

# PARA UM ESTUDO DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA NO ROMANCE *A CONDIÇÃO HUMANA*, DE ANDRÉ MALRAUX

## STUDYING THE CINEMATOGRAPHIC IMAGERY IN THE NOVEL *MAN'S FATE* BY ANDRÉ MALRAUX.

**Guilherme de Almeida Gesso**

Universidade de São Paulo (USP)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5947-4839>

**Alexandre Bebiano**

Universidade de São Paulo (USP)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0736-8310>

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo investigar as técnicas cinematográficas presentes no romance *A condição humana* (1933), de André Malraux. Partimos de uma discussão sobre os vínculos entre literatura e cinema para, em seguida, analisar como o estilo ficcional recria verbalmente procedimentos dos filmes contemporâneos ao autor. Os parâmetros levados em conta, decupagem e *mise-en-scène*, referem-se, respectivamente, ao agenciamento fragmentário dos pontos de vista e às estratégias de iluminação dos cenários. Por meio desses procedimentos, Malraux constrói uma obra de inequívoca riqueza visual, atenta às novidades estéticas propostas pela arte narrativa mais popular do século XX.

**Palavras-chave:** André Malraux. Literatura. Cinema. Decupagem. *Mise-en-scène*

**Abstract:** This article aims at examining the cinematographic techniques in the novel *Man's Fate* (1933) by André Malraux. We will begin by discussing the connections between literature

and cinema and then analysing how its fictional style verbally recreates procedures from contemporary films to the author. The parameters taken into account, *decoupage* and *mise-en-scène*, refer to, respectively, the fragmented agency of points of view and strategies concerning scene lightning. As a result of those procedures, Malraux builds a work of undeniable visual beauty, mindful of the aesthetics novelties suggested by the most popular narrative art of the twentieth century.

**Keywords:** André Malraux. Literature. Cinema. *Decoupage*. *Mise-en-scène*

## LITERATURA E CINEMA: APROXIMAÇÕES

As relações entre literatura e cinema são múltiplas, longevas e complexas. Nesse sentido, Jean Cléder (2012) mapeia tais afinidades e mostra que refletem um processo de determinação recíproca, de modo que o convívio entre as artes criou um espaço híbrido não pertencente em exclusivo nem à literatura, nem ao cinema. Por um lado, este buscou na tradição literária práticas de narração já consagradas, baseando-se em textos canônicos com o fim de obter legitimidade enquanto invenção popular e recém-nascida; por outro, os livros tomaram emprestado do cinema novas formas de expressão que pudessem revigorar o seu repertório estético, em sintonia com as mudanças trazidas pela modernidade.

Segundo Cléder, e no que tange ao potencial cinematográfico dos livros, seria possível retrair uma arqueologia da busca pelo visível na História literária. É verdade que alguns autores, como Flaubert e Julien Gracq, desconfiavam da imagem, especialmente por seu caráter impositivo, contraposto à liberdade que as palavras permitem aos leitores em termos de construção mental de mundos. Pois a imagem-pictórica, no século XIX, e fílmica, no XX- determinaria em demasia aquilo que a literatura apenas sugere (CLÉDER, 2012, pp. 32-33). Mas o vocabulário teórico por vezes agenciado na descrição dos romances denota uma inegável aspiração à visibilidade:

Sob a pena dos próprios escritores, a metáfora do instrumento óptico vem regularmente salientar essa aspiração ao visível e esse esforço de semelhança que define o horizonte de toda escrita realista. Podemos lembrar, evidentemente, [...] do autor/narrador stendhaliano que coloca na epígrafe do capítulo 13 de *O Vermelho e o Negro* uma citação falsamente atribuída a Saint-Réal: 'Um romance: é um espelho que se passeia numa longa via'. [...] Podemos pensar igualmente na metáfora da tela que Émile Zola, no começo de sua carreira como escritor, configura não para designar a superfície sobre a qual viria se projetar o espetáculo naturalista, mas para modalizar as distorções às quais a escrita sujeita o real (CLÉDER, 2012, pp. 35-36)<sup>1</sup>

Não cabe no escopo deste artigo uma análise das ideias acima citadas, porém nos interessa destacar o uso de um aparato conceitual que aproxima a literatura das artes visuais e dos instrumentos ópticos. Está claro que quando se fala em “espelho” ou “tela”, tais elementos não figuram *stricto sensu* nos romances, sendo sua identifica-

1 Tradução nossa. Os trechos teóricos em francês serão sempre traduzidos.

ção uma espécie de metáfora linguística. Ocorre que essa metáfora permite salientar a riqueza imagética de obras literárias como a de André Malraux, na qual, conforme se verá mais adiante, o estilo busca recriar práticas cinematográficas de enquadramento e iluminação.

Uma das vertentes de exame da simbiose literário-fílmica dedica-se ao chamado “Pré-Cinema”, ou seja, à presença de características supostamente cinemáticas em livros do século XIX, anteriores ao surgimento da nova arte. Esboçando um panorama dessa área de pesquisa, João Manuel dos Santos Cunha cita como exemplo o olhar do cineasta Mikhail Romm sobre a novela *A Dama de Espadas* (1831), de Aleksandr Púchkin: “os elementos da visão cinematográfica do mundo estão disseminados por toda a literatura. E na obra de Púchkin é possível fazer a decupagem de todo o texto a partir de elementos da técnica do cinema que o autor literário não conhecia” (CUNHA, 2011, p. 128). Romm encontra na obra procedimentos como “movimentos de câmera”, “planos subjetivos” e “montagem”, bem como um jogo de enquadramentos que oscila do “plano geral” ao “plano de conjunto” (CUNHA, 2011, p. 129).

Outro texto que suscita leituras pré-cinema é o flaubertiano *Madame Bovary* (1856). Cunha explica que o crítico Pio Baldelli entrevê no corpo do romance momentos de montagem cinematográfica pura desde a primeira página (2011, p. 130). Demonstra-se tal afirmação com a célebre cena em que Rodolphe declara seu amor a Emma Bovary: enquanto os personagens conversam próximos à janela, ocorre na praça em frente uma exposição agrícola, de forma que as “palavras dos amantes vão se intercalando com as frases do presidente do comitê organizador da exposição” (2011, p. 131). Os saltos rápidos entre os dois núcleos poderiam ser considerados cortes tipicamente fílmicos no tempo e no espaço; a justaposição entre enlevo romântico e gritaria de feira cria o efeito de ironia e sarcasmo.

Mas a ideia de que obras anteriores ao século XX contêm marcas latentes de cinema pode conduzir, contudo, a exageros. É que esse tipo de leitura parece impor uma nomenclatura técnica que, muitas vezes, não se adequa à materialidade discursiva do texto. Além de implicar anacronismos, pode sugerir que a literatura seria apenas um estágio embrionário daquilo que o cinema- e apenas ele- conseguiria realizar. Mas uma coisa são os prováveis elementos pré-cinematográficos na literatura oitocentista; e outra, mais eficaz e interessante, é o estudo do estilo de escritores que comprovadamente nutriram-se da influência dos filmes. Inexiste, portanto,

paralelo de comparação entre o uso de certas técnicas literárias de montagem antes da invenção do cinematógrafo [...] por autores literários de qualquer época, de qualquer gênero, **e o uso que a literatura faz dessas técnicas ao incorporá-las às do romance no século do cinema** (CUNHA, 2011, p. 139, negrito nosso).

O caso de André Malraux é nesse sentido emblemático. Os pesquisadores malrucianos já detalharam os vínculos duradouros do escritor com a sétima arte. Da totalidade dessa longa trajetória que será aqui brevemente resumida, destacamos apenas alguns momentos. O primeiro é a viagem à Alemanha, no princípio dos anos 1920, quando Malraux descobre com impacto *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e é arrebatado pelas películas expressionistas de Fritz Lang e Murnau, a tal ponto que após voltar à França, “investe uma parte de seus fundos na compra de filmes que pretendia distribuir” (LACOUTURE, 1973, pp. 41-42).

O segundo, é a ida à URSS em 1934, ocasião em que Malraux recebeu a proposta de adaptação do romance *A condição humana* (1933), a qual seria realizada por Joris Ivens ou Aleksandr Dovjenco (LACOUTURE, 1973, p. 171). E podemos lembrar que o próprio diretor Sergei Eisenstein se mostrou interessado no projeto, mas a censura stalinista não permitiria a transposição para as telas (Eisenstein nutria relações conturbadas com o regime por sua resistência em aderir às normas do realismo socialista). Assim, durante muito tempo, Malraux foi o único a conseguir verter para a linguagem audiovisual algum exemplar de sua ficção (JEANNELLE, 2007, p. 82-103). *L'Espoir* (1937), romance sobre a guerra civil espanhola, se encontra na origem do filme *Sierra de Teruel* (1939), que conta com roteiro de Max Aub, produção de Édouard Corniglion-Molinier e uma surpreendente direção malruciana, capaz de conciliar a montagem associativa de linhagem soviética e um tom documental que antecipa a estética neorrealista italiana (ALBERA, 2015, p. 130-136).

Sublinhamos, por fim, que nascerá da feitura do filme, bem como da extensa dedicação cinéfila de Malraux, o ensaio *Esboço de uma psicologia do cinema* (1939), cujos argumentos inserem a sétima arte no longo panorama das expressões humanas, comparando-a com a pintura, o teatro e o romance. Bastante discutido quando de seu lançamento, o texto é peça fundamental no debate teórico francês, suscitando respostas de ilustres contemporâneos, como André Bazin, Alexandre Astruc e Maurice Merleau-Ponty (ALBERA; MOREL, 2015, pp. 140-141). Algumas proposições ali desenvolvidas por Malraux nos ajudarão, nas seções seguintes deste artigo, a pensar um possível estilo cinematográfico da literatura moderna.

A contextualização teórica e o percurso de formação cinéfila que traçamos levantam questões que pretendemos responder. Seria possível encontrar, como fazem certos críticos, técnicas cinematográficas no romance *A condição humana* (1933)? Se sim, quais seriam essas técnicas, e como elas se concretizam no texto escrito? As respostas apresentadas se inserem numa trajetória de pesquisa ainda em andamento, que busca possibilidades de se pensar a literatura e o cinema como manifestações integradas. Consideramos o romance de Malraux especialmente propício para sustentar nosso ponto: para nós, sua escrita singular, visualmente impressionante, é tributária da luz e sombra imantadas à tela pelo projetor.

## DECUPAGEM E AGENCIAMENTO DO PONTO DE VISTA

Parte da fortuna crítica sublinha que a composição literária de *A condição humana* constrói imagens segundo a memória fílmica que o autor foi adquirindo ao longo dos anos. Costuma-se identificar nas páginas da obra profunda minúcia na criação de uma atmosfera próxima do cinema mudo, bem como a imitação de efeitos visuais ligados aos movimentos de câmera e iluminação das cenas. Assim, “a narrativa reveste-se de um tratamento tão cinematográfico que quase pode ser lida como um *script*” (BARROSO, 1998, p. 14), desafiando as separações estanques entre as artes na medida em que absorve uma sensibilidade extrínseca à literatura para enriquecer suas ferramentas.

Antes de avançar na análise, vale relembrar alguns pontos do romance, publicado em 1933. O enredo se passa em Shanghai no ano de 1927 e acompanha vários participantes dos movimentos revolucionários da China, país então submetido ao jugo colonial. Enquanto a esquerda local deseja tomar o poder pela revolta armada, as forças repressivas se aliam ao líder nacionalista Chiang Kai-Shek e costumam uma coalizão conservadora. Focalizando pontos de vista distintos, o narrador perscruta o interior de cada personagem, de modo que o coral de subjetividades pinta um quadro complexo das aporias que marcaram o evento histórico. O *thriller* político equilibra-se com o romance de ideias de linhagem dostoiévskiana para que se engendre uma obra humanista, profundamente engajada, centrada no sofrimento físico e existencial dos heróis.

Para a pesquisadora Polakovičova (2008), o referencial base de Malraux na construção desse mundo sombrio foi a corrente do expressionismo alemão, caracterizada pelo exagero das atuações, a anamorfose do cenário e, sobretudo, o jogo de claro-escuro que afastava o cinema do mimetismo fotográfico através da gestão dramática e expressiva da luz. Também Alain Meyer aponta que em *A condição humana* “a tensão da escrita, o caráter paroxístico da visão, evocam os filmes de Lang, Wiene ou Murnau” (1991, p. 34), aos quais (como já destacado) Malraux teve acesso na viagem a Berlim, depois tentando explorá-los comercialmente com projeções na França<sup>2</sup>. O clima de negatividade transmitido pelas películas se ajusta à tenebrosa Shanghai do romance, cujas ruas claustrofóbicas, quase sempre escurecidas, aprisionam os personagens em um duradouro pesadelo. Das distorções resulta uma poética afastada do realismo estrito, pronta a forçar os traços do estilo a fim de engendrar um ambiente tétrico:

Nuvens muito baixas pesadamente acumuladas, só com algumas clareiras, não deixavam aparecer as últimas estrelas senão na profundidade dessas aberturas. Essa organização das nuvens animava a escuridão, ora mais débil, ora mais intensa, como se sombras imensas viessem acaso aprofundar a noite. (MALRAUX, 1998, p. 32)<sup>3</sup>

Mas a influência transcende a escola germânica, expandindo-se no sentido de abarcar outras referências e procedimentos que competem ao cinema de maneira ampla. No que concerne à gramática visual, mostraremos mais adiante que o romance não só agencia as cenas pela técnica da decupagem, como recria práticas de iluminação que valorizam a espacialidade concreta do enredo. Por ora, para provar a extensão da cultura cinematográfica de Malraux, basta identificarmos em sua ficção as inúmeras alusões tanto a gêneros narrativos- como as histórias de gângster, o filme mexicano ou a tradição cômica dos EUA<sup>4</sup>-, quanto a efeitos específicos de direção- como o enfoque de objetos em primeiro plano, o que deturpa suas escalas habituais:

2 Segundo Polakovičová (2008, p. 12), foram compradas as cópias de *Nosferatu* (Murnau), *O Gabinete do Dr. Caligari* (Wiene), *As Aranhas* e *Dr. Mabuse, o jogador* (Fritz Lang).

3 Decidimos apresentar no corpo do artigo a tradução brasileira da *Condição Humana*. No rodapé, disponibilizamos o texto original. Neste caso, “Des nuages très bas lourdement massés, arrachés par places, ne laissaient plus paraître les dernières étoiles que dans la profondeur de leurs déchirures. Cette vie de nuages animait l’obscurité, tantôt plus légère et tantôt intense, comme si d’immenses ombres fussent venues parfois approfondir la nuit” (MALRAUX, 1946, p. 23).

4 A lista que apresentamos foi extraída de outro romance “cinematográfico” de Malraux, *L’Espoir*. (MALRAUX, 1972, pp. 35, 109, e 363, respectivamente)

“Puig via os artilheiros, que suas munições à prova de balas não protegiam mais, crescerem como no cinema” (MALRAUX, 1972, p. 37).

Certos argumentos do *Esboço de uma psicologia do cinema* podem guiar nossa análise do estilo cinematográfico malruciano. O texto defende que o nascimento do cinema enquanto arte deu-se com a invenção da decupagem<sup>5</sup>, por meio da qual a câmera pôde se afirmar independente do palco teatral pela mudança do ponto de vista, a divisão da cena em planos, a possibilidade, enfim, de se aproximar ou afastar do elemento filmado com total liberdade (MALRAUX, 1939, apud ALBERA; MOREL, 2015, p. 147-149). Essa segmentação imagética rompeu com os limites espaciais inerentes às peças; como resultado, os cineastas deixaram de reproduzir a linguagem do drama para construírem histórias filiadas a outro gênero: “o cinema virou narrativa; seu verdadeiro rival não é mais o teatro, mas o romance” (MALRAUX, 1939, apud ALBERA; MOREL, 2015, p. 151).

Filme e romance coincidem, de resto, no que se refere à centralidade da atmosfera ficcional, pela qual o artista consegue “ligar um momento decisivo de seu personagem [...] aos cosmos que o envolve” (MALRAUX, 1939, apud ALBERA; MOREL, 2015, p. 152). Cita-se como exemplo a passagem de *Guerra e Paz* em que o príncipe Andrei contempla a neblina a pairar sobre Austerlitz, acrescentando que o cinema russo atingia a mesma força estética em sua era de ouro (MALRAUX, 1939, apud ALBERA; MOREL, 2015, p. 153). Por conseguinte, a estrutura do mundo exterior intensifica os dilemas interiores, criando correspondências entre espaço e psicologia. O modo como se configura a atmosfera seria a “*mise-en-scène*” do romancista (MALRAUX, 1939, apud ALBERA; MOREL, 2015, p. 152), termo que Malraux empresta das artes cênicas e da crítica cinematográfica para melhor descrever o fazer literário.

Para o autor, com efeito, cinema e literatura partilham as mesmas dinâmicas. E são sobretudo a decupagem e a *mise-en-scène* que conferem *A condição humana* sua tão notada virtuosidade óptica. Começemos pela primeira: decupagem é “a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 71). A mudança de plano implica reconfiguração do enquadramento, de modo

5 O ensaio de Malraux segue um esquema recorrente nas reflexões dos estetas dos anos 20 e 30: ver a “essência” do cinema no surgimento e aperfeiçoamento da montagem/decupagem. O limite desse modelo, que David Bordwell chama de “Versão-Padrão”, está em restringir a linguagem cinematográfica a apenas uma de suas manifestações, ignorando por exemplo as linhagens que valorizam a encenação teatral sofisticada e os longos planos-sequência (BORDWELL, 2013, pp. 29-73).

que pessoas, cenários ou objetos ficam mais próximos ou mais distantes da câmera. Nossa ideia é que a perspectiva do narrador romanesco se organiza como o suceder de enquadramentos cinematográficos típicos. É o que vemos na cena inicial do livro, onde acompanhamos o terrorista Tchen no ato de matar um homem para capturar certo documento útil aos grupos revolucionários da China. O quarto onde se passa o assassinio é decupado em diferentes pontos de vista, ora mais abertos, ora mais fechados, seguindo as mudanças de atenção do personagem. Nota-se o enfoque obsessivo do pé da vítima, síntese de uma terna fragilidade que o sangue vai conspurcar:

aquele pé semi-inclinado pelo sono<sup>6</sup> (MALRAUX, 1998, p. 19)

Nada mais existia além daquele pé<sup>7</sup> (MALRAUX, 1998, p. 20)

Aquele pé, vivo como um animal adormecido<sup>8</sup> (MALRAUX, 1998, p. 20)

O pé, que quase tocava as calças de Tchen, girou de repente como uma chave<sup>9</sup> (MALRAUX, 1998, p. 21)

Ao retornar sempre à mesma imagem, Malraux aprofunda o furor visual do episódio, de sorte que “o olho do autor (ou da câmera cinematográfica) faz um *close* do pé da vítima que parece mais vivo que todo o corpo” (BARROSO, 1998, p. 14). Como aponta Claude-Edmonde Magny (1948, p. 97), vemos o “martelar rítmico do primeiro plano [...] que volta a nos fascinar em intervalos regulares para penetrar em nossa consciência a mesma obsessão do herói”. Portanto, esse compasso iterativo da cena emula os enquadramentos fílmicos de fragmentos da anatomia humana, estratégia de desconstrução da totalidade virtual do espaço pela sua fratura sinédouca em pedaços expressivos.

Outra ilustração de tal estética da proximidade, que dá preferência aos planos mais fechados, ocorre quando Clappique, figura clownesca contraposta ao tom sombrio da narrativa, perde dinheiro no jogo de azar:

6 “Ce pied à demi incliné par le sommeil” (MALRAUX, 1946, p. 9)

7 “Rien n’existait que ce pied” (MALRAUX, 1946, p. 10)

8 “Ce pied vivait comme un animal endormi” (MALRAUX, 1946, p. 10)

9 “Le pied, qui touchait presque le pantalon de Tchen, tourna soudain comme une clef”, (MALRAUX, 1946, p. 11)

Jogou. Saiu o 5. Perdeu. Nem recuperou nem lucrou. Jogou de novo, sempre no par. Deu 2. Ganhou. De novo. Deu 7: perdeu. Depois, o 9: perdeu. O 4: ganhou. O 3: perdeu. O 7, o 1: perdeu<sup>10</sup> (MALRAUX, 1998, p. 231).

A escrita reduz-se ao essencial na medida em que a pura apresentação imagética dos resultados negativos substitui longas descrições ou volteios sintáticos ornamentados. O passo seco e simples da cena é, na verdade, um fluxo de planos-detalhe dos números, vistos do ponto de vista do personagem. Desarticuladas as frases, quase dá para ver o desenrolar do jogo absorvendo a atenção de Clappique.

É curioso que Malraux, conhecido pelo estilo retórico de seus discursos políticos, consiga apresentar uma faceta de escrita muito mais dinâmica, uma recusa da frase perfeita em favor da expressividade. Na quarta parte do romance, por exemplo, acompanhamos mais um momento de tensão para o terrorista Tchen, composto de acordo com a lógica fragmentária que estamos discutindo. À medida que a esquerda perde força política devido ao pacto entre as elites coloniais e o líder nacionalista *Chiang Kai-Shek*, Tchen decide que a única solução para o imbróglio seria a morte deste último. Então, planeja o atentado à bomba, instalando-se num antiquário frontal à rua, à espera do aparecimento do carro de seu inimigo:

A rua deserta. Um riquixá, ao longe, atravessou-a. Mais outro. Dois homens saíram. Um cão. Uma bicicleta. Os homens viraram à direita; o riquixá atravessou. Rua deserta de novo; só, o cão...<sup>11</sup> (MALRAUX, 1998, p. 167).

Mais uma vez, destaca-se o ritmo sincopado da cena; os pontos interrompem o bom fluir da descrição, individualizando cada elemento visual: rua, riquixá, cão, bicicleta, homens. A coordenação assindética e as várias frases nominais aumentam a velocidade com que se muda o ponto de vista, tal qual cortes de uma montagem cinematográfica acelerada. Tudo se passa como se a quebra do espaço em pontos de interesse cambiantes incarnasse a ânsia do personagem em busca da vítima.

Os três casos examinados vão ao encontro das teses de Claude-Edmonde Magny a respeito das influências do cinema sobre a literatura moderna. Para a ensaísta,

10 “Il misa. Le 5 sortit. Perdu. Ni importance, ni intérêt. Il misa de nouveau, pair toujours. Le 2. Gagné. De nouveau. Le 7: perdu. Puis, le 9: perdu. Le 4: gagné. Le 3: perdu. Le 7, le 1: perdu”, (MALRAUX, 1946, p. 239).

11 “La rue déserte. Un pousse, au loin, la traversa. Un autre. Deux hommes sortirent. Un chien. Un vélo. Les hommes tournèrent à droite; le pousse avait traversé. La rue déserte de nouveau; seul, le chien...” (MALRAUX, 1946, p. 172)

os romances absorveram dos filmes técnicas de decupagem, de objetividade e de elipse, graças às quais conseguiram renovar seus recursos estéticos. Através do método da mudança de planos, pode-se fazer uma transição veloz entre elementos da cena, prescindindo de circunlóquios verbais. Objetividade e elipse associadas permitem uma escrita mais centrada no mostrar do que no dizer, mais atenta às coisas do que à interioridade psicológica. “O exemplo do cinema preserva o romancista da tentação do didatismo” (MAGNY, 1948, p. 64), ajuda-nos a compreender sem longos discursos, é a “reação contra nossa civilização cheia de palavras” (MAGNY, 1948, p. 65).

## MISE-EN-SCÈNE DO ROMANCISTA: A ILUMINAÇÃO DAS CENAS

O segundo aspecto a ser debatido é a *mise-en-scène* da narrativa. A princípio, o termo aparece nas artes cênicas para designar os efeitos visuais do teatro popular e romântico, efeitos sofisticados de cenografia que se afastam da economia expressiva das peças do classicismo, muito mais calcadas no poder do texto (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, pp. 17-23). No cinema, *mise-en-scène* refere-se a tudo o que está em cena, na frente da câmera; uma definição rigorosa exclui os efeitos fotográficos e as manipulações de montagem, mas abarca todo o conjunto estético que coincide com as possibilidades do teatro: “cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens” (BORDWELL; THOMPSON, 2018, p. 205). A iluminação controla o que vai ser percebido pelo espectador nas cenas de um filme, mas além de apresentar a função imediata de tornar os elementos visíveis, tal técnica adquire por vezes efeitos estilizados. É possível, por exemplo, determinar a partir de qual direção a luz incidirá sobre os atores; a iluminação pode ser frontal, lateral, vir de baixo, de cima ou de trás, caso também chamado de contraluz (BORDWELL; THOMPSON, 2018, pp. 223-224). Essas escolhas da direção de fotografia ajudarão a construir os significados dramáticos, psicológicos ou simbólicos propostos pelas obras. No *Esboço de uma psicologia do cinema*, como já dito, Malraux indica a existência de uma *mise-en-scène* do romancista, a partir da qual se constrói o cosmos que envolve significativamente os heróis. Não à toa, *A condição humana* se singulariza pela atmosfera marcante do espaço ficcional, pela minúcia com que se descreve a luz, a sombra e os ambientes. Dedicando nossa

análise a esses parâmetros, pretendemos mostrar que o cosmos do romance goza de visualidade incomum, influenciada pelo cinema mudo contemporâneo a Malraux.

*A condição humana* contém um amplo inventário das alternativas de direcionamento da luz sobre uma cena ou figura humana. Nessa linha, os seguintes trechos são paradigmáticos:

A voz quase raivosa era bem a daquele rosto de nariz quebrado, de olhos fundos que a **luz vertical** substituía por duas manchas negras<sup>12</sup>. (MALRAUX, 1998, p. 31, negrito nosso)

Clappique deteve-se. Kyo, tendo dado um passo a mais, teve de voltar-se: o rosto do barão estava apenas visível, mas o grande gato luminoso, a insígnia do *Black Cat*, o envolvia como uma auréola:

- O *Shan-Tung*, disse ele.

A obscuridade, e sua posição- **à contra-luz**- permitiam-lhe nada exprimir; e ele nada acrescentava.<sup>13</sup> (MALRAUX, 1998, p. 44, negrito nosso)

No primeiro, o belga Hemmelrich, dono de uma loja fonográfica, é banhado por uma luz vertical incapaz de atingir seus olhos, os quais transformam-se em duas manchas negras. A caracterização sombria parece antecipar o destino trágico que lhe será reservado: nas partes finais do livro, encontra a casa totalmente destruída e a família morta pelas forças de repressão das tentativas revolucionárias.

Já o excerto seguinte diz respeito à conversa entre Clappique e Kyo, líder da insurreição de Shanghai. Este pede que o amigo vá ao navio *Shan-Tung* e retire uma carga de armas, posteriormente usada pelos comunistas. Devido à iluminação apenas em contraluz, o rosto de Clappique está pouco visível, de modo que suas feições são indiscerníveis. A *mise-en-scène* lhe confere uma ambiguidade que prenuncia o episódio em que Clappique, tomado pela febre do jogo de apostas, falta a um encontro com Kyo, o que indiretamente causa a prisão do jovem. O jogador e *clown* francês se define pela impossibilidade de definição; é difícil entender suas motivações e psique profunda.

12 “La voix presque haineuse était bien celle de ce visage au nez cassé, aux yeux enfoncés que la lumière verticale remplaçait par deux taches noires” (MALRAUX, 1946, p. 22)

13 “Clappique s’était arrêté. Kyo, ayant fait un pas de plus, dut se retourner: le visage du baron était à peine visible, mais le grand chat lumineux, enseigne du Black Cat, l’entourait comme une auréole:- Le Shan-Tung, dit-il. L’obscurité, et sa position- à contre-lumière- lui permettaient de ne rien exprimer; et il n’ajoutait rien” (MALRAUX, 1946, p. 35)

Fica simples perceber, portanto, que os jogos de luz no romance não são gratuitos. Nunca enfeitam as cenas de forma despropositada, mas expressam e mesmo intensificam o peso dramático da situação.

Bordwell e Thompson (2018, pp. 227-229) explicam que a maior parte do cinema clássico de Hollywood desenvolveu um sistema de iluminação específico para evitar as zonas de penumbra. O sistema *high-key* banha a cena com três fontes de luz: uma atinge o ator pela diagonal frontal, outra o atinge por trás e uma última, mais fraca, chamada luz de preenchimento, está normalmente direcionada na diagonal oposta à primeira. Isso evita elevados teores de contraste: tudo fica iluminado de maneira mais ou menos homogênea. Por outro lado, os filmes *noir*, de terror ou pertencentes ao movimento do expressionismo alemão buscam composições contrastadas a partir do sistema *low-key*. Nesse caso, suprime-se a luz de preenchimento para que haja na tela áreas claras e escuras. Trata-se de um recurso muito eficiente para causar apreensão no público ou expressar um estado de espírito tenebroso.

Ao compor suas descrições, Malraux parece ter no imaginário este último paradigma. Vários momentos testemunham um mundo sobrecarregado de sombras que refletem as aporias dos protagonistas. A narrativa, adotando as limitações ópticas dos participantes das cenas, recusa a claridade:

Eles se entreolharam; **a sombra não permitia distinguir as expressões dos rostos.**<sup>14</sup> (MALRAUX, 1998, p. 153, negrito nosso)

**O local estava sombrio demais para que Kyo distinguisse o rosto; só via dedos enormes crispados em torno das grades-** não muito distantes de seu pescoço. Por trás, deitados em estrados ou em pé, fervilhavam sombras muito longas: homens, como vermes.<sup>15</sup> (MALRAUX, 1998, pp. 265-266, negrito nosso).

Por vezes, a sombra é o próprio objeto da visão. Projetada em alguma superfície, ganha as dimensões de um vulto, resume simbolicamente a dor, o sofrimento e a

14 “Ils se regardèrent; l'ombre ne permettait pas de voir l'expression des visages” (MALRAUX, 1946, p. 154)

15 “Le lieu était trop sombre pour que Kyo distinguât un visage; il ne voyait que des doigts énormes crispés autour des barreaux- pas très loin de son cou. Derrière, couchées sur un bat-flanc ou debout, grouillaient des ombres trop longues: des hommes, comme des vers” (MALRAUX, 1946, pp. 279-280)

morte: “a lanterna projetava agora a sombra muito negra de Katov sobre as grandes janelas noturnas”<sup>16</sup> (MALRAUX, 1998, p. 293). O vínculo com o expressionismo alemão é evidente, e esse episódio já foi lido como uma referência ao filme *Gabinete do Doutor Caligari*, no qual a sombra do sonâmbulo Cesare (Conrad Veidt), prolongada numa parede, permite que acompanhem obliquamente um ataque a fachadas (POLAKOVIČOVÁ, 2008, p. 20).

Seria possível, como faz parte da crítica, atribuir o cuidado com o tratamento da luz à conhecida formação pictórica de Malraux. De fato, o autor escreveu ensaios sobre as artes plásticas, notadamente *Saturne, le destin, l'art et Goya*, e fez comentários sobre Rembrandt e a técnica de “luz emotiva” com que o pintor envolve seus temas (PINHEIRO, 2006, pp. 1-21). Argumentamos, contudo, que o referencial da pintura é por vezes insuficiente na apreciação da *mise-en-scène* do romance. A análise a seguir esclarecerá o nosso ponto.

Lembremos que Tchen, nas primeiras páginas do livro, comete o homicídio decupado minuciosa e obsessivamente com base no primeiro plano do pé da vítima. Depois do crime, ele se encontra com seus companheiros militantes no interior da loja fonográfica. Trata-se da primeira apresentação dos personagens, concebida com incomum precisão óptica:

Ao se fechar a porta, a lâmpada oscilou: os rostos desapareceram, reapareceram: à esquerda, rechonchudo, Lu-Yu-Shuen; a cabeça de boxeador arrebentado de Hemmelrich, cabelo raspado, nariz partido, ombros caídos. Ao fundo, na sombra, Katov. À direita, Kyo Gisors; ao lhe passar por cima da cabeça, a lâmpada marcava fortemente os cantos caídos da boca de estampa japonesa; ao se afastar, deslocava as sombras e aquele rosto mestiço parecia quase europeu. As oscilações da lâmpada tornaram-se cada vez mais curtas: as duas faces de Kyo reapareciam alternadamente, cada vez menos diferentes uma da outra.<sup>17</sup> (MALRAUX, 1998, pp. 26-27).

16 “Le fanal projeta l'ombre maintenant très noire de Katow sur les grandes fenêtres nocturnes” (MALRAUX, 1946, p. 310)

17 “La porte refermée fit osciller la lampe: les visages disparurent, reparurent: à gauche, tout rond, Lou-You-Shuen; la tête de boxeur crevé d'Hemmelrich, tondu, nez cassé, épaules creusées. En arrière, dans l'ombre, Katow. À droite, Kyo Gisors; en passant au-dessus de sa tête, la lampe marqua fortement les coins tombants de sa bouche d'estampe japonaise; en s'éloignant elle déplaça les ombres et ce visage métis parut presque européen. Les oscillations de la lampe devinrent de plus en plus courtes: les deux visages de Kyo reparurent tour à tour, de moins en moins différents l'un de l'autre” (MALRAUX, 1946, p. 17)

Neste e noutros instantes da narrativa, Malraux destaca os efeitos da incidência da luz sobre as diferentes parcelas do espaço, como se os ambientes em que circulam os personagens ganhassem de fato concretude. Não raro, o feixe de fótons se distribui irregularmente nos pórticos dos cômodos, nas cavidades dos rostos, em toda gama de variações topográficas que impõem zonas de brilho e penumbra, contrastes de claro-escuro. Veja-se como no excerto a lâmpada móvel varia a altura e o ângulo de incidência, revelando e escondendo o mundo material a depender de sua posição. Se o emprego dramático da luz remete aos quadros de Goya e Rembrandt e arquiteta um imaginário umbroso, Malraux ultrapassa a fixidez do *tableau* ao pintar a loja como função do tempo e do acaso cinético: a cada posição relativa da lâmpada corresponde um novo aspecto desvelado.

Para o escritor, o movimento é muito importante. No *Esboço de uma psicologia do cinema*, ele chega a afirmar que a pintura e a fotografia, artes de pretensão mimética, sempre esbarraram na limitação do imobilismo (ALBERA; MOREL, 2015, pp. 145-149). É o cinema que acrescenta ao realismo espacial o fluxo de tempo apto a representar toda a riqueza de nossa experiência fenomenológica. Se o cinema é uma arte do tempo, a prosa cinematográfica de Malraux busca não só a precisão visual dos mestres da pintura, mas também a capacidade especificamente cinemática de reconfigurar a iluminação de acordo com o mover-se dos personagens e das fontes de luz.

Assim, o estilo do romance é hábil em “reproduzir, por meio de palavras, imagens visuais” (SILVA, 1978, p. 121). Segundo Silva (1978), é impossível captar as sutilezas da linguagem do autor sem se ter em mente o “jogo de câmeras” (p. 23) por meio do qual se tecem os capítulos e os “contrastes claro-escuro” (p. 51) das descrições. Sophie Doudet segue a mesma linha e pontua que em *A condição humana*:

A influência da pintura se combina à do cinema, que apaixona Malraux nos anos 1930. O parentesco entre as técnicas cinematográficas e certos procedimentos estilísticos utilizados pelo escritor foi colocada em relevo pela crítica: as escolhas de enquadramento [...], o trabalho cuidadoso com a iluminação alternadamente brutal, geométrica ou dissolvida na neblina deve sem dúvida ao expressionismo alemão, desejoso de fazer sentir pelo fazer ver (2010, p. 491)

Tal é a obra de Malraux: deve ser lida com os olhos abertos de quem aprecia um filme.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, buscando estabelecer relações entre literatura e cinema, vimos de que maneira o estilo de André Malraux tenta imitar certos mecanismos cinematográficos. Partimos do *Esboço de uma psicologia do cinema* para mostrar que o autor considerava que filme e romance são duas faces de uma mesma moeda, suscitando reflexões sobre os vínculos entre as artes, a permuta semiótica e os processos de influência.

A análise baseou-se nos recursos ligados à decupagem e à *mise-en-scène*. Chamando a atenção para esses expedientes, pudemos atentar para o fluxo de cortes fílmicos no interior das cenas e para os mecanismos expressivos de iluminação. Tais fatores são importantes, primeiramente, porque colocam em destaque a riqueza de um texto visualmente impressionante. Em segundo lugar, porque estão em sintonia com a totalidade da fatura estética da obra, são recursos que contribuem na construção de um imaginário sombrio e trágico. Nesse sentido, o cinema não aparece no romance como referência superficial. Ele é o próprio veículo- entre outros- de uma visão de mundo centrada na angústia física e existencial dos personagens. Nosso artigo é um modo de reafirmar que as pesquisas sobre André Malraux, para ler e interpretar suas obras literárias, não podem ignorar questões de forma.

## REFERÊNCIAS

ALBERA, F. De Sierra de Teruel à Espoir. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, v. 76, p. 130-136, junho/2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/1895/5019>. Acesso em: 24/10/2021.

ALBERA, F.; MOREL, J-P. Esquisse d'une psychologie du cinéma. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, v. 76, p. 136-154, junho/2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/1895/5020>. Acesso em: 24/10/2021.

AUMONT, J; MARIE, M. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BARROSO, I. Prefácio. In: MALRAUX, André. *A Condição Humana*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. *A arte do cinema*. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

CLÉDER, J. *Entre littérature et cinéma : les affinités effectives*. Paris: Armand Colin, 2012.

CUNHA, J. M. dos S. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

DOUDET, S. Genre et registre: vers une nouvelle conception du roman. In: MALRAUX, André. *La Condition Humaine*. Paris: Folio, 2010. E-book. Disponível em: <https://b-ok.lat/book/4481938/fd8533>. Acesso em: 24/10/2021.

JEANNELLE, J. L. *André Malraux, le fantôme du cinéma*. *Présence d'André Malraux*, n° 14, 2017, p. 82-103. Disponível em: [www.jstor.org/stable/44947125](http://www.jstor.org/stable/44947125). Acesso em: 24/10/2021.

LACOUTURE, J. *André Malraux, une vie dans le siècle*. Paris: Seuil, 1973.

MAGNY, C. E. *L'âge du roman américain*. Paris: Éditions du Seuil, 1948.

MALRAUX, A. *A Condição Humana*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MALRAUX, A. *La Condition Humaine*. Paris: Gallimard, 1946.

MALRAUX, A. *L'Espoir*. Paris: Gallimard, 1972.

MEYER, A. *La Condition Humaine d'André Malraux*. Paris: Gallimard, 1991.

OLIVEIRA Jr., L. C. G. de. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. São Paulo: Papyrus, 2013.

PINHEIRO, M. E. de S. C. Literatura e Pintura: André Malraux e Goya. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, a. 2, n. 2, p.1-21, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/reel/article/view/3436>. Acesso em: 24/10/2021

POLAKOVIČOVÁ, D. *Esthétique et techniques du cinéma expressionniste dans La Condition humaine d'André Malraux*. 2008. 36 f. Dissertação de mestrado- Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2008.

SILVA, E. R. da. *As (Não) Fronteiras Espaço-Temporais em 'L'Espoir' de André Malraux*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.