LITERATURA E CINEMA — ESPAÇO/TEMPO ENTRE PALAVRAS E IMAGENS

LITERATURE AND CINEMA — SPACE/TIME BETWEEN WORDS AND IMAGES

Cláudio Benito Oliveira Ferraz[1]

RESUMO: Experimentamos aqui focar a relação do texto escrito com a lógica das imagens cinematográficas para assim ampliar a potência dos estudos sobre tempo e espaço, notadamente pela geografia. Para articular a isso se usará dos filmes: *O Código Da Vinci* (Ron Howard. EUA, 2006, 149min.) na relação com o livro do mesmo de nome de Dan Brow (2004) e de *Ano Passado em Marienbad* (Alain Resnais. França, 1961, 93 min.) com o respectivo texto escrito por Alain Robbe-Grillet (1988). A linha de abordagem será a tensão do sentido espacial presente entre as experiências estéticas da literatura com os processos de criação cinematográfica, o objetivo é criar outros pensamentos tanto para as artes quanto para a ciência. Para auxiliar nosso estudo se agenciará os referenciais e conceitos elaborados por Gilles Deleuze e Felix Guattari.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Adaptar; Espaço; Tempo.

ABSTRACT: We try here to focus on the relationship of written text with the logic of cinematographic images in order to extend the power of studies about time and space, mainly in relation to geography. To exemplify it will use the films The Da Vinci Code (Ron Howard. USA, 2006, 149 min.) in relation to the book of the same name written by Dan Brown (2004) and Last Year in Marienbad (Alain Resnais. France, 1961, 93 min.) and the text written by Alain Robbe-Grillet (1988 [1961]). In both text/films the line of approach will be the conflict of spatial sense between aesthetic experience of literature with the processes of creating movies, the intention is to develop other possible thoughts for the arts and for science. To assist our study it will make use of concepts developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari.

Keywords: Literature; Cinema; Adapted; Space; Time.

Introdução

Objetivando contribuir para a ampliação dos referenciais de leitura e interpretação científica dos fenômenos artísticos, assim como identificar nos mecanismos organizadores das linguagens artísticas referenciais pertinentes para o enriquecimento

[1] Professor de Prática de Ensino em Geografia, vinculado ao Departamento de Educação da FCT/UNESP. Coordenador do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas e vinculado a Rede Internacional Geografias, Imagens e Educação.

dos estudos sobre espaço e o tempo, a proposta de abordagem deste artigo se delineia por dois caminhos que se cruzam. Primeiro focará a relação do texto escrito (romance/roteiro) com o desdobrar de suas narrativas em imagens cinematográficas; depois tentará destacar elementos entre as experiências estéticas da leitura com os processos de criação cinematográfica desses textos por meio do conjunto sonoro e visual que se instaura durante o contato com a obra fílmica

Para exemplificar a isso se usará dos filmes: *O Código Da Vinci* (Dir.: Ron Howard. EUA, 2006, 149 min), feito a partir do livro de Dan Brown (2004) e do roteiro de Akiva Goldsman (2006); e *Ano Passado em Marienbad* (Dir.: Alain Resnais. França, 1961, 93 min), elaborado conjuntamente ao roteiro de Alain Robbe-Grillet (1988). Ambos os casos são iluminares para o processo de se escrever uma obra literária pensando em sua transformação em imagem cinematográfica, só que no primeiro caso dentro de uma narrativa mais tradicional, com relações "arbóreas" (DELEUZE, GUATTARI, 1992) de começo, meio e fim, já o segundo caso visa exatamente desconstruir essa estrutura narrativa, tanto no texto escrito quanto na obra fílmica.

Ambas as linhas de abordagem visam potencializar os processos criativos de cada linguagem artística e de como elas instauram "planos de composição" diferenciados a partir das "figuras estéticas" que "agenciam" enunciados e corpos, permitindo assim o acontecer tempo/espacial da vida pelo e através do encontro de nossos corpos com esses enunciados artísticos, reverberando em outros pensamentos e sensações tanto científicos quanto artísticos.

Para um geógrafo, como é o nosso caso, temos nesse encontro com distintas linguagens artísticas o desafio de exercitar outras leituras geográficas da dinâmica espacial, outros pensares geográficos a partir das formas variadas como o mundo é percebido/vivido e instaurado em sua potencialidade estética. Para viabilizar a abordagem da questão, se fará uso dos referenciais conceituais elaborados por pensadores vinculados a chamada "filosofia da diferença", notadamente Gilles Deleuze (1997, 2016), Cláudio Ulpiano (2013), André Parente (2013) e André Queiroz (2011).

Adaptação: desterritorialização da linguagem pela recriação

Adaptar uma obra de arte é o termo ao mesmo tempo pertinente e impróprio, pois aponta certa "adequação" de um plano de composição artístico em outro plano, ou seja, de uma linguagem pautada em determinados processos de elaboração estética em outra linguagem que se articula por outros meios de expressão. Contudo, esse "adequar" não é suficiente para dar conta de todo o processo criativo e inovador inerente a cada fazer artístico em seu plano de composição próprio. Disso se desdobra que adaptação não é a reprodução mimética de uma obra calcada num campo específico de referenciais estéticos como, por exemplo, na estrutura da palavra, em outra obra que se pauta em processos prioritariamente imagéticos, mas é um meio, um caminho que, ao tentar adequar um plano de criação em outro, na verdade possibilita rasurar, desterritorializar os mecanismos criativos originais para se fazer algo diferente, mais pertinente ao novo campo estético em que se dará seu processo criação.

Não podemos tomar a adaptação como algo ruim em si, como fator de falta de inovação de uma linguagem artística que, devido aos seus limites criativos, busca noutra

linguagem as respostas para seus meios artísticos. O texto clássico de André Bazin "Por um Cinema Impuro: defesa da adaptação" (BAZIN, 2014) já apontava para o uso que se fez ao longo da evolução das artes dos processos de adaptação:

> Notemos, para começar, que a adaptação, considerada mais ou menos como um quebra-galho vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante da história da arte. Malraux mostrou o que o Renascimento pictórico devia, em sua origem, à escultura gótica [...]. E se considerarmos agora o romance, será preciso criticar a tragédia clássica por adaptar para a cena a pastoral romanesca, ou Madame Lafayette pelo que ela deve à dramaturgia raciniana? (BAZIN, 2014, p. 116).

Toda arte tem um caráter antropofágico, de ingerir elementos já apresentados por outras linguagens artísticas e recriar os mesmos em novos parâmetros estéticos, temáticos e políticos. Contudo, pegando o cinema como a arte mais característica do contexto espacial da temporalidade moderna (BENJAMIN, 1993), aquela que se instaura com os grandes processos industriais, com a força consumista do mercado globalitário do capitalismo que mercadoriza a tudo e a todos, teremos uma arte por excelência antropofágica.

Os exemplos apontados por Bazin de adaptação que outras linguagens artísticas fizeram em momentos e relações societárias diversas, referem-se mais aos mecanismos de consolidação de uma nova linguagem que usava de outra, já instituída, como referência para elaborar seu caminhar rumo a certa independência criativa. Contudo, o cinema não se limitou a adaptar como maneira de assegurar seus primeiros passos em direção a tal autonomia. De um lado o cinema emprega adaptações a partir do que é comum a todo criador, o de perceber numa obra já elaborada a potencialidade de instigar processos novos em seu campo estético, ou seja, o criador "propõe a transcrever [...] uma obra cuja transcendência ele reconhece a priori" (BAZIN, op. cit., p. 114).

Por outro lado, a adaptação no cinema não se restringe à busca por uma autonomia, como Bazin identificou nas primeiras obras cinematográficas, mas é inerente aos próprios mecanismos da linguagem estética do cinema, a qual se caracteriza em ser agenciadora de diversas linguagens, tanto artísticas quanto científicas e técnicas, como processo de seu próprio fazer artístico e mercadológico (FERRAZ, 2012; 2013).

O problema é que a maioria daqueles que assistem um filme oriundo de uma adaptação literária, da qual já teve contato, parte de seus referenciais imagéticos elaborados no contato com as palavras do texto impresso e almeja a reprodução o mais próximo possível nas imagens em movimento do respectivo filme. Tal desejo acaba por inviabilizar aquilo que é inerente ao plano de composição artístico, qual seja, a linguagem artística é criação de novos pensamentos e sensações, portanto, não cabe na reprodução das mesmas sensações e pensamentos de outra linguagem.

Como se trata da potência criativa da arte, de uma linguagem para outra, o sentido de adaptar se subverte em prol de uma recriação em acordo com os elementos constituidores da linguagem artística que visa se expressar a partir do encontro com outra. Os intercessores estabelecidos apontam para a desterritorialização do plano linguístico original e uma reterritorialização dos referenciais estéticos em acordo com o novo plano linguístico:

> A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

Diante disso, o desafio do processo de adaptação não se circunscreve a uma espécie de tradução de uma linguagem em outra, mas se aproxima mais de uma traição, uma "infidelidade criativa" no dizer de Orson Welles, em prol da força de expressão de temas, ideias e figuras estéticas originais em acordo com outros recursos linguísticos e criativos.

O caráter artístico da adaptação no cinema não é o de buscar ser o mais fiel possível à obra articulada por palavras, mas sim o de exercitar elementos próprios de sua linguagem, da força de suas imagens em agenciar elementos sonoros, visuais e gramaticais no sentido de criar um monumento de sensações capaz de provocar o pensamento a pensar pelas e com as imagens. Nesse aspecto, quando uma obra cinematográfica opta por se acomodar a reproduzir imagens e palavras, sensações e pensamentos já estabelecidos por uma obra literária, acaba se restringindo a ser uma somatória de clichês visuais, nega assim a força criativa de sua linguagem, limita-se a ser um produto de entretenimento, apesar de muitas vezes espetacularizante, mas fraco de energia criativa.

A adaptação no cinema é esse processo em que se desterritorializa as sensações e pensamentos elaborados no campo estético da literatura e reterritorializa a esses em outro plano de composição, recriando-os em novos formas e perspectivas de sentir e pensar. Eis a riqueza e os riscos desse encontro entre linguagens.

Literatura e cinema: aproximações tensas

Adaptar não é reproduzir o mais fiel possível uma obra de arte elaborada a partir de determinado plano linguístico em outro, mas sim recriar, infidelizar, desterritorializar o original para dar condições dos referenciais estéticos em um plano linguístico se reterritorializar com outra forma espacial, estabelecendo outra região de sensações e pensamentos (FERRAZ, 2013).

Tal aspecto aponta para os elementos comuns que envolvem tanto o processo criativo literário quanto o cinematográfico. A princípio podemos destacar que ambas as linguagens, cada qual em seu campo específico de matéria criativa, visam estabelecer dada leitura do mundo.

> Toda obra, seja literária ou cinematográfica, criada a partir da articulação de palavras ou de imagens e sons, estabelece uma leitura do mundo inerente ao seu próprio meio criativo; tal perspectiva rasura o aspecto da fidelidade quando o cinema adapta uma obra literária, pois se assim se posicionar o cinema tende a inibir potência artística tanto da linguagem cinematográfica quanto da literatura, pois estabelece uma ideia de sentido único a priori percorrido pelo plano estético da palavra, o que inibe o sentido de abertura criativa e incontrolável de todo texto literário que se orienta como obra de arte "Dado que toda adaptação é uma leitura, exigir tal fidelidade seria o mesmo que exigir uma leitura única e universal do texto literário. Ao exigir

> esta única e universal leitura estaríamos, acima de tudo, causando a extinção do literário" (AMORIN, 2011, p. 1737).

Outro aspecto que aqui destacamos dessa relação entre literatura e cinema é o fato de muito de literatura feita atualmente estar mergulhada no contexto espacial de percepção e criação da estética da imagem.

Usualmente, quando se aborda a relação literatura e cinema, a crítica especializada, e até a não especializada, tende a focar a literatura como um campo já fixado em seus referenciais estéticos de criação, partindo de suas obras para ver como o cinema utiliza da mesma sem dar o devido valor, ou ignorando por completo, de como as condições atuais em que a dinâmica espacial da sociedade articula e reverbera os processos imagéticos.

A presença e dinâmica da imagem nunca foram tão constantes e influentes nos processos perceptivos e intelectuais como na atualidade (FERRAZ, 2013). A imagem, em suas diversas formas de elaboração e reprodução, possui uma presença mundial e intervém em todos os níveis sociais como nunca antes ocorreu em qualquer arranjo societário humano. O cinema, como um dos principais produtos e também criador das novas forças sensíveis no imaginário social, responde a essas condições estéticas e intelectuais, assim como sua forma de elaboração acaba por reverberar nos mais diversos mecanismos de produção e percepção artística. Bazin foi um dos pioneiros a destacar essa influência do imagético, em especial do cinema, nos demais processos criativos, notadamente na literatura:

> Se a influência do cinema sobre o romance moderno pôde iludir bons espíritos críticos, foi porque, com efeito, o romancista utiliza técnicas de narrativa, porque adota uma valorização dos fatos, cujas afinidades com os meios de expressão do cinema são indubitáveis (seja porque tomou emprestado diretamente, seja, como pensamos, porque se trata de uma espécie de convergência estética que polariza simultaneamente várias formas de expressão contemporâneas) (BAZIN, 2014, p. 121).

Deve-se a forte presença da estética da imagem no imaginário e processos perceptivos atuais o fato de que boa parte da literatura, mas não só essa linguagem artística, agenciar seus elementos e matéria expressiva no contexto do imagético presente no conjunto social. Isso viabiliza os processos de adaptação que muito do cinema atual faz das obras literárias contemporâneas.

Um último aspecto que optamos em focar para melhor compreender essa aproximação entre literatura e cinema é o caráter narrativo de ambas as linguagens. Nesse quesito, podemos partir da afirmação de Misi sobre o "... ponto em comum que ambas as expressões possuem: a característica de que contam uma história. Em outras palavras, pode-se dizer que ambas as linguagens são narrativas" (MISI, 2008, p.3). Contudo, temos de fazer uma observação necessária.

Ambas as linguagens são narrativas de processos que possuem um determinado desenvolvimento temporal, só que apresentados em campos específicos, o literário a partir da lógica encadeada de palavras e o cinematográfico por imagens. No entanto, André Parente (2000) observa que a imagem cinematográfica se opõe ao sentido de narrativa estabelecida pela lógica da palavra:

> A imagem cinematográfica não se opõe à narração, mas a uma concepção de narração, ou seja, àquela que a reduz a processos linguísticos. A esse respeito, veremos que a narrativa não é um enunciado que representa um estado de coisas; ela não é a representação ou a relação de um acontecimento, mas o próprio acontecimento (PARENTE, 2000, p.13).

A narrativa cinematográfica, pautada na articulação de imagens, rompe com o sentido lógico do encadeamento semiolinguístico da ordem das palavras, a qual localiza a narrativa como "uma sequência de enunciados que representam um estado de coisas e submetida às regras linguísticas e discursivas" (PARENTE, 2000, p. 27). Nesse aspecto, a imagem cinematográfica não narra enquanto representação lógica os objetos e fatos de uma realidade externa ao campo artístico, o cinema narra como expressão da realidade acontecendo no contexto desse campo de composição, uma linguagem que não visa informar ou descrever, mas expressar o mundo acontecendo naquela singularidade imagética.

Melhor esclarecendo, a força da sequência temporal da narrativa (seja uma temporalidade narrada em sentido linear, circular, fragmentada etc.) é comum nas duas linguagens, mas como cada uma se dá num campo de composição específico, o sentido de narrativa como descrição de algo assim representado por meio da lógica enunciativa das palavras não é o mesmo da narrativa imagética que visa processos não representativos da realidade. Nesse caso, não é mais o elemento temporal o fator determinante (aquilo que passa a ideia de identidade passível de fidelidade ao se adaptar literatura para o cinema), mas o espacial toma uma relevância diferenciadora na articulação desses intercessores: palavra-imagem (FERRAZ, 2012, 2013), ou seja, o que torna possível adaptar é justamente a diferença espacial de seus campos narrativos, fazendo que a infidelidade seja o elemento potencializador da criatividade de cada linguagem.

O espaço como diferenciador necessário à criação

Incorrendo no risco da superficialidade do entendimento quando se procede por generalizações de entendimento, mas fazendo uso desse artifício para melhor pontuar o contexto do problema na direção de nossa argumentação, podemos simplificar a questão do espaço na relação entre literatura e cinema a partir de duas linhas majoritárias de abordagem. De um lado os estudos realizados no campo da crítica das artes, incluindo aí os trabalhos de filósofos, os quais tendem a colocar a espacialidade como secundária perante a presença do tempo, tendo a esse como elemento fundamental dos processos criativos (DELEUZE, 2007; GLEZER et al, 1989). Por outro, temos os estudos elaborados por geógrafos, os quais tendem a desconsiderar o tempo e delimitam o sentido espacial como uma externalidade física que é representada em seus aspectos constituintes em determinadas obras escritas (MONTEIRO, 2002; BROUSSEAU, 1996; COLLOT, 2011) ou filmadas (FERRAZ, 2012; CORRÊA, ROSENDAHL, 2009).

Nos últimos anos, ampliaram-se os estudos advindos da filosofia e da crítica das artes que visam destacar ou interagir a questão do espaço com o tempo, tanto na criação literária (BLANCHOT, 2011; MORETTI, 2009) quanto cinematográfica (AUMONT, 2004; PARENTE, 2013; QUEIROZ, 2011). Os estudos sobre a perspectiva espacial se desdobraram em novas formas de abordar a geograficidade presente em pesquisas com literatura

e cinema articulando os aspectos das múltiplas temporalidades e se aproximando dos estudos de psicologia da percepção, da poética espacial e da estética das linguagens (FERRAZ, 2011; CAZETTA, OLIVEIRA JR., 2013; MARANDOLA, GRATÃO, 2010).

Diante do rol de possibilidades que se abre atualmente para o encontro dos estudos dos elementos estéticos da literatura e do cinema, notadamente no referencial espacial, nossa opção aqui é não tomar a espacialidade como um elemento em separado, menos ou mais importante que o tempo, mas entendê-los como forças distintas e, no entanto, intrinsicamente relacionadas nos processos de expressão da vida. Nesse sentido, o crítico de arte Fredric Jameson afirma o seguinte:

> Kant não nos ensinou que o espaço e o tempo são ambos condições a priori de nossa experiência ou percepção, que não podem ser encarados a olho nu e que são absolutamente inseparáveis um do outro? E Bakhtin sabiamente não os recombinou em sua noção de cronotopo, recomendando uma descrição histórica de cada *continuum* espaço-temporal específico que tomou forma ou cristalizou-se? JAMENSON, 2011, p. 19).

Ao assim entendermos essa questão do espaço-tempo, pontuamos nossa abordagem da problemática espacial a partir dos apontamentos de Doreen Massey (2009) que afirma o espaço como o expressar das muitas histórias, como múltiplas temporalidades que aqui acontecem, cobrando de nós o pensar sobre essas histórias que nos afetam e nos instigam a estabelecer referenciais espaciais de localização e orientação em meio a mobilidade contingencial, fragmentária e caótica do mundo enquanto lugar. Ou seja, são os vários processos que, em seus diferentes ritmos e escalas temporais, expressam nas formas espaciais os fenômenos perceptíveis, constituindo assim o lugar como acontecimento territorial dos mesmos (SANTOS, 2007).

Nesse aspecto, tanto uma obra literária quanto fílmica é o acontecimento desses vários processos em uma determinada forma — a narrativa da obra em acordo com o campo estético que assim se expressa -, mas toda obra artística também é um bloco de sensações (DELEUZE, GUATTARI, 1992) que possibilita, por um aspecto, reforçar determinados clichês imagéticos, ou seja, fixar a representação de determinada concepção já dada de espaço, mas por outra perspectiva pode instaurar linhas de fuga em relação a essa concepção maior, forçando o pensamento a elaborar outras imagens espaciais.

São esses sentidos de espacialidades que podemos agenciar das linguagens artísticas cinematográficas ou literárias e que, no processo de adaptação, acabam conformando ou tencionando o sentido já estabelecido, ou tido como correto, de espaço. Dessa maneira, no processo de adaptação, o elemento espacial pode ser abordado como o contexto de extensão ambiental que, em acordo com a territorialidade dos referenciais técnicos, culturais e políticos num dado momento histórico, faz com que uma obra artística tenha aquela forma, manifestando o contexto do processo que a constitui (SANTOS, 2007).

Mas a adaptação, também como resultado desse contexto espacial e temporal em que é experimentada, é uma forma de exercitar a sensibilidade e o pensamento sobre os sentidos de tempo e espaço; por um lado, reforçando a leitura de ambos como estranhos e cindidos, de maneira a tomar espaço como algo em separado do tempo e cada

um deles fixados em conceitos uniformes em suas identidades fechadas, localizados num contexto lógico de enunciados, numa coerência argumentativa que os tornam passíveis de representação, uso e controle (FERRAZ, 2011, 2013).

Por outro lado, nas adaptações podemos ter o rasurar dessas concepções já dadas como separadas e fixadas em seus conceitos uniformes de representação da realidade, fazendo da força contingencial da espacialidade, ali agenciada entre o que se expressa numa obra literária e o que se recria numa obra cinematográfica, a possibilidade de ser afetado por outros sentidos de vivências e imagens espaciais. A infidelidade do processo de adaptação é a força das potências do falso em atualizar o que está fora, do que é pura virtualidade do real, de suas múltiplas histórias que precisam de matérias de expressão para assim poderem acontecer espacialmente, ou seja, de tornar possível a percepção dos corpos e coisas como acontecimentos imanentes da vida pensada-sentida-vivida (DELEUZE, GUATTARI, 1992; PARENTE, 2013).

Potências do falso: a força espacial na adaptação

A busca pela verdade é uma força que move a maior parte dos processos intelectuais e estéticos da história da humanidade. É uma necessidade de ordenar o caos da vida, de estabelecer referenciais que permitam os indivíduos e grupos humanos se sentirem seguros, pois permite uma explicação que uniformize a multiplicidade, que torne representável o turbilhão volátil dos fenômenos, que generalize imagens e pensamentos, abolindo ou escondendo assim o "inferno dos detalhes" no dizer de Walter Benjamin (1993).

Essa concepção de verdade é uma força que elimina tudo que é falso, mentiroso e enganoso, permitindo assim que o homem percorra um caminho certo, o caminho da segurança e da racionalidade linearmente comprovada. Tal verdade, portanto, almeja redimir o homem dos desvios das aparências e superficialidades das coisas, esclarecendo a incompreensão avassaladora de tudo que angustia, que provoque desconforto ou temor. A vontade de verdade é assim uma tentativa de eliminar o risco, a dúvida, a insegurança, seja por meio de opiniões redundantes e generalizantes das proposições e argumentações científicas e/ou filosóficas (DELEUZE, GUATTARI, 1992; CAZETTA, OLIVEIRA Jr., 2013), seja pela elaboração de obras artísticas que reforçam clichês de beleza, harmonia e entretenimento espetacularizante (DELEUZE, GUATTARI, 1992; PARENTE, 2013).

Muitos entendem que a Filosofia, a Ciência e a Arte têm como missão revelar essa verdade essencial e absoluta. Contudo, as potências do falso resistem. Elas sempre se tornam presentes, sujando, bagunçando, confundindo e tencionando o desejo de harmonia, de normalidade e da verdade como resposta definitiva que acomoda o pensamento. Friedrich Nietzsche foi um dos grandes críticos dessa vontade pela verdade:

> O que, em nós, aspira realmente "a verdade"? — De fato, por longo tempo nos detivemos ante a questão da origem dessa vontade — até afinal parar completamente ante uma questão ainda mais fundamental. Nós questionamos o valor dessa vontade. Certo, queremos a verdade: mas por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência? (NIETZSCHE, 1992, p. 9).

Ao assim questionar um fato aparentemente óbvio, qual seja que existe a verdade e, por ser verdadeira, ela é anteposta ao erro, a mentira, ao engano, ao falso. Por desdobrar lógico desse fato, a verdade se expressa na argumentação lógica e sem contradições, em obras que representam a pura beleza e a harmonia encantadora dos sentidos, da pura felicidade e da bondade em si. Essa forma de pensar a verdade, segundo Nietzsche, se pauta numa metafísica de dualismos, em que o bem é a anteposição do mal, sendo que a vida é a busca sempre do correto, para tal, deve-se combater tudo que é verdadeiramente fixado como ruim e danoso para o homem que almeja ser justo e bondoso.

Numa espacialidade assim vivenciada, os juízos falsos não podem ocorrer, devendo ser combatidos e expulsos. Tal vida assim idealizada visa negar as tensões, os conflitos e a própria possibilidade de mudanças, que só as potências de juízos falsos podem propiciar:

> A falsidade de um juízo não chega a constituir, para nós, uma objeção contra ele; é talvez nesse ponto que a nossa nova linguagem soa mais estranha. A questão é em que medida ele promove ou conserva a vida, conserva ou até mesmo cultiva a espécie; e a nossa inclinação básica é afirmar que os juízos mais falsos [...] nos são os mais indispensáveis (NIETZSCHE, 1992, p. 11).

As palavras do filósofo alemão provocam abalos no pensamento majoritariamente praticado, pois aponta que, sem as potências do falso, daquilo que se entende como erro, como danoso e perigoso, desarmonioso, feio etc., a vida não tem como se afirmar, acontecer, se diferenciar. Uma vida assim pensada elabora um território em cujo interior só o moralmente certo e verdadeiro é aceito, expulsando, para além das fronteiras dessa civilidade idealizada, toda a barbárie da ignorância, da mentira e falsidade.

Tal concepção de vida fica enclausurada numa idealidade temporal fixa e, portanto, não evolui, não se multiplica, deixa de ser vida e passa apenas a ser uma ideia moral, um clichê imagético que não se efetiva. Essa forma de entender a vida é resultado da percepção de que o tempo linearmente evolutivo é a única forma de temporalidade acontecer, ou seja, é o evoluir de um projeto societário que se desenvolve por causa-efeito, passando de níveis mais primitivos e atrasados para os superiores em que nos encontramos.

Essa percepção hierárquica e uniforme de desenvolvimento se dá sobre um espaço, o qual é apenas o palco, um plano extensivo, físico ou mental, em que o evoluir do tempo se deposita por meio de obras, coisas, fenômenos e fatos. É o sentido único de temporalidade, portanto, que faz desse espaço um plano delimitado, o qual limita em seu interior o que temporalmente se entende como correto, civilizado, superior, racional, harmonioso, belo e verdadeiro. Ficam de fora de seus limites tudo que esse sentido temporal relega como erro, barbárie, inferior, caos, feio e falso.

Esse fora é o espaço da vida enquanto dinâmica de múltiplas temporalidades-espacialidades, lugar onde as potências do falso se dão como virtualidades do real, tencionando os corpos e enunciados a atualizarem as mesmas por meio de novas formas de expressão. Apesar de ser idealizado como algo externo ao mundo entendido como único e verdadeiro, as forças do falso irrompem rizomaticamente no meio desse território

que se almeja seguro, acontecendo contingencialmente pelas formas mais inesperadas (DELEUZE, GUATTARI, 1992): por meio de movimentos sociais marginais, de dramas cotidianos, da morte inesperada, de paixões e sentimentos impensados, pela elaboração de pensamentos subversivos, por novas linguagens "que soam estranhas" (NIETZSCHE, 1992), pela criação de obras artísticas instauradoras de novas percepções e sensações.

As obras de arte, portanto, são um dos corpos pelos quais se atualizam a virtualidade de todos os processos até então impensados, não visíveis e não percebidos; elas dão forma expressiva para essas potências do falso, fazendo com que a vida aconteça em sua multiplicidade espacial e temporal (MASSEY, 2009), provocando rasuras e devires no que se entende como maior, já consolidado, fixo, uniforme e verdadeiro. Um estudo científico, portanto, que se coloca como uma linguagem com função de pesquisar a dinâmica espacial, entendendo a esta como o acontecimento dos múltiplos processos temporais nas formas espaciais dos fenômenos (SANTOS, 2007), não pode prescindir de estabelecer intercessores com as linguagens artísticas que atualizam as virtualidades das potências do falso.

Nesse aspecto, o texto aqui articula os sentidos de se abordar os processos de adaptação de uma linguagem artística por outra, a da literatura pelo cinema, em que a as obras artísticas podem ser interpretadas como tanto como corpos que tendem a afetar as sensibilidades na direção de pensar o espaço enquanto reforço de opiniões e clichês já dados como únicos e verdadeiros, quanto podem ser instauradoras de outras possibilidades, de sensibilizar novos pensamentos capaz de desterritorializarem verdades estabelecidas como únicas e, ao assim rasurarem o já dado como certo, instigam a multiplicidade inerente as temporalidades várias com que a vida se afirma, para além da dicotomização simplista do bem e do mal, do certo e do errado, do belo e do feio, da verdade e do falso.

Da palavra para a imagem: processo criativo diversificado

Após essas rápidas considerações parametrizadoras de nossa abordagem, passemos agora a exercitar nosso pensamento por meio de filmes adaptados de textos literários. Como já apontado anteriormente, vamos abordar dois filmes que se pautaram em textos escritos a partir da estética cinematográfica, ou seja, as palavras com que articulam o enunciado se pautam no campo das imagens, fazendo assim com que a trama, as ações, os diálogos e o ambiente em que suas histórias se desenvolvem fossem pensadas-imaginadas-escritas a partir da linguagem do cinema.

Para exemplificar tal procedimento, optamos por trabalhar dois filmes bastante diferentes em seus objetivos e processos criativos. O primeiro é *O Código Da Vinci*, típico filme hollywoodiano com grande investimento de capital, ampla divisão técnica de trabalho com profissionais altamente qualificados, processo acirrado de competividade nas etapas de produção, distribuição e marketing, elenco estrelar mundialmente reconhecido e tendo como objetivo principal, senão único, o retorno financeiro em larga escala. O filme, de 2006, foi baseado no livro do mesmo nome escrito por Dan Brown, publicado originariamente em 2003, que vendeu cerca de oitenta milhões de cópias em todo o mundo, um super *best seller* que amarra elementos históricos com teorias de conspiração político-religiosas, seitas secretas, verdades ocultas, suspense e ação.

O segundo filme é o clássico francês O Ano Passado em Marienbad, que foi pautado não necessariamente num romance, mas em um roteiro elaborado conjuntamente ao filme em 1961, o qual visava estritamente atender a lógica de subversão da tradição fílmica, rompendo com os processos de elaboração sequencial de imagens em acordo com a narrativa escrita. O filme não segue os altos padrões técnicos e financeiros da produção hollywoodiana, mas atende mais aos mecanismos criativos da estética cinematográfica do "nouveau cinéma" francês. Ao contrário do *Código Da Vinci*, *Ano Passado...* não visava um grande público de espectadores, pois seu objetivo era mais com os referenciais estéticos e políticos da linguagem artística, tanto cinematográfica quanto literária, atendendo prioritariamente os interesses "restritos a um limitado circuito de cinéfilos" (SILVA, 2006, p. 3).

Feita essa rápida apresentação, passemos a abordar essas relações entre palavra e imagem cinematográfica.

a) Código Da Vinci

> Afirmar que o Código Da Vinci foi escrito a partir de uma estética cinematográfica pode chocar a muitos, mas principalmente o escritor do livro Dan Brown e o roteirista Akiva Goldsman, que viabilizou a adaptação da obra para o filme. Tanto o escritor quanto o roteirista, como excelentes profissionais em suas respectivas áreas, expressaram o temor e o desafio que sentiram em ver uma obra de tamanha importância em termos de mercado consumidor ser adaptado para um filme, o qual deveria, no mínimo, dar o mesmo retorno financeiro aos grandes investidores do projeto. Brown, em texto de apresentação do livro sobre o roteiro do filme, expressa, a princípio, seus temores quanto a adaptação de seu livro. "Para um escritor, ter um livro transformado em filme é um pouco como mandar um filho estudar no exterior. Você sabe que o garoto mudará com a experiência, mas o máximo que pode fazer é torcer para reconhecê-lo quando ele voltar" (GOLDSMAN, 2006, p. 6).

A seguir, o autor apresenta o desafio que foi para ele próprio tentar escrever o roteiro de seu próprio livro:

> Foi, portanto, com uma boa dose de confiança que comecei a esboçar um roteiro para O Código Da Vinci. Em duas semanas havia escrito uma centena de páginas, que me pareceram bastante boas. O problema é que eram cem páginas só de abertura: nesse ritmo, meu filme teria vinte horas de duração (GOLDSMAN, op. cit., p. 6).

Como o escritor não conseguiu elaborar o roteiro, tal incumbência caiu na mão do premiado roteirista Akiva Goldsman (ganhou o Oscar de roteiro original por "Uma Mente Brilhante"). Goldsman sabia da dificuldade que é fazer um roteiro a partir de uma obra escrita:

> O Código Da Vinci se apoia fundamentalmente em circunstâncias e fatos passados. E não é muito fácil fazer isso em um filme. Além do mais, estruturalmente, o livro é o que minha esposa chamaria, com seu humor britânico, de um peixe emplumado. Tem coração de romance histórico e esqueleto de trama de ação e aventura. E é cheio de diálogos (GOLDSMAN op. cit., p. 16).

Ao destacar essas dificuldades, Goldsman passou a enfrentar o desafio. Depois de muita pesquisa, reescritas, reuniões etc., acabou percebendo que justamente aquilo que entendia como dificuldade no livro na verdade era a força cinematográfica, aquilo que viabilizaria sua adaptação:

> Reli e reli o romance de Dan, depois o coloquei de lado para tentar escrever o roteiro de memória. E descobri, para minha alegria, que a história era profunda e intrinsecamente cinematográfica de uma forma que eu não havia percebido até então. Era um filme, afinal (GOLDSMAN op. cit., p. 16).

O roteirista identificou no romance de Brown uma força cinematográfica enorme, justamente quando percebeu que o emaranhado de textos escritos atendia a um processo de edição de imagens cinematográficas. O livro estabelece uma trama e os mecanismos de descrição das cenas, assim como os diálogos e passagens de um capítulo para outro, se apresentam como texto escrito pensado por sequência de imagens, ou seja, o romance foi elaborado no contexto do pensamento do escritor a partir da estética das imagens que o envolve.

Foi isso que Goldsman acabou percebendo do livro de Dan Brown, sua escritura atende aos processos de elaboração cinematográfica. São capítulos curtos, de no máximo 4 páginas, como se fossem tomadas cinematográficas, permitindo uma agilidade de sequência de ações, como numa montagem de cenas num filme de ação. Os parágrafos são curtos, assim como os diálogos que tem em média duas linhas, permitindo um rápido entendimento de assuntos complexos, tanto históricos quanto da própria trama do livro. Tal aspecto é coerente com o padrão hollywoodiano de sequências de diálogos, que não podem ser extensos para facilitar a absorção das imagens a serem apresentadas.

É claro que, esse referencial cinematográfico ali explícito não possuía a mesma forma plástica de um filme, pois estava articulado no plano estético da escrita, numa sequência linear de palavras/parágrafos/capítulos, por isso muitas das cenas posteriormente reescritas no roteiro para o filme acabaram sendo transformadas, pois o que se tem na literatura de linearidade temporal de uma palavra após a outra, no cinema acaba sendo sobreposições de imagens, e isso faz do filme uma concentração temporal da narrativa por imagens que se interpenetram, enquanto no romance é o prolongamento de uma cena por vez em seu devido tempo de leitura.

A título de exemplo, comparemos a mesma cena em suas duas formas de elaboração, uma no livro e outra no roteiro para o filme. Trata-se da passagem em que o protagonista principal, Robert Langdon (professor de simbologia religiosa da Universidade de Harvard, personagem que no filme foi interpretado por Tom Hanks), vai explicar os segredos dos Templários e do Santo Graal para Sophie Neveu (criptologista do Departamento de Polícia Judiciária Francesa, personagem que no filme foi interpretada por Audrey Tautou). No livro, a narrativa vai seguindo numa sequência de revelações para criar um clima de suspense, até o ápice final, quando se desvenda o nome oculto, abrindo portas para novas tramas no capítulo seguinte:

> Durante mil anos — prosseguiu Langdon — lendas sobre esse segredo foram transmitidas de geração em geração. Todo o conjunto de documentos, seu poder

> e o segredo que revelam passaram a ser conhecidos por um só nome: Sangrael [...]. Sophie fez cara de cética — Eu nunca ouvi. — É claro que já ouviu — sorriu Langdon — Só que, em vez de Sangreal, você o conheceu como "Santo Graal" (BROWN, 2004, p. 155).

Ao lermos o referido capítulo, em nosso imaginário podemos até sentir, após a revelação do nome até então desconhecido, uma música de fundo, tipo os acordes de abertura da Quinta Sinfonia de Beethoven: Tam tam tam taaam. Ou seja, essa imagem de suspense é o como escritor e nós leitores elaboramos imageticamente ao que está sendo relatado no romance, completamos a linearidade da narrativa escrita com sons e imagens cinematográficas. Como consequência disso, o livro delimita cada capítulo com um "gancho" de suspense a ser esclarecido no próximo capítulo. Felizmente, no filme, esse recurso de estabelecer suspense na narrativa entre um capítulo e outro do livro foi recriado para atender melhor o desenvolvimento da trama em imagens. O roteiro assim apresenta a mesma cena:

> Em 1099, cerca de mil anos atrás, um rei, um rei francês chamado Bouillon, conquistou Jerusalém (enquanto Langdon fala, exércitos correm pelas campinas rumo à velha Jerusalém...). Supostamente, o motivo da invasão foi a busca de um objeto perdido na época de Cristo [...]. Sophie: Que objeto era esse? A fonte do poder de Dus na Terra? Eu nunca ouvi falar nisso. Langdon: Ouviu sim. Quase todo mundo já ouviu. Você certamente reconhece pelo nome de Santo Graal. (Sophie apenas olha para ele). (GOLDSMAN, 2006, p. 81).

Como a linearidade da narrativa do roteiro visa organizar a sequência de imagens do filme, não precisa encerrar o diálogo com uma tentativa de suspense para instigar o leitor a abrir o capítulo seguinte, o diálogo aqui tem função de orientar as informações apresentadas pelas imagens que vão se desenvolvendo em *flashbacks* históricos, facilitando assim a compreensão da complexidade dos fatos para o espectador do filme. No livro, o plano estético de sua narrativa não usa de sobreposições de imagens, como no cinema, mas é o próprio desenvolvimento do diálogo, fazendo uso de tempos verbais e de pronomes e substantivos, com o qual o personagem vai apresentando os fatos do passado para entender o suspense vivido no presente. Já no filme, o uso da trilha sonora, os gestos dos personagens envolvidas e a dramaticidade das imagens sobrepostas é que estabelecem o suspense necessário para prender a atenção do espectador.

Como o sentido espacial no romance é o resultado de uma evolução linear do tempo, a espacialidade da trama narrativa no *Código Da Vinci* toma a forma de um plano extensivo sobre o qual as mentiras e segredos do passado precisam ser revelados; o livro em questão, visando um leitor habituado com a dinâmica cinematográfica, opta pelo recurso de cada capítulo curto fechar com algo em aberto para o leitor ser "fisgado" e queira saber o desenrolar da história no capítulo seguinte. Já a concentração do tempo de exposição da narrativa no cinema, não permite esse desenvolvimento por capítulos, mas a lógica espacial reverbera a do livro, pois é o resultado de uma sequência temporal pontuada de mistérios e segredos a serem desvendados, os quais são apresentados por meio da sobreposição de imagens e do processo de edição e composição das mesmas, visando assim prender o espectador para a solução dos suspenses presentes na história.

Apesar dessas diferenças de narrativas entre o texto voltado para ser livro e o outro voltado para ser filme, afirmamos aqui que o próprio livro foi elaborado a partir da estética cinematográfica. Tal influência cinematográfica se dá de forma clara quando entendemos que as opções estéticas do escritor se pautaram na lógica de enquadramentos das imagens de filmes hollywoodianos, como esclarece Robert Stam:

> Hollywood e seus correlatos em todo o mundo inventaram uma forma de contar histórias por meio de uma organização de tempo e espaço especificamente cinematográfica. O modelo dominante criou o que veio a ser a pedra de toque estética do cinema hegemônico: a reconstituição de um mundo ficcional caracterizado pela coerência interna e pela aparência de continuidade [...]. A estética hollywoodiana convencional promoveu o ideal não somente de enredos lineares, coerentes de causa-efeito, que giram em torno de "conflitos maiores", mas também de personagens motivados e críveis (STAM, 2008, p. 30).

Ao lermos o livro de Brown percebemos claramente essa estética em seu processo de desenvolvimento da história. O desdobrar disso se efetiva nos aspectos comuns identificados tanto no livro quanto no roteiro a reverberarem no filme, quais sejam: a prioridade não é a densidade psicológica ou teórica que a narrativa apresenta, mas sim sua contribuição para a ação e o suspense, daí a tendência para a simplicização das questões mais polêmicas, generalizando fatos e superficializando o máximo possível questões complexas. Isso atrai a atenção de boa parte do público, que se vê envolvido numa trama de segredos e mistérios, mas apresentados em sequências de perseguições, traições e descobertas que, apesar de não gerar esforços intelectuais maiores no espectador/leitor, transparece estar tendo contato com questões eruditas e profundas revelações de fatos históricos.

O sentido espacial, portanto, presente tanto no livro quanto no roteiro-filme é apenas o reflexo de uma visão linear e sequencial de tempo, fruto da sequência causa-efeito das ações dos personagens sobre um palco de tramas, segredos e mentiras históricas, cabendo aos mesmos revelarem a verdade dos fatos: Maria Magdalena era companheira e principal apóstolo de Jesus, mas o machismo dos poderosos da Igreja encobriu a isso. Ao assim revelar a verdade, não se tem as forças do falso em afirmar a complexidade espacial, pelo contrário, temos uma obra estética reafirmando o poder da razão em revelar a verdade essencial, combatendo as mentiras e estabelecendo a ordem das coisas, fixando o espaço no agora temporal e eterno da verdade.

b) O Ano Passado em Marienbad

A opção por trabalhar com o texto escrito desse filme se coloca por sua inovação em termos de criação de um roteiro original, ou seja, elaborado não a partir de um livro a ser adaptado em imagens; a riqueza do roteiro de *O Ano Passado*... se efetiva pelo aspecto de sua redação ocorrer no contexto dos determinantes estéticos das imagens e não como decorrência de um arranjo de palavras a ser posteriormente convertidas em imagens:

> [...] a concepção de uma história para ser filmada deveria corresponder à sua concepção já em imagens [...]. Comecei, então, a escrever, sozinho, não uma "história".

> Parti logo para o que se chama uma decupagem, isto é, a descrição do filme imagem por imagem, tal como eu o via mentalmente, ao lado, é claro, dos diálogos e efeitos sonoros correspondentes. Resnais vinha regulamente buscar a cópia e se assegurar de que tudo estava mesmo como ele imaginava (ROBBE-GRILLET, 1988, pp. 6-8).

O roteiro, portanto, foi elaborado conjuntamente com a produção do filme, sendo que tanto o roteirista quanto o diretor estavam voltados para a lógica das imagens, sendo a força estética determinante a partir da qual as palavras do roteiro passaram a ser organizadas. Contudo, esse desafio tinha como objetivo a subversão do sentido de tempo usualmente empregado nos textos escritos, o qual se desdobra na dinâmica temporal do cinema majoritariamente feito. A questão que movia a elaboração do roteiro era o sentido de temporalidade que o filme teria de expressar, rompendo com a perspectiva de linearidade cronológica e subvertendo a sucessão lógica de fatos encadeados da narrativa fílmica:

> São conhecidos esses enredos lineares do cinema dito "enlatado", onde não nos poupam nenhum elo na sucessão dos acontecimentos os mais previsíveis: o telefone toca, o homem atende, vemos o interlocutor do outro lado da linha, o homem responde [...]. Na verdade, nosso pensamento caminha mais depressa — ou ocasionalmente mais devagar [...]: pula trechos, registra com precisão elementos "sem importância", repete-se, recua. E é esse tempo interior que nos interessa, com suas estranhezas, suas interrupções, suas obsessões, suas regiões obscuras, uma vez que ele é o tempo de nossas paixões, de nossa vida (ROBBE-GRILLET, op. cit., pp. 7-8).

O que Robbe-Grillet, juntamente com o diretor Alan Renais, almejava era elaborar uma obra imagética que pudesse romper com o sentido linear e uniforme de desenvolvimento temporal da narrativa. Sua crítica se refere ao aspecto da narrativa se desenvolver no processo do antes-agora-depois, o que amarra o sentido de tempo nas obras adaptadas, resultado da lógica de encadeamento das ideias e ações presentes na maior parte dos textos escritos, a qual faz uso de verbos e termos que fazem alusão ao passado e ao futuro como momentos distintos e precisamente demarcados. Contudo, Robbe-Grillet observa que ao se transpor tal sentido temporal para o plano da imagem cinematográfica, esses recursos perdem seu campo próprio de acontecimento perceptivo, acabam rasurados frente a forte presença do acontecimento das imagens no agora. É sempre o tempo presente que se tem noção ao entrar em contato com as imagens de um filme:

> A característica essencial da imagem é sua presença. Enquanto a literatura dispõe de toda uma gama de tempos gramaticais, que permitem situar os acontecimentos uns em relação aos outros, pode-se dizer que, quando se trata da imagem, os verbos estão sempre no presente [...]: é absolutamente claro que o que vemos na tela está se passando nesse momento, é o próprio gesto em si que nos é dado, e não uma referência a ele (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 11).

Quando lemos um texto, lemos uma palavra de cada vez. É a partir dessa linearidade que o tempo na narrativa da literatura tende a ser tomado em seu desenvolvimento

uniformemente sequencial. Já no cinema, uma cena apresenta várias imagens e objetos ao mesmo tempo, sendo que um gesto, um diálogo ou uma ação ocorrem exatamente no momento que estamos vendo e não como uma referência a algo não presenciado, como ocorre no texto escrito. Tais características é que fazem do cinema uma arte do tempo que possui a potência de romper esse sentido linear e uniforme de desenvolvimento temporal (DELEUZE, 2009).

Robbe-Grillet e Alain Resnais almejavam com O Ano Passado... a articulação de um texto escrito a partir da imagem cinematográfica que explicitasse essa potência imagética de subverter a sensação sensório-motora de tempo hegemonicamente exercitada no cinema a partir da literatura adaptada. Contudo, por serem criadores em seus campos específicos de elaboração estética, entre o sentido da temporalidade experimentada pelo roteirista e o do diretor há diferenças, daí o aspecto da espacialidade se expressar em sua multiplicidade de sentidos em aberto. Vamos tentar explicar a isso, para tal, agenciamos o pensamento de Gilles Deleuze sobre o processo de criação dessas duas obras:

> Robbe-Grillet sugere que sua diferença com Resnais deve ser finalmente procurada no plano do tempo. A dissolução da imagem-ação, e a indiscernibilidade que se segue, se fariam ora em proveito de uma "arquitetura do tempo" (seria o caso de Resnais), ora de um "presente perpétuo" [...]. É que Resnais concebe O ano passado, como seus outros filmes, sob a forma de lençóis ou regiões do passado, enquanto Robbe-Grillet vê o tempo sob a forma de pontas de presente (DELEUZE, 2009, p. 128).

Deleuze pontua os dois procedimentos que cada criador delineia no trabalho em conjunto na tentativa de "dissolução da imagem-tempo", a imagem que expressa o sentido sensório-motor de percepção de tempo como desenvolvimento linear de um antes-agora-depois, ou de um passado-presente-futuro. Apesar da "indiscernibilidade" do trabalho final, há a distinção de caminhos percorridos, pois para Resnais a temporalidade é uma espécie de "arquitetura de tempo", um processo de amplas regiões em que os processos acontecem, como lençóis de espaços em suas múltiplas camadas a coexistirem. Já para Robbe-Grillet, o tempo é sempre um presente que se expressa em suas múltiplas pontas, como uma espacialidade fragmentada em suas várias pontas de simultaneidade temporal.

Apesar de Deleuze afirmar que é "inexata considerar a imagem cinematográfica como estando, por natureza, num eterno presente", sua distância em relação a concepção de Robbe-Grillet se refere mais a separação que transparece da concepção do escritor quanto ao fato desse eterno presente não ser identificado como tempo, ou melhor, imagem-tempo, pois todo cinema, segundo o filósofo, é a experimentação ou o acontecer da temporalidade em imagens, não há como escapar dessa condição. Feita essa observação, o que se destaca na abordagem de Deleuze, em relação as concepções de tempo agenciadas dos trabalhos do roteirista e do diretor em *O Ano Passado...*, é que esses distintos sentidos de tempo apontam distintas concepções de espaço.

Comecemos com Robbe-Grillet. Cláudio Ulpiano, em aula transcrita pelo Centro de Estudos que leva seu nome, aponta que o cinema de Robbe-Grillet busca outro sentido de tempo, um tempo que está fora do que se tem por tempo, é um cinema de espaço:

> Robbe-Grillet diz que o cinema dele [...] não é um cinema do tempo, é um cinema do espaço [...] ele, de maneira nenhuma, está dizendo espaço em termos de espaço físico. O que ele chama de espaço é o que ele opõe ao tempo psicológico, ao tempo físico e ao tempo histórico. É isso que ele quer! O que ele pretende dar, com a ideia de espaço, é exatamente a simultaneidade. É isso que ele faz. Então, ele dá o conceito de simultaneidade e retira o conceito fundamental da história — que é o conceito de sucessão (ULPIANO, 1995).

Por isso Robbe-Grillet afirma que no cinema só há o tempo presente, pois não existe sucessão, mas tão somente a simultaneidade, as "várias pontas" de tempos simultâneos no espaço presentificado, como esclarece Deleuze. Nesse aspecto, o espaço fílmico não é um espaço físico como resultado do tempo cronológico, com sua sucessão temporal de formação das coisas, nem um espaço psicológico, com sua sucessão de fatos que determinam a psicologia dos indivíduos, muito menos o espaço como palco, resultado de uma sucessão de fatos históricos. O espaço é tomado como um complexo fragmentado de tempos simultâneos, é o que está fora dessas adjetivações pautadas na sucessão causa-efeito, nessa linearidade de evolução uniforme, é um fora que se encontra na pura virtualidade do real.

O cinema, portanto, para Robbe-Grillet é essa força de apresentar a simultaneidade de tempos num presente espacial, estabelecendo o sentido de espaço como o fora das experiências físicas, psicológicas e historicamente encadeadas sobre os indivíduos, mas é um espaço real de pura virtualidade, de constante devir. Foi essa sua intenção ao elaborar o roteiro de *O Ano Passado...*

Ao passarmos para perspectiva de Alain Resnais, fazendo uso de Deleuze, podemos perceber que a diferença do enfoque da questão temporal se dá pelo aspecto do diretor partir da própria linguagem imagética do cinema. Não é apenas uma questão de procurar um espaço de fora em que o tempo deixe de ser a sucessão de elementos físicos, psicológicos e históricos, mas que o tempo seja na própria espacialidade do mundo a coexistência de múltiplos planos ("lençóis") de acontecimentos vários, sendo que em cada plano espacial, diferentes arranjos e escalas temporais dos mesmos acontecimentos são articulados, diferenciados etc.:

> [...] os acontecimentos não se sucedem apenas, não têm apenas um curso cronológico, eles não param de ser remanejados conforme pertencem a este ou àquele lençol de passado a este ou àquele contínuo de idade, todos coexistentes [...]. São alternativas indecidíveis entre lençóis de passado, pois suas transformações são estritamente probabilísticas, do ponto de vista da coexistência das idades. Tudo depende do lençol no qual nos colocamos (DELEUZE, 2007, p. 146).

Eis a grande diferença entre Robbe-Grillet e Alain Resnais quanto ao sentido de tempo na interação com a espacialidade do cinema. O roteirista se pauta no indeterminismo de ações simultâneas do sempre presente, enquanto o cineasta busca a probabilidade da coexistência de lençóis de passados. Tal perspectiva aponta o espaço como passível de uma leitura enquanto diagrama, um mapa, uma cartografia como método de se pensar no contexto do lençol no qual se coloca (DELEUZE, op.cit., 2016). Por isso que o cinema torna possível afetar o pensamento a pensar, pois instiga a estabelecer diagramas, um

método cartográfico no qual se tem uma memória do mundo, por meio da localização e distribuição das funções e objetos em cada lençol temporal (PARENTE, 2013):

> Em virtude desse funcionalismo a cartografia é essencialmente mental, cerebral, e Resnais sempre disse que o que lhe interessava era o cérebro, o cérebro como mundo, como memória, como "memória do mundo". Nesse sentido, cada mapa é um contínuo mental, quer dizer, um lençol de passado que faz corresponder uma distribuição das funções a uma repartição dos objetos (DELEUZE, 2007, p. 148).

O cinema, portanto, em Resnais, é esse método cartográfico a traçar as formas em que o mundo acontece como pensamento imanente a vida, um pensamento/mundo em que coexiste múltiplos lençóis temporais numa espacialidade que não nega o tempo cronológico, mas também não se restringe ao fora desse tempo linear, mas é a força virtual espaço-temporal a se atualizar numa dada forma de expressão, num mapa em que os lençóis do passado coexistem a definir um "conjunto de transformações", caso contrário, tudo seria tão somente o indeterminado em seus instantâneos de simultaneidade:

> O método cartográfico de Resnais, e de coexistência dos mapas, se distingue do método fotográfico em Robbe-Grillet, e de sua simultaneidade de instantâneos, até mesmo quando os dois métodos chegam a um produto comum. O diagrama em Resnais será uma superposição de mapas definindo um conjunto de transformações de lençol em lençol (DELEUZE, 2007, p. 148).

A partir dessa leitura de Deleuze, o cinema não será a pura espacialidade sem tempo, um fora do tempo cronológico, como as várias pontas do presente em simultaneidade de Robbe-Grillet apontam, mas, tendo essa simultaneidade do método fotográfico como inerente, será a força da coexistência temporal em planos espaciais passíveis de afetar o pensamento a pensar, instigando o pensar a se localizar e se orientar no contexto de uma geografia do lençol temporal em que se encontra.

Nesse aspecto, O Ano Passado em Marienbad apresenta tanto a simultaneidade de pontas do presente a fugirem da cronologia de um tempo em movimento sequencial, quanto a coexistência de lençóis do passado no plano em que as ações acontecem. Temporalidade pura, sem movimento, num espaço virtual em que as potências do falso instauram os acontecimentos vivenciados pela memória e afetos dos personagens. Podemos exemplificar a isso com uma sequência de cenas apresentada no roteiro e assim realizada no filme.

O filme trata do encontro de um personagem X (no filme interpretado por Giorgio Albertazzi) com uma mulher A (no filme é interpretada por Delphine Seyrig) que tem um relacionamento com um homem, talvez o marido M (interpretado por Sacha Pitoëff). Os três se encontram num palácio enorme, que pode ser um hotel ou uma estância de férias. X encontra A e força a ela se lembrar do relacionamento que tiveram o ano anterior em Marienbad, mas a moça não se lembra dele, de Marienbad e de nada que ele apresenta como verídico:

> Quanto ao passado, que o herói introduz à força nesse mundo fechado e vazio, tem-se a sensação de que ele o inventa à medida que fala, aqui e agora. Não existe passado, e Marienbad não se encontra em nenhum mapa. Esse passado tampouco tem qualquer realidade fora do instante em que é evocado com tanta força, como se jamais tivesse deixado de ser (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 11).

Na cena em que X aparece pela primeira vez a A, temos já o sentido temporal e espacial em imagens dessa situação descrita acima pelo roteirista:

> Após alguns segundos de silêncio absoluto ouve-se a voz de X, sempre idêntica, porém mais baixa. Mas você não parece se lembrar. A vira a cabeça para direita e para a esquerda, rapidamente, como se procurasse de onde vem a frase que se acaba de ouvir. Duas ou três tomadas fixas do salão e perspectivas vazias [...]. X (continua a conversar com A): Se você quiser, aqui há muitas outras coisas para ver. Mudança brusca: embora X e A estejam ainda um ao lado do outro, quase no mesmo lugar da imagem do plano anterior, trata-se agora de uma cena totalmente diferente: uma festa em outro salão (ROBBE-GRILLET, op. citl, pp. 41-43).

Por esse curto trecho já podemos perceber que a seleção de planos e diálogos, assim com a diegese, mise en scène, os planos e enquadramento, assim como os cenários são subvertidos por uma temporalidade que não se dá em sequência cronológica, mas elementos do passado irrompe num presente contínuo de cada cena e diálogo (a simultaneidade nas pontas do presente), assim como todos os lençóis do passado (a virtual relação de amor que os envolveu num dado lugar do passado, o lençol temporal que vivenciou A e o lençol temporal vivenciado por X e por M em cada lugar em que territorializaram suas relações vivenciais etc.) passam a coexistir no espaço de agora, fazendo que o sentido de verdade dos fatos sejam subvertidos pelas potências do falso (pelos desejos de cada corpo, pelas falas e imagens de cada enunciado). Com o desdobrar da trama, não importa se os dois personagens (A e X) tenham realmente se conhecido no passado, mas o que de vida eles estão probabilisticamente afirmando no lençol temporal em que se encontram.

É um espaço virtual, da memória que transcende o mundo orgânico do tempo sequencial e do espaço como fisicidade extensiva dos corpos, pois tudo é intensividade de afetos, pensamentos e ações a afetar os espectadores, a forçar os mesmos a pensarem, não em uma explicação lógica, mas na abertura de sensações para outros sentidos espaciais imanentes a vida.

Para o fim

Para articularmos nossas considerações na comparação com as duas adaptações aqui abordadas, podemos distinguir dois filmes que possuem seus fundamentos estéticos em planos políticos e teóricos distintos. *Código Da Vinci* se pauta no mundo orgânico da espacialidade extensiva e da temporalidade sequencial cronológica em que estamos mergulhados, distinguindo o real vivido do virtual imaginado, a arte da ciência, a sensibilidade artística da razão filosófica, o sujeito pensante do objeto pensado, a verdade do falso.

Nessas condições, a busca pela verdade é o combate contra a falsidade e a mentira, visando uma idealização de felicidade harmoniosa, de beleza pura e de bondade em si a ser atingida pela racionalidade dos discursos, sejam científicos, sejam artísticos. Tudo isso graças a uma busca temporal, a partir de uma evolução linear sequencialmente cronológica, dos aspectos que revelem a verdade dos fatos, apresentando a lógica racional que esclareça os elementos errados, inferiores e atrasados, para que o mundo de agora seja o resultado superior de uma evolução hierárquica. Assim, o livro de Dan Brown, o roteiro de Akiva Goldsman e o filme de Ron Howard reforçam os clichês imagéticos e as opiniões já estabelecidas de busca da verdade, sendo que o falso nessas obras eram os referenciais que expressavam o erro histórico oculto por interesses machistas e econômico-político de agentes poderosos da Igreja e da economia mundial.

Contudo, apesar de assim podermos classificar, do ponto de vista espacial e temporal, a esta adaptação, não podemos deixar de observar que são obras que se colocam no plano da estética, portanto, por mais que visem clichês e respostas esclarecedoras, as obras assim criadas expressam a potência das sensibilidades, da capacidade de afetar as singularidades corpóreas humanas para além de uma compreensão arbórea de evolução do pensamento e da verdade em si. Tal aspecto permite que tanto o livro, como principalmente o filme, possam atualizar as forças virtuais de uma temporalidade que se encontra fora do movimento sequencial, abrindo para o pensamento a multiplicidade de sentidos outros de espaço e de vida, mesmo que seja por meio do questionar as verdades históricas institucionalizadas da história da Igreja Católica.

Já a passagem do texto escrito para a obra fílmica de O Ano Passado em Marienbad encontramos a busca por novos sentidos de temporalidade, ou melhor, pelo tempo puro, não restrito ao movimento de sucessão cronológica. Daí o roteirista buscar a simultaneidade de pontas do presente, enquanto o diretor visa experimentar a coexistência de lençóis de passado, na interação e tensão entre ambos temos os caminhos que podem ser articulados na elaboração de novos espaços de sensibilidade e de pensamento.

Para assim conseguirem expressar seus pensamentos, utilizam das palavras do roteiro e das imagens cinematográficas para afetar a quem entra em contato com a obra novas sensações quanto aos sentidos de tempo e espaço que ali experimentam. Não estão preocupados em dizer uma nova verdade, nem de explicar um fato acontecido, o importante são as cenas, imagens e objetos a comporem constantemente novos arranjos espaciais, falseando todo processo de verdade que pode ter acontecido ou que está acontecendo. Cada imagem instaura novos sentidos de tempo, funcionando como signos de novas temporalidades (cronosignos), ou seja, não representa a veracidade dos fenômenos e acontecimentos numa fixação e distribuição dos mesmos num extensão espacial, seja essa física ou imagética, mas visa apresentar a coexistência desses elementos numa intensividade espacial, pois inventa e narra os acontecimentos de forma simultânea:

> Para estes cronosignos, perdeu sentido falar em verdadeiro e falso, pois, por todo lado, a potência do falso faz o impossível proceder do possível e o passado não ser necessariamente verdadeiro. A potência do falso não busca a aspiração ao verídico, pois esta significa a representação do acontecimento como preexistindo a sua narração. Desse modo, a potência do falso é aquela que inventa o acontecimento, ao mesmo tempo que o narra (BUENO, 2011).

Nós que aqui estamos, nesse mundo da extensão física dos corpos e fenômenos, tendemos a delimitar essas formas de experimentação como algo inerente ao imaginário, ao virtual, ao fora transcendental, como se essas instâncias não fossem imanentes ao pensar-viver. Filmes e textos como estes permitem pensarmos que o real não se restringe ao empírico imediato, como se fosse algo em separado de tudo que imaginamos e sentimos e desconhecemos. O fora é a virtualidade do real, formas de expressão a serem agenciadas para atualizar as potências do falso, única forma de nos localizarmos na diversidade dinâmica da vida, com suas múltiplas temporalidades coexistentes e simultâneas a espacialidade em aberto.

Referências Bibliográficas

ALVES, Soraya F.; ANCHIETA, Amarílis M. L. L.; FRASÃO, Mircea C. Interfaces, ressignificação e crítica da adaptação de literatura para o cinema. **Revista TradTerm**, São Paulo, v. 21, pp. 97-129, jul. 2013. Disponível em: <http://myrtus.uspnet.usp.br/tradterm/site/images/revistas/v21n1/08_soraya21f.pdf>. Acesso em: 10 de jun. 2014.

AMORIM, Marcel Á. **Ver um livro, ler um filme:** sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. Cadernos do CNLF. Rio de Janeiro: v. XIV, n. 2, t. 2, pp. 1723-1739, 2011. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2014.

AUMONT, J. **O Olho Interminável (cinema e pintura).** Tradução: Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Cosac& Naify, 2004.

BAZIN, André. Por um cinema impuro - defesa da adaptação. In: ____. **O que é cinema?** Tradução: Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 113-136.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política:** ensaios sobre literatura e história da cultura (obras escolhidas). Tradução: José C. M. Barbosa; Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BROSSEAU, Marc. **Des romans géographes.** Paris: L'Harmattan, 1996.

BROWN, Dan. **O Código Da Vinci**. Tradução: Celina C. Falck-Cook. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

BUENO, Rodrigo P. M. **O Pensar das Imagens Cinematográficas:** expressões de temporalidade e historicidade. História e-história. Campinas: Grupo de Pesquisa Arqueologia Histórica da UNICAMP, 2011. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=165>. Acesso em: 13 abr. 2014.

CAZETTA, Valéria; OLIVEIRA Jr., Wenceslao M. (Orgs.). **Grafias do espaço** – imagens da educação geográfica contemporânea. Campinas: Alínea, 2013.

COLLOT, Michel. Pour une géographie littéraire. **LHT**, n. 8, 16 maio 2011. Disponível em: http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242>. Acesso em: 19 maio 2013. CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). Cinema, música e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clinica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.

____. **Dois regimes de loucos.** Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: 34, 2016.

____. **Imagem-Movimento:** cinema I. Tradução: Sonia Souza. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

____. **Imagem-Tempo:** cinema II. Tradução: Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

____. GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr., Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.

FERRAZ, Claudio Benito O. Imagem e geografia: considerações a partir da linguagem

cinematográfica. **Espaço & Geografia, Brasília**, v. 15, n. 2, pp. 357-385, 2012. Disponível em: ‹http://www.lsie.unb.br/espacoegeografia/index.php/espacoegeografia/article/view/149›. Acesso em: 11 de jun. 2014.

____. Literatura e espaço – aproximações possíveis entre arte e geografia. In: GOETTERT, Jones; MARSCHNER, Walter R. (Orgs.). **Transfazer o espaço** –ensaios de como a literatura vira espaço e vice versa. Dourados, MS: UFGD, 2011. pp. 11-58.

____. O Capital no cinema – as diferenças entre linguagens e as possibilidades geográficas. In: CAZETTA, Valéria; OLIVEIRA JR., Wenceslao M (Orgs.). **Grafias do espaço** – imagens da educação geográfica contemporânea. Campinas: Alínea, 2013, pp. 109-142.

GLEZER, Raquel et al. Estudos sobre o tempo: o tempo na literatura. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**, São Paulo, v. 4, n. 8, pp. 1-18, 1989.

GOLDSMAN, Akiva. **O Código Da Vinci** – roteiro ilustrado. Tradução: Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

JAMENSON, Fredric. O fim da temporalidade. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, pp. 187-206, jan.-jun. 2011. Disponível em: ‹http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/jameson.pdf›. Acesso em: 23 jun. 2014.

MARANDOLA Jr., Eduardo; GRATÃO, Lúcia H. B. (Orgs.). **Geografia e literatura** – ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010.

MASSEY, D. **Pelo Espaço** – uma nova política da espacialidade. Tradução: Hilda Maciel; Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MISI, Anna P. Diálogo entre Literatura e Cinema: o caso Abril Despedaçado. In: [informar orgs.] CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: tessituras, interações, convergências, 11., 2008. **Anais eletrônicos...** São Paulo. São Paulo: EdUSP, 2008. Disponível em: ‹http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/027/ANNA_MISI.pdf›. Acesso em: 12 dez. 2016.

MONTEIRO, Carlos A. F. **O mapa e a trama**–ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas. Florianópolis: EdUFSC, 2002.

MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**–prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução: Paulo C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Roberto A. Alain Resnais em Marienbad. **dEsEnrEdoS**, Teresina, ano 4, n. 12, pp. 1-10, jan.-m ar., 2012. Disponível em: ‹http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/12-ensao-Acioli-AlainResnais.pdf . Acesso em: 11 de jun. 2014.

PARENTE, André (Org.). Cinema/Deleuze. Campinas: Papirus, 2013.

____. **Narrativa e Modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus, 2000.

QUEIROZ, André. **Palavra-Imagem:** filosofia, literatura, cinema. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

ROBBE-GRILLET, Alain. **O Ano Passado em Marienbad.** Tradução: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTOS, D. **O Que é Geografia?** 2007. Inédito. Apostilado. Disponível em: ‹http://www.ebah.com.br/content/ABAAAffIwAD/que-geografia-douglas-santos›. Acesso em: 23 nov. 2015.

SILVA, Sônia M. O. O jogo cênico de Marienbad–marcas do teatro na narrativa fílmica. Caligramas. **Revista em Estudos de Linguagem e Mídia**, São Paulo, v. 1, n. 6, pp. 1-15, 2006. Disponível em: ‹http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64603/67243 Acesso em: 13 jun. 2014.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**–realismo, magia e arte da adaptação. Tradução: Marie-Anne Kremer. Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ULPIANO, Cláudio. **Gilles Deleuze** – a grande aventura de pensamento. Rio de Janeiro: FUNEMAC Livros, 2013.

____. **Enkrateia**–estética da existência. (Aula transcrita. 22 ago. 1995). Disponível em: ‹http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=123›. Acesso em: 11 jun. 2013.

Submetido em 08 de junho de 2017
Aceito em 19 de setembro de 2017