”, precisamente porque tanto pode escapar a um único visionamento”. Hutcheon (2006: 23) acrescenta:

Nem o acto de olhar para e interpretar marcas pretas (...) numa página branca nem o de perceber e interpretar uma representação directa de uma história no (...) ecrã são, de forma alguma, passivos; ambos são imaginativamente, cognitivamente, emocionalmente activos.

A interpretação, a diegese e os mundos possíveis

Segundo Branigan (1992: 33), para além do espaço e tempo físicos do ecrã, o espectador encontra num filme “ (uma amostra do) espaço e tempo de um *mundo de história*”, que ele precisa de ordenar e completar na sua imaginação. O mesmo acontece num livro, onde o leitor tem também de ordenar esse tempo e esse espaço ficcionais e construir esse mundo. McLuhan (1964: 296) acredita mesmo que “[o] homem tipográfico adoptou rapidamente o cinema porque este, tal como os livros, oferece um mundo interior de sonhos e de fantasia. Diante da tela, o espectador de cinema encontra-se numa solidão psicológica, tal como o silencioso leitor de livros”. Mais ainda hoje, quando as condições de recepção nos dois *media* se aproximam cada vez mais: tecnologias como os leitores de DVD, domésticos ou portáteis, e os computadores, permitem ao receptor escolher o filme que deseja e vê-lo ao ritmo da sua vontade e disponibilidade (Stam, 2005: 11; Hutcheon, 2006: 27).

Andrew (1984: 103) sublinha a importância da conotação nos dois *media*, particularmente “no seu uso ficcional, onde cada significante identifica um significado, mas também revela uma reacção em cadeia de outras relações que permite a elaboração do mundo ficcional”. Cook e Bernink (1999: 322) explicam que:

A história é entendida como uma série de eventos, personagens e acções interrelacionados a partir dos quais a audiência cria uma diegese, ou mundo ficcional maior. Como a maioria das histórias chega até nós com falhas e informação narrada fora de ordem, uma das tarefas primárias do espectador é reconstruir a fábula em termos do seu tempo e espaço ficcionais, mas também clarificar as relações de causa e efeito entre elementos.

Branigan (1992: 35) distingue entre uma dimensão diegética, da acção propriamente dita, e uma não diegética, de um mundo caracterizado por um conjunto particular de leis. Aliás, é nessa segunda dimensão que se cruzam as narrativas transmediáticas de que fala Jenkins (2007), cada uma assumindo uma diegese independente, mas completando-se mutuamente no seu conjunto. Qualquer que seja o formato onde ‘vivemos’ um mundo ficcional, a sensação será sempre a de que fazemos, de facto, parte dele, como testemunhas privilegiadas das acções aí encenadas (Freeland, 1997).

Eco, no seu texto sobre tradução (2005: 45), fala sobre um problema que aqui se levanta:

... para compreender um texto – e com maior razão para o traduzir – tem de se fazer uma hipótese sobre o *mundo possível* que ele representa. Isto significa que, à falta de pistas adequadas, uma tradução terá de assentar em conjecturas, e só depois de ter elaborado uma conjectura que pareça plausível é que o tradutor pode proceder a passar o texto de uma língua para a outra.

Sempre que o autor do texto a ‘traduzir’ esteja vivo, essa tarefa é geralmente facilitada, ainda que seja por vezes difícil fugir às suas “pretensões de controlo”. Nestas situações, Bazin (1948: 25) é de opinião que o autor perde o direito a fazer críticas já que, por ter vendido os direitos do seu trabalho, ele é “culpado de um acto de prostituição que o despoja de muitos dos seus privilégios como o criador da obra”. Mas, em muitas situações, o autor da obra já não é vivo, o que deixa o ‘tradutor’ a mãos com a necessidade de ‘adivinhar’ o que ele quis dizer (Eco, 2005: 29). Para Eco (2005: 17), o adaptador é um “negociador entre estas partes” e nem sempre é possível chegar a um consenso. A dificuldade surge quando o adaptador procura fazer coincidir o seu próprio mundo ficcional, o da obra original e o do receptor: “Apesar de não ser uma empresa fútil, as dificuldades de conseguir fazê-lo, ou de saber que foi conseguido, são óbvias” (Andrew, 1984: 39).