

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO
CIENTÍFICA**

**A REALIDADE FRAGMENTADA: A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA
E CINEMA EM *OPERAÇÃO SILÊNCIO*, DE MÁRCIO SOUZA, E
RELATO DE UM CERTO ORIENTE, DE MILTON HATOUM**

Bolsista: Izabelly Cruz da Costa, Voluntária

MANAUS

2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO
CIENTÍFICA**

RELATÓRIO PARCIAL

PIB-H/002/2008

**A REALIDADE FRAGMENTADA: A RELAÇÃO ENTRE
LITERATURA E CINEMA EM *OPERAÇÃO SILÊNCIO*, DE MÁRCIO
SOUZA, E *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM**

**Bolsista: Izabelly Cruz da Costa, Voluntária
Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva**

MANAUS

2009

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	03
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	05
3	LITERATURA E CINEMA: APROXIMAÇÕES NA OBRA <i>OPERAÇÃO SILÊNCIO</i> , DE MÁRCIO SOUZA.....	11
3.1	A radicalização da técnica em <i>Operação Silêncio</i>	13
3.2	O foco narrativo da obra.....	14
3.3	A ausência de linearidade.....	17
3.4	Márcio Souza e o campo de produção simbólica.....	20
3.5	O cinema novo e a adaptação de <i>A selva</i>	26
4	A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA OBRA <i>RELATO DE UM CERTO ORIENTE</i> DE MILTON HATOUM.....	28
4.1	O foco narrativo da obra	28
4.2	A trama.....	30
4.3	A fragmentação da realidade e ausência de linearidade.....	31
4.4	A montagem como recurso da linguagem cinematográfica.....	33
4.5	O experimentalismo de Milton Hatoum.....	37
5	CONCLUSÕES.....	41
6	FONTES E REFERÊNCIAS.....	44
7	CRONOGRAMA.....	46

1. INTRODUÇÃO

A influência do cinema nas formas de percepção possibilitou às artes uma mudança significativa nas suas maneiras de se produzir. Essa mudança de percepção já era apontada por Walter Benjamin (1986) em seu texto clássico “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Não é somente a forma de produzir que sofre essas interferências, mas também a relação que as obras estabelecem com o seu público. Com os processos de automação dos meios de comunicação, e principalmente o surgimento da fotografia e do cinema, as obras de arte foram perdendo o seu valor de culto até então preservado, o que para Benjamin caracteriza-se como um processo de “perda da aura”.

Dessa forma, as expressões artísticas de um modo geral passaram a sofrer as consequências em seus respectivos significados. Esse processo de re-significação da obra de arte, por seu turno, acabou também por interferir de maneira crucial na legalidade própria da esfera artística como dimensão social específica. A autonomia relativa em vias de consolidação da esfera artística permitiu às diferentes expressões artísticas a sua distinção das formas de produzir conforme a configuração dos diferentes públicos. É nesse sentido que Bourdieu (1992) salienta a distinção incrustada nas diferentes formas de arte segundo a lógica do polo de produção erudita ou a lógica do polo da indústria cultural.

Saliente-se, contudo, que a fotografia e o cinema, ao mesmo tempo em que importaram elementos de outras modalidades artísticas para legitimarem-se como arte, também influenciaram outras expressões artísticas, dentre elas a literatura. A relação entre literatura e cinema foi viabilizada a partir do momento em que esse diálogo passou a materializar-se na própria escrita de vários autores.

Pellegrini (1999) aponta que o processo de desenvolvimento da indústria cultural no Brasil se deu respeitando exatamente as condições sócio-culturais do país. Em face disso, as produções literárias realizadas para o público teriam que levar em conta várias características da realidade social, dentre elas, o grande grau de analfabetismo. Com o passar do tempo, esse índice diminuiu e diversos autores passaram então a produzir a sua obra para um público mais popular, o que fez com que autores passassem a incorporar elementos que chamassem a atenção do leitor. Pellegrini faz a análise de várias obras que tem essa característica e aponta ainda que boa parte delas importou da linguagem cinematográfica uma forma de construir a narrativa, cuja principal característica é a fragmentação da realidade.

A fragmentação da realidade, característica do cinema, passa então a fazer parte da própria constituição do romance como gênero devido a vários fatores, mas o principal deles pode ser identificado na mudança de percepção possibilitada pelo cinema. No entanto, a proposta ora estabelecida é a de demonstrar outros fatores que estão por trás das faturas literárias que não são tão aparentes, e que diriam respeito aos processos sociais envolvidos na produção artística.

A partir da análise das obras *Operação silêncio*, de Márcio Souza, e de *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, intenta-se estabelecer uma comparação entre as duas obras para perceber qual o objetivo dos autores ao importar os elementos da linguagem cinematográfica, e de que modo tal inserção desses elementos atende a objetivos distintos em um autor e outro. Nesse sentido, será possível apontar a partir da análise de cada uma das obras como o diálogo entre cinema e literatura se configura e, ao mesmo tempo, possa ser indicativo do posicionamento dos autores no âmbito do campo de produção simbólica.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A literatura e o cinema possuem formas distintas de representação, principalmente no que se refere à utilização de certas ferramentas. No entanto, essas diferentes linguagens se aproximam em variados aspectos quando relacionados ao processo de constituição das diversas obras. A literatura se utiliza de recursos linguísticos para expressar a sua produção. Já o cinema, não tendo somente a palavra, mas contando principalmente com o apoio da imagem e da dinamicidade que elas podem proporcionar, expõe os seus produtos a partir da articulação desses recursos.

Algumas análises já foram realizadas com vistas a identificar de que modo essas duas formas de fazer arte se relacionam e até que ponto uma pode interferir na outra. A afinidade entre o cinema e a literatura pode ser identificada a partir do diagnóstico da forma que o autor utiliza para incorporar alguns elementos e tornar a sua escrita dinâmica, tais como a imagem e como a montagem.

Tânia Pellegrini (1999) empreendeu alguns estudos acerca das temáticas “cinema e literatura”. A partir de suas percepções, ela elaborou alguns métodos de identificação de elementos oriundos da linguagem cinematográfica na literatura. Para realizar a identificação desses elementos, a autora propõe uma análise da obra do autor escolhido a partir da definição do seu foco narrativo e, portanto, da multiplicidade dos pontos de vista que porventura estejam dispostos na narrativa, avaliando se há ou não linearidade na história e de que forma a subjetividade se expressa.

No que se refere ao foco narrativo, a proposta da autora é, de início, identificá-lo. De acordo com Leite (2007), o foco narrativo seria um problema técnico da disposição do narrador dentro do texto, ou seja, ele pode estar das mais variadas formas e dos mais variados

ângulos, dependendo da imagem que o autor pretende ressaltar em seu texto. Para Pellegrini, a multiplicidade dos pontos de vista pode ser comparada com uma câmera que ora está em um lugar, um ângulo, ora está em outro, sendo que a transição desses ângulos se dá por meio de cortes abruptos.

Leite aponta, a partir da perspectiva de Norman Friedman, as variadas formas pelas quais o narrador pode aparecer e interferir na história. Para tanto, a autora sugere alguns questionamentos referentes à posição do narrador dentro da trama. De acordo com ela, o narrador pode ser classificado como autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático, autor onisciente intruso e, por fim, a câmera. Essas classificações podem definir o posicionamento do(s) narrador(es) mediante a história.

Nesse sentido, quando, ao escrever, o autor opta por qual ângulo ele vai se posicionar para obter a melhor imagem, é o narrador quem irá relatar ou descrever o que está vendo, funcionando como a lente de uma câmera. Dependendo da forma como o autor trata as aparições ou interferências do narrador na trama, podemos apontar o modo pelo qual ele utilizou a técnica com o objetivo de propiciar a ilusão da imagem, ou para dar o efeito da montagem, portanto, algo específico da produção cinematográfica.

Em relação à linearidade da história, os aspectos a serem ressaltados são aqueles que vão indicar se há ou não essa linearidade. A sucessão dos fatos de acordo com a ordem exata dos acontecimentos é um fator que pode indicar se houve ou não a intenção de criar a noção de montagem na literatura. Por exemplo, uma história que é narrada a partir de um personagem saindo de sua casa, se deslocando até o local de trabalho, pode ser descrita de duas formas. Se houver linearidade, ela poderá ser contada do exato momento em que o personagem fecha a porta da sua casa, sai, havendo a descrição de todo o seu percurso em

uma sequência temporal, finalizando exatamente na hora em que ele chegará ao seu local de trabalho. No sentido contrário, isto é, caso a linearidade não seja obedecida, a história pode ser contada a partir de seu fim, do seu meio, não há definição rígida de onde ela deva iniciar. Pode começar com o personagem saindo do trabalho, passando por *flashes* de memória do caminho percorrido até que o mesmo tivesse chegado ao trabalho, ou até mesmo lembranças de outros dias nos quais ele haveria feito o mesmo percurso.

Essa falta de linearidade, o não seguimento da sequência temporal da narrativa, é uma característica fundamental da linguagem cinematográfica onde as imagens são montadas sem uma linearidade específica, já que são vários cortes para vários acontecimentos que podem ou não estar acontecendo simultaneamente ou seguindo uma regularidade. Esse recurso de montagem já é tributário e fruto de discussões dentre os teóricos do cinema, sendo, portanto, a montagem um elemento fundamental da produção cinematográfica que é composta de descontinuidade. Segundo Xavier, “[...] a filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem e tudo aquilo pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem. (XAVIER, 2005, p.29)

A observação desses detalhes na análise das obras literárias pode apontar uma série de aspectos pelos quais o autor optou para tratar a questão da escrita como uma forma de torná-la imagem, isto é, fazer com que o leitor possa, a partir da interpretação das falas, montar mentalmente as sequências do filme.

Ao encontro desse modelo de análise, Xavier em *O discurso cinematográfico*, faz um apanhado da maneira como ocorreu a construção das formas de representação cinematográfica, indicando quais os seus principais precursores e suas posições em relação à produção cinematográfica. Desse modo, Xavier defende que a relação entre o escritor e o cineasta é semelhante, pois, segundo ele, a forma como ambos manipulam as técnicas é igual.

A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação à outra, as elipses, a manipulação de fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta... a mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena, importante ruptura frente ao espaço teatral, pode ser aproximada a procedimentos freqüentemente usados pelo escritor literariamente em uma cena qualquer. (XAVIER, 2005, p.32)

Para Xavier, o fato de a representação de ambos os elementos ser semelhante e ser constituída de processos de decomposição e síntese faz com que as únicas diferenças que existam entre a literatura e o cinema girem em torno do fato de o primeiro utilizar a “mobilização de material linguístico” e o segundo utilizar um “tipo específico de imagem”.

A partir da concordância desses argumentos, será possível verificar as possibilidades que cada um dos autores selecionados para esta pesquisa cogitou a fim de importar a linguagem cinematográfica para a literatura. Em face dessa identificação, será possível empreendermos uma segunda análise com vistas a perceber qual o objetivo da estratégia do autor ao importar os elementos da linguagem cinematográfica em suas produções textuais. A percepção da intenção do autor ao produzir dessa forma diferenciada seu texto literário podemos revelar algumas características do próprio campo de produção simbólica, do campo literário mais especificamente.

Nesse sentido, podemos observar o confronto existente entre as duas formas de produção no que se refere à legitimação dentro dos seus respectivos campos de produção simbólica. Pierre Bourdieu, em “O mercado de bens simbólicos”, aponta a existência de dois campos de produção de bens simbólicos: o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural. Para tanto, o autor indica como principal diferença entre ambos a dependência de um público externo para a legitimação de sua produção. Essa diferenciação é fundamental para se entender a dinâmica que envolve a lógica da produção simbólica.

Segundo Bourdieu, o campo de produção erudita é mais restrito a determinados atores sociais e não depende das ingerências de um público externo para se legitimar. Quem irá garantir ou não a legitimação dos bens simbólicos desse campo de produção de bens simbólicos serão os próprios agentes sociais envolvidos e suas respectivas instâncias de consagração. Já no campo da indústria cultural a dependência é praticamente total do público externo, portanto, o grau de legitimidade é extremamente baixo em função da necessidade de satisfazer as expectativas do público. Por isso, está a todo tempo pautando a sua produção para o público externo, verificando as tendências e inclinações do mesmo.

[...] o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. (BOURDIEU, p.105)

Para Bourdieu, o cinema e a fotografia, assim como o jazz, seriam consideradas artes médias, ainda em vias de consagração, e estariam posicionadas entre os dois campos de produção simbólica, o erudito e o da indústria cultural, e sua possível legitimação se daria justamente no equilíbrio que precisaria manter entre os dois campos. O cinema, para ganhar o caráter de arte, acaba por importar procedimentos e temas já consagrados pela esfera de produção erudita, embora esteja estruturalmente vinculado à indústria cultural, já que depende em muito do público externo. Em face dessas percepções, podemos apontar que o principal embate entre literatura e cinema, nesse sentido, se dá no que se refere à legitimação. A literatura como arte, – dependendo do grau de consagração do autor – e, portanto, considerada um produto do campo de produção erudita, passa a importar elementos da construção cinematográfica, até então uma arte média, e atrelada à indústria cultural. Esse conflito pode gerar duas posições dentro das esferas de legitimação: ou o autor importa e trata os elementos de uma forma a

buscar tal legitimação, ou produz seus livros a partir de aspectos que sejam de agrado do público externo, portanto, da indústria cultural.

Tendo em vista as relações estabelecidas acima, é possível realizar uma identificação da posição do autor em relação ao seu campo de produção simbólica e aos processos que envolvem a legitimação da sua produção. Assim, a partir da percepção das formas como o autor se apropria da linguagem cinematográfica, será possível verificar se o seu objetivo seria o de se aproximar do campo de produção erudito ou da indústria cultural. Ao comparar os autores Márcio Souza e Milton Hatoum, e analisar as suas obras a partir da identificação de elementos da linguagem cinematográfica, será possível constatar o posicionamento de ambos dentro dos campos de produção simbólica.

LITERATURA E CINEMA: APROXIMAÇÕES NA OBRA *OPERAÇÃO SILÊNCIO*, DE MÁRCIO SOUZA

O escritor amazonense Márcio Souza iniciou a sua carreira primeiramente no cinema, na década de 1960. O autor realizou a adaptação e direção do livro de Ferreira de Castro *A selva* e publicou em 1967 o livro *O mostrador de sombras* com ensaios críticos sobre cinema, sua primeira obra. O contato do autor com a produção e direção de cinema é estreito, já que, ao realizar a adaptação do romance de Ferreira de Castro para as telas de cinema, Márcio Souza explicita uma afinidade com a linguagem cinematográfica.

A produção de seus romances, posterior a esses trabalhos, provocou a importação do modo de produzir cinema para a literatura. Devido a esse fator, as suas obras literárias estão carregadas de elementos da linguagem cinematográfica, sendo esse fato, portanto, de relevância para análise a ser realizada, uma vez que pode desvendar alguns aspectos da própria escrita de Márcio Souza e, principalmente, de sua postura em relação aos campos de produção simbólica nos quais está envolvido.

O primeiro romance do autor, *Galvez, o Imperador do Acre*, é considerada a obra que o consagrou como escritor. O livro possui vários elementos nitidamente dispostos de maneira a tornar a realidade fragmentada, tal como nas telas de cinema. Com a presença de três narradores que se revezam durante todo o enredo do romance, a obra possui capítulos curtos, com a descrição de espaços diferenciados, realizando, portanto, uma decomposição da história, onde não há uma linearidade e os espaços são descritos como num lance de câmera.

A obra narra a trajetória de Galvez, jornalista de origem espanhola que, ao ter contato com as terras da Amazônia, e em busca de ascensão social, participa de um plano de conquista do território do Acre em troca de uma boa gratificação, sendo esse seu único interesse. A obra foi construída a partir de fragmentos do diário pessoal do próprio Galvez encontrados em um sebo em Paris, ao qual o narrador “deu vida” tornando a história do

aventureiro uma narrativa instigante para o leitor. Nesse desenvolvimento, a história não possui nenhuma sequência temporal a ser seguida, uma vez que sempre há um retorno ou um avanço em relação a diferentes cenários, o que, segundo Pellegrini, pode ser chamado de curto-circuito – a realização de um corte abrupto para outra cena com contexto completamente diferente.

Para contar essa história, o autor convoca três narradores, sendo um deles o organizador do diário de Galvez – o organizador dos fragmentos do diário; o outro narrador é o próprio protagonista que conta a sua história; e, por fim, o terceiro narrador, que aparece poucas vezes durante a obra para acrescentar alguma informação sobre o contexto da época em que se passa a história, e também para desmentir o protagonista, que “abusa sistematicamente da imaginação”. Conforme o trecho abaixo descrito, ao criar o Império do Acre, Galvez narra uma série de acontecimentos sobre a sua trajetória que seriam inverdades, como aponta o narrador:

Perdão, Leitores!

Interrompo para advertir que o nosso herói vem abusando sistematicamente da imaginação, desde que chegou em Manaus. E como sabe nos envolver! Para início de conversa, no Acre ele tentou organizar uma República liberal. E depois, bem, depois, pensando melhor, para que desviar o leitor da fantasia? (SOUZA, 2001, p.197)

A história de todo o livro se desenvolve em vários planos e possui muitos cortes nas cenas. É perceptível a realização dos cortes pela distribuição dos títulos dos capítulos. É como se cada capítulo encerrasse uma determinada cena cuja disposição não se dá em uma sequência temporal lógica. Os capítulos geralmente são de um parágrafo, a maioria com seis ou sete linhas de texto, podendo ser considerados pequenos. O trecho acima citado demonstra o tamanho reduzido dos parágrafos.

Essa característica da obra, a de possuir capítulos pequenos, faz parte da estratégia do autor de tornar a leitura como uma ilusão de imagem em decorrência da montagem, uma vez

que a cada capítulo há um corte para outra cena, ou um outro ponto de vista dentro da cena anterior.

1.1. A radicalização da técnica em *Operação silêncio*

Em *Operação silêncio*, Márcio Souza utiliza a mesma técnica de importação da linguagem cinematográfica, mas de maneira mais radical e experimental que em *Galvez*, *Imperador do Acre*. Na obra, o autor utiliza uma série de recursos linguísticos que tornam a narrativa do romance muito semelhante a um roteiro de cinema. *Operação silêncio* retrata a história do cineasta Paulo Conti em busca de financiamento para a produção de um longa-metragem, em finais da década de 1960, em plena vigência do Ato Institucional número 5, fato este ao qual os personagens, envolvidos com a política do Brasil (durante o desenrolar da trama) fazem permanente referência. Entretanto, durante toda a narrativa há vários *flashbacks* que tornam a narrativa não-linear; assim, em alguns momentos, o personagem lembra-se de alguns fatos de sua trajetória até o entrecho principal, que é a procura por investimento na produção de seu filme.

Seus principais personagens são Lúcia, mulher com quem Conti casa; Patrícia, uma militante revolucionária e feminista por quem Paulo nutre um interesse afetivo; PPP, amigo que possuía um discurso anarquista e com quem Conti conversava sobre cinema; Madame Melusine, uma embaixatriz viúva que vive de lembranças do passado, sendo a pessoa que Conti visa para pedir financiamento para o seu longa-metragem; a afilhada da embaixatriz, Maria, uma garota órfã que madame Melusine criou e hoje a considera mais como uma serva. Além desses, se encontram o amigo Tomaz de Aquino, Nelsinho, Molina, Rodolfo, Sérgio, o General Braylly, dentre outros personagens.

A obra está dividida em duas partes, sendo que a primeira, “O Sobrevivente Paulo Conti”, está dividida em 146 capítulos cujos títulos não possuem uma relação direta com a história a ser descrita nos parágrafos seguintes, conforme o capítulo 48:

É Preciso Derrubar Liu Shao-chi e Destruir Suas Quimeras Capitalistas

O Metrô atravessando por cima as luzes do Jabaquara e atravessando por cima as luzes de Passy: Je m'appelle Conti! Lúcia rindo. (SOUZA, 1985, p.32)

A segunda parte da obra não possui divisão por capítulos, mas o texto descrito também é fragmentado como na primeira parte; a diferença é que na primeira parte, ainda que o título dos capítulos não esteja ligado diretamente ao conteúdo do texto, eles possuem uma função fundamental que é a de separar os cortes de cena, dando uma definição “nítida” de onde ocorre a mudança de ângulo. Na segunda parte, intitulada “Rios de Sangue”, essas inserções do título não existem, isto é, a divisão dos cortes fica a cargo do leitor que, ao simular mentalmente as mudanças de cena, percebe em qual o ambiente ou ângulo está sendo descrito.

1.2. O foco-narrativo da obra

O romance possui em sua primeira parte, “O sobrevivente Paulo Conti”, a presença de um narrador em terceira pessoa que fragmenta a história ao fazer cortes de uma cena a outra, permitindo vez ou outra a descrição de diálogos que entram de forma abrupta e algumas vezes sem sinalização. Por ter seus capítulos delimitados, essa parte tem o seu narrador se pondo de maneira a relatar a forma como os personagens se portam, descrevendo algumas vezes as suas expressões faciais ou seus pensamentos para que o leitor, ao ter contato com o texto, tenha a sensação de estar vendo a imagem descrita com todos os seus detalhes.

Nada como o tempo (Tomaz de Aquino devorando um hambúrguer) para pôr contra a parede esta condição ideológica do cinema nacional (isto em novembro de 1969) que tem como tarefa uma realidade que se quer enxergar num país contraditório onde todos estão acossados. (SOUZA, 1985, p.14)

Assim, ele contextualiza as situações de forma a tornar perceptível a visão de um ângulo por vez, como se o narrador fosse o olho da câmera. Esse narrador também faz algumas relações, analogias, descrevendo com o olho apurado as situações ao estabelecer comparações. Até mesmo as comparações podem ser encaradas como mais uma tentativa de inserção da linguagem cinematográfica, uma vez que, pela analogia, é possível introduzir outra realidade para ilustrar a realidade descrita naquele instante.

O céu de São Paulo estava frio como uma pérola de imitação; ao meio-dia, sem nenhum calor, a mesma pérola estaria oscilando sobre as cabeças, sombreando a arquitetura e os relevos dos anúncios luminosos, enquanto o vento faria o seu papel de jogar com as dimensões reais do país. (SOUZA, 1985, p.09)

Há também de forma bastante explícita a descrição das expressões pelo narrador com vistas a dar a impressão de *close-up* nos ambientes e personagens, permitindo ao leitor o embarque nas emoções e percepções dos personagens durante o desenvolvimento das cenas.

Logo os soldados investiram contra eles e bateriam com os cassetes de borracha (eletrificados e doados pela USAID); ele sabia que representava pouco mas era o que valia; de tudo o que permaneceu foi o mesmo corpo, as mãos, os óculos, conservando a mesma capacidade de tremer de raiva e emoção, o que não era nada – nada além de emoção, raiva. (SOUZA, 1985, p. 104-105)

Na segunda parte, “Rios de Sangue”, aparece a figura de um segundo narrador que faz algumas intervenções sem aviso prévio para acrescentar alguma informação. No segundo capítulo, por não haver a intervenção por meio de título para delimitar o início e o fim da imagem descrita, o narrador se insere no meio do texto como se estivesse interrompendo o fluxo da história; nesse sentido é que ocorre o problema da linearidade. A aparição do narrador se dá de forma totalmente fragmentada, sendo que a sua fala nunca diz tudo a respeito do assunto que o texto está tratando, e sempre é interrompida por um corte, o que Pellegrini chama de “curto-circuito”.

[...] ele chegou perto abraçando-a pelas costas apertando-a de uma maneira que se poderia chamar de lúbrica enquanto cheirava-lhe o pescoço suado e furtivamente acariciava-lhe os seios por tantas vezes quanto lhe veio à cabeça acariciar já que em 1536 Manco Capac Imperador dos Incas tentara libertar seu povo dos invasores espanhóis e foi violentamente reprimido pelas hordas de Francisco Pizarro... (SOUZA, 1985, p.111)

Nesse trecho é possível observar que não há nenhum tipo de intervenção para indicar que houve a mudança de cena, sendo uma delas aquela que Conti está mantendo um contato íntimo com Maria, afilhada da Embaixatriz Melusine, e o corte se dá para a outra cena, a do enredo do seu longa-metragem histórico sobre o contato dos Incas com os colonizadores. Dessa maneira, o objetivo da presença desses narradores é dar ao leitor a impressão de uma sucessão de imagens e situações distintas, com cortes de cena e com a descrição de um ponto de vista que simula um direcionamento da câmera para o foco central daquilo que se quer destacar. A cena que segue o assédio de Conti aos seios de Maria demonstra uma contextualização da história que ele pretende desenvolver em seu filme, portanto, fica nítida a característica de curto-circuito nesse fragmento. Esses tipos de corte se dão ao longo de toda a segunda parte do livro, em alguns momentos havendo a intervenção do narrador, seja com o roteiro do longa-metragem ou com lembranças de Conti, e às vezes falando sobre a situação sócio-política do Brasil no contexto da repressão.

Ainda na segunda parte do livro, o narrador também coloca algumas expressões para insinuar a ação do protagonista, por exemplo, no trecho abaixo, o narrador indica que Conti, ora pensa, ora vê, ou seja, ele nos dá a orientação de que o pensamento do personagem é aquele por ele descrito, e em seguida orienta-nos também quanto à mudança do ponto de vista da câmera que passa a ser o do protagonista ao observar a cena que se desenvolve. Nesse extrato, Conti está escondido próximo ao relógio da sala da Embaixatriz, assistindo um diálogo entre Madame Melusine e o amigo dela, General Braylly:

A posição ali em cima do relógio era incômoda e ele continuava suando. Pensa: como eles falam; como agem; dois pássaros velhos repetindo o ritual da primavera em pleno inverno. Vê: Maria assustada, não tira os olhos do relógio; querendo parar o tempo? Pensa: quando estiver com as pernas dormentes desabará o relógio. (SOUZA, 1985, p.158)

Observamos que quanto à multiplicidade de pontos de vistas, o narrador é chave fundamental, já que ele indica as ações de Conti e delimita exatamente qual o ponto de vista que o leitor vai identificar na cena. Assim, seja pelos pensamentos de Conti, seja pelo que ele está observando, o leitor tem acesso ao seu mundo psicológico como num corte de cena.

1.3. A ausência de linearidade

A ausência de linearidade na obra é uma das características mais marcantes no que se refere à importação da linguagem cinematográfica para a literatura. Como já dito, o fato de a história não ser narrada na sua sequência lógica temporal dos acontecimentos leva o leitor, assim como o expectador de cinema, a montar mentalmente a partir dos fragmentos das imagens descritas a totalidade da história.

Em *Operação silêncio*, a questão da ausência de linearidade foi tratada com certo radicalismo, uma vez que os cortes são muito abruptos e o desenrolar da trama nunca se dá sequencialmente. Uma vez descrita determinada situação, o narrador desenvolve outra descrição completamente destoante da anterior, ou seja, outra situação acontecida antes daquela descrita anteriormente.

Nos primeiros capítulos, e até a segunda parte da obra, a questão da linearidade é um pouco mais organizada que no restante do livro, já que, como antes ressaltado, a divisão por capítulos delimita os trechos que descrevem as imagens da situação específica a ser demonstrada. O fragmento abaixo demonstra a cena descrita no início do capítulo “Retirada Estratégica”:

A minha geração (PPP não dispensava um bom conhaque depois das seções da sac) está embebida de objetivismos burocráticos. Sabem o que é isto, no fundo, é o fantasma de Stálin pairando nas noites brancas do XX Congresso do PCURSS. (SOUZA, 1985, p.11)

No capítulo seguinte, “O Problema do Caráter da Revolução”, a descrição muda completamente de cenário e passa para a sala da Embaixatriz Melusine:

A Embaixatriz acariciava os cabelos de Maria.

- Minha pobre filha, não sei como agüentas as chatices de tua madrinha. Não deve ser fácil me agüentar agora.

- Ora, madrinha, não foi nada... (SOUZA, 1985, p.12)

Portanto, as cenas são completamente diferentes e mudam o foco da discussão a todo instante, levando o leitor a entrar em histórias dentro de histórias; como Pellegrini classifica, se trata, portanto, da técnica texto dentro do texto. O leitor então passa a montar um quebra-cabeça com os fragmentos da história para, no fim, compô-la de forma integral.

A radicalização dessa fragmentação ocorre a partir da segunda parte em diante. Nesses trechos, da página 11 até a página 16, não há sequer uma pontuação que possa indicar o início ou término de um pensamento, ficando a cargo do leitor interpretar as falas e identificar em que momento houve a ruptura com o cenário descrito. Assim também ocorre com os diálogos, que não possuem interferência de nenhuma sinalização, além de, em alguns momentos, o narrador apontar para quem está falando.

[...] e ele gostou ainda mais dizendo que ela então falava você fala que bom você fala e ela eu não sou muda não e ele eu estou vendo que você não é e ela é que estou morta de medo realmente morrendo de medo e ele por que eu dei algum motivo para morreres de medo e ela sem saber e dizendo que só sabia que estava morrendo de medo e ele eu não lhe fiz nada de mal... (SOUZA, 1985, p.115)

O objetivo desse diálogo sucessivo, sem a intervenção de sinalização e apenas a voz do narrador indicando quem fala, está como o foco da câmera que ora está direcionado para ela e ora para ele. O fato de ela falar que está com medo demonstra a tentativa do narrador de

inserir uma paisagem mental da sensação da personagem durante o desenvolvimento da narrativa ali descrita.

O livro como um todo trata da história de um cineasta, e em alguns momentos, especificamente no segundo capítulo, há inserção dos trechos (às vezes bem longos) do roteiro do seu longa-metragem. Em alguns fragmentos há rupturas bruscas com o que vem sendo descrito para dar vez ao roteiro de Conti, conforme demonstra o seguinte extrato:

[...] sem encontrar mais resistência porque os soldados incas debandariam sem comando ou cairiam mortos ou seriam aprisionados e jogados em viaturas c-14 então por que não é normal ele não querer nada pergunta Paulo e ela respondendo que simplesmente não é normal e ele agora parece se divertir... (SOUZA, 1985, p.121)

Dessa forma, as situações de ruptura acontecem das mais variadas formas. Entretanto, a partir da página 135 começa haver diálogos intermediados pela interferência do narrador, já com pontuação, para delimitar de quem é a fala e qual entonação atribuir a ela. Ainda nessa perspectiva, Paulo descreve seu roteiro com uma riqueza de detalhes conforme abaixo,

Molina: é um cholo, parece que está dormindo mas está vendo muito bem. Exterior, noite, penhasco próximo à fortaleza. Plano conjunto de Toá, iluminada por archotes, está sentada no trono de pedra. Duas guerreiras estão deitadas aos pés de Toá. Toá: vocês devem entrar na Fortaleza. Procurem saber de toda a situação. (SOUZA, 1985, p. 148)

Fica nítida a forma como Conti narra seu roteiro com o detalhamento do enquadramento das imagens para que o leitor atento possa perceber não só qual a idéia de seu filme, e como se constrói um roteiro, mas principalmente ter a sensação de estar assistindo o filme de Conti.

A questão da dissolução da linearidade está presente em toda a narrativa com bastante intensidade e, por esse fator, a idéia formada a respeito da obra é a de que essa importação se deu a partir desses aspectos. O leitor, ao ler *Operação silêncio*, terá a idéia de que está assistindo a uma sucessão de imagens e fatos, semelhantes ao filme de cinema, onde a

ausência da linearidade serve para dar sentido ao filme; isso é realizado com recursos de montagem, onde os fragmentos das imagens vão fazer a história ganhar o sentido que falta.

1.4. Márcio Souza e o campo de produção simbólica

O texto “O mercado de bens simbólicos”, de Pierre Bourdieu, indica como se deram as transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens de acordo com as mudanças acontecidas na história intelectual e artística. Essas alterações propiciaram à arte a possibilidade de constituição de um campo artístico e intelectual que buscava a sua autonomização. Com o advento da Revolução Industrial o processo de autonomização se torna mais intenso, onde é possível observar que tanto o caráter mercantil quanto o cultural da obra subsistem relativamente independentes.

Nesse sentido, a questão da busca pela autonomia se torna fator primordial para a análise do posicionamento dos artistas dentro dos distintos campos de produção simbólica. Para Bourdieu, a relação que o artista mantém com os considerados não-artistas é que vai apontar o grau de autonomia que tanto ele quanto sua obra possui.

Da mesma forma, o processo conducente à constituição de arte *enquanto tal* é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte. (BOURDIEU, 1992, p. 101)

Bourdieu (1992) salienta que só seria possível a criação de uma teoria pura da arte a partir do momento em que intelectuais e artistas devotados ao mercado se configurassem enquanto um campo de produção simbólica possuidor de características distintas de outras produções artísticas. Para ele, a diferenciação das obras de arte no que se refere ao seu posicionamento dentro do campo de produção simbólica se dá a partir da relação estabelecida

entre autor e público, com um detalhe específico no tipo e na abrangência que esse público receptor possui.

Nessa perspectiva, o surgimento de dois campos de produção simbólica está aí colocado: o campo de produção erudita e o campo de produção da indústria cultural. Nesse ponto, a questão relativa à autonomia se torna mais evidente, uma vez que dentro da produção cultural o campo de produção erudita busca um distanciamento do público externo, em oposição aos artistas que estão ligados mais explicitamente ao processo de comercialização e preocupam-se, portanto, com uma demanda externa.

O funcionamento do campo de produção erudita ocorre de maneira relativamente independente quanto às ingerências de um público abrangente, pois uma das suas principais características é sua atuação com vistas a demandas de um público específico (interno). É nesse ponto que reside uma das principais diferenças entre o campo de produção erudita e o campo de produção da indústria cultural. Enquanto o primeiro produz sua arte para um grupo de outros produtores de arte, o segundo está profundamente pautado por uma demanda de mercado. O campo de produção erudita é um grupo de certo modo fechado, com suas formas de atuação e legitimação e com regras próprias forjadas a partir dos interesses de seus participantes. Quanto maior a capacidade desses artistas de definir e ditar suas próprias normas, maior o grau de autonomia conferido ao campo de produção simbólica. Bourdieu aponta esse campo como sendo “sociedades de admiração mútua”, onde a sua forma particular de avaliação da produção artística confere uma espécie de consagração da obra enquanto raridade ou produção pura. Assim, suas produções se fazem em uma espécie de economia específica do campo, onde a moeda que vale é aquilo que Bourdieu chama de “distinções culturalmente pertinentes”. A capacidade de inovação deve obedecer a certo limite ditado pelo campo autônomo com vistas a legitimar tal obra ou não.

Já com o campo da indústria cultural o processo de produção de “arte” não é mais para um público específico, mas para um público indefinido e mais abrangente. Visando o público externo, ou seja, conforme as demandas de gosto do público o mais abrangente possível, o campo da indústria cultural obedece às leis do mercado e adota características como a concorrência, a busca da rentabilidade dos investimentos, bem como o resultado das relações estabelecidas entre os agentes envolvidos no campo de produção técnica e socialmente distinta. Seus produtos são vistos com certa marginalidade pelo campo de produção erudita, uma vez que a “arte realizada” não passa pelos critérios refinados de consagração das obras de arte. A questão da autonomia nesse campo de produção específico não se apresenta de maneira crucial como no campo de produção erudito. Conforme Bourdieu aponta:

[...] na medida em que as diferenças ligadas à oposição entre os dois modos de produção encontram-se especificadas pelas que resultam de sua respectiva relação ao sistema de instâncias de consagração. (BOURDIEU, 1992, p.136)

Ao realizar a importação da linguagem cinematográfica para a literatura, Márcio Souza produz um texto recheado de pontos fundamentais para essa análise. Nesse sentido, estabelecer as relações, partindo das proposições arroladas por Bourdieu, para verificarmos a posição de Márcio Souza dentro do campo de produção simbólica, se faz pertinente com o objetivo desta pesquisa.

A observação desses aspectos a partir da perspectiva de Bourdieu demonstra a forma como a importação da linguagem cinematográfica deu a Márcio Souza a possibilidade de se posicionar dentro do campo de produção simbólica. Sua forma e estilo adotados ao escrever possibilitaram que romances como *Galvez, o Imperador do Acre* fossem obras de sucesso, atingindo um público bastante abrangente. A partir dessa constatação, a possibilidade de estabelecer conexões entre cinema e literatura e, principalmente, o envolvimento que a sociologia pode ter com esses temas, amplia os horizontes das análises sobre a arte, uma vez

que a sociologia pode auxiliar na percepção dos processos sociais envolvidos na produção da mesma. A perspectiva adotada por Bourdieu permite relacionar cinema e literatura, uma vez que certa literatura, considerada como arte consagrada no âmbito do campo de produção erudita, fornece os procedimentos e os temas para a produção do cinema. Costumeiro verificar a adaptação dos grandes clássicos da literatura para o cinema. Se é possível verificar essa dimensão, também é notório constatar que essa relação não se dá por uma via só. A literatura, ao trilhar o caminho inverso, também pode realizar a incorporação dos elementos da linguagem cinematográfica para se reposicionar perante a indústria cultural.

Antes de escrever seus romances, Márcio Souza já havia realizado críticas de cinema, o que pode indicar a sua grande afinidade com a linguagem cinematográfica, sendo possível observar a riqueza na importação dos elementos cinematográficos em suas obras, particularmente naquelas de estreia. Dessa forma, fica nítida a influência que a sua relação anterior com o cinema o leva a realizar inovações no campo literário.

Outro fator a ser considerado relevante foi a adaptação do livro de Ferreira de Castro, *A selva*, realizada pelo autor. Tal empreendimento demonstra também o seu intento em levar um tema já consagrado pelo campo de produção erudita, o livro, para as telas do cinema. Desse modo, não seria de muita surpresa que ao escrever literatura ele fizesse o mesmo, isto é, adaptasse a sua forma de escrever de acordo com a produção realizada para o cinema.

Márcio Souza, dado seu direto envolvimento com o cinema e, portanto, segundo Bourdieu, com uma arte média, já tem o seu olhar voltado para uma demanda externa, para um público mais abrangente. Entretanto, a sua inserção dentro do campo literário indica que houve não somente a procura por uma demanda exclusivamente externa, mas também uma busca pela legitimação dentro do campo de produção literário.

Em *Operação silêncio* essa importação é dada de maneira radical, de modo que, ao observar o personagem protagonista da obra, é perceptível a expressão da opinião do autor em relação ao cinema e o contexto social em que ele se insere, uma vez que Paulo Conti, o protagonista, é cineasta e está em busca de financiamento para o seu longa-metragem. A obra também aponta para a situação do cinema na época do Ato Institucional nº 5, momento tenso da política nacional, principalmente no que diz respeito às artes, que sofrem uma pressão por parte do Estado.

Isso pode indicar ainda que os agentes sociais envolvidos na sua produção, principalmente a literária, estavam em busca dessas inovações no estilo, uma vez que a imposição do AI 5 trouxe uma série de restrições para as produções artísticas e influenciou principalmente na forma de percepção e avaliação das instâncias de consagração. *Operação silêncio* foi publicado em 1979, ano em que o AI 5 deixou de vigorar. O próprio trecho da obra nos põe diretamente ligados com a realidade social dos agentes envolvidos com a produção artística e, mais especificamente, a cinematográfica durante o período delicado da ditadura militar no Brasil.

Assim, a importação desses elementos aponta a tentativa de inserção de uma nova forma de escrever ao buscar uma entrada no campo de produção literária, uma vez que as obras do autor, como já posto no item anterior, em muito utiliza essa estratégia. Nesse sentido, Bourdieu aponta com clareza que:

Nestas condições, quase todas as obras trazem a marca do sistema de posições em relação às obras quais se define sua originalidade, e contêm indicações acerca do modo com que o autor pensou a novidade de seu empreendimento, ou seja, daquilo que o distinguia, em seu entender, de seus contemporâneos e de seus antecessores. (BOURDIEU, 1992, p.112)

Márcio Souza, ao empreender essa importação, estaria se posicionando dentro do campo de produção literária a partir de um elemento de sua produção artística. O campo de

produção literária é, portanto, um campo que também possui suas instâncias de consagração e seus mecanismos específicos de apreciação de acordo com a forma e o estilo. Nesse sentido, as obras de Márcio Souza poderiam ser encaradas como uma estratégia singular para o alcance de legitimação também dentro desse público mais restrito.

A estratégia da importação da linguagem cinematográfica para a literatura demonstra a forma como Márcio Souza tentou posicionar-se dentro dos campos, uma vez que se observa em *Operação silêncio* uma forma nova de escrever, mais experimental, em relação à sua obra anterior, o que nos indica que, em busca de uma autonomia, Márcio Souza estaria almejando “distinções culturalmente pertinentes”.

Por outro lado, sua experimentação ao mesclar as duas linguagens acaba dando vazão para que uma segunda interpretação possa ser estabelecida na medida em que sua forma de escrever tome como alvo um público mais abrangente, escapando do crivo de instâncias de consagração restritas ao campo de produção erudita.

Dessa forma, a obra de Márcio Souza traz uma série de elementos que podem apontar a forma como os agentes sociais devotados à arte se posicionam dentro dos distintos campos de produção simbólica. A aproximação ou distanciamento de um campo ou outro vai ser indicada pela estratégia utilizada pelo autor. Essa estratégia pode tornar evidente que as relações sociais envolvidas na produção de arte não são unilaterais, mas possuem variados aspectos atrelados à estrutura do campo de produção de bens simbólicos.

1.5. O cinema novo e a adaptação de “A Selva”

Algumas relações podem ser realizadas ainda no que diz respeito à posição do autor quanto ao cinema em geral, e de que forma esse posicionamento propiciou a adaptação do livro de Ferreira de Castro, *A selva*. No primeiro parágrafo da introdução de *O mostrador de sombras*, Márcio Souza deixa explícita qual a sua opinião a respeito da proposta cinematográfica:

Todos nós que acompanhamos o cinema com um interesse maior que o do simples espectador, sabemos que ele não é uma atividade tão inofensiva como aparenta. O cinema é, de fato, um aparelho de dominação, a polícia final que uma sociedade usa para controlar as mentes e manter seus valores. (SOUZA, 1967, p.07)

Tal posição do autor demonstra a sua perspectiva em relação ao cinema como um elemento de dominação, e não só entretenimento. Para ele, o cinema, a partir de um direcionamento mais “revolucionário”, seria uma importante ferramenta de mobilização política. Assim, o movimento do cinema novo traria para o cenário artístico nacional uma nova forma de interpretar a realidade. Souza aponta que “o cinema novo representou a primeira luta em termos de cinema, da consciência de uma classe incolor subitamente desperta em sua ascensão contra a sociedade capitalista e sua política igualmente instituída pelas contradições de classe”. (SOUZA, 1967, p.15)

Nesse sentido, a adaptação do livro *A selva* de Ferreira de Castro demonstra o primeiro intento do autor em consolidar de fato esse movimento. A obra de Ferreira de Castro narra a vinda de Alberto, um jovem estudante do quarto ano de direito que, com 26 anos, se vê forçado a ir para Espanha e daí para o Brasil para fugir à perseguição de que são alvo os monárquicos após a derrota de Monsanto. Alberto é recebido por um tio em Belém do Pará que o convence a ir para o seringal Paraíso. Alberto para lá se dirige na terceira classe do barco “Justo Chermont”. No entanto, ao chegar aos recônditos da Amazônia, Alberto se depara com uma realidade diferente da esperada, uma vez que homens semi-letrados

passavam os dias nos seringais colhendo látex para pagar uma dívida que só aumentava. Alberto começa o serviço no seringal, em seguida trabalha no armazém e, por fim, trabalha no escritório, pelo fato de a sua coleta de borracha ser escassa e de ter suportes superiores às de todos os outros personagens. Além disso, Binda, o antigo empregado do armazém, foi enviado para fazer fiscalização do seringal devido as constantes fugas de seringueiros. Alberto consegue se libertar após alguns meses e planeja a partida imediata de Belém para Portugal.

Tal história foi construída com base em um período histórico da Amazônia marcado por intensa exploração de mão-de-obra. A proposta de Márcio Souza ao realizar a adaptação de *A selva* mostra-se como uma tentativa de denunciar, por meio das telas, uma realidade vivida pelos seringueiros. Um indício pode ser apontado pelo fato de o filme possuir poucos diálogos. Essa ausência de texto falado deixa claro que a proposta do filme é muito mais visual, no sentido de mostrar imgeticamente como ocorreu a história. Assim, a realidade mostrada nas telas se pretende fiel ao narrado no livro, contudo, aplicando uma leitura denunciativa da obra de Ferreira de Castro, justificada pela postura do próprio Márcio Souza em relação à produção cinematográfica.

2. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE* DE MILTON HATOUM

O escritor amazonense Milton Hatoum, formado em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (USP), é o autor de quatro romances e um livro de contos: *Relato de um certo oriente*, *Dois irmãos*, *Cinzas do norte*, *Órfãos do Eldorado* e, respectivamente, *A Cidade ilhada*. Apesar da graduação em Arquitetura, Hatoum fez vários cursos na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e foi professor de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Amazonas de 1984 a 1998.

Com sua obra de estreia, *Relato de um certo oriente* (1989), o autor ganhou, além do reconhecimento como escritor, o prêmio Jabuti de melhor romance em 1990, e teve sua obra traduzida em seis línguas, publicadas em oito países. Apesar de nunca ter tido um contato direto com o fazer cinematográfico, Hatoum realizou uma espécie de montagem que torna a sua obra tributária da linguagem cinematográfica.

Em *Relato de um certo Oriente*, Hatoum propõe uma viagem na memória de uma mulher que, de volta a Manaus, sistematiza suas lembranças ao escrever uma carta para o irmão que se encontra em Barcelona, na Espanha. Durante a narrativa, as lembranças de momentos em que a cultura oriental se interconecta com a cultura ocidental, em momentos marcantes da vida da narradora, compõem um curioso cenário onde a vida familiar se põe como o principal elo entre as lembranças sucessivas de um passado onde Emilie, matriarca da família, enlaça todos os momentos recordados.

2.1. O foco narrativo da obra

O romance é polifônico e possui histórias que se interligam através da fala das variadas vozes recordadas e organizadas pela narradora principal. Dessa maneira, além da

narradora principal, compõem o romance outras quatro vozes, que de alguma forma estão ligadas aos fatos principais da narrativa, seja na condição de expectador do acontecimento ou como agente principal.

Os personagens da lembrança da narradora principal são: Hakim, filho preferido de Emilie e tio da narradora; o fotógrafo alemão Gustav Dorner, amigo de Emir, irmão de Emilie; O marido de Emilie, que não é nomeado na narrativa; e Hindié Conceição, amiga de Emilie. Por se tratar de lembranças da narradora principal, esses personagens, em alguns capítulos, “narram” os fatos recordados pela narradora. Nesse sentido, se mostra a maneira como o texto foi montado. As vozes desses personagens fazem parte das lembranças da narradora principal, e estão postas conforme a sua interpretação e o fluxo de seu pensamento. A narradora principal, que não possui nome, é a organizadora de todas as vozes, conforme o próprio depoimento no final do romance:

Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. (HATOUM, 2008, p. 188-189)

A narração pode ser classificada como onisciente multisseletiva por apresentar várias vozes que vêm da consciência da narradora principal, e que em um dado momento ela abre espaço para deixá-los falar. De acordo com Leite (2007), o discurso indireto livre é a principal característica desse tipo de narração.

A nossa cumplicidade, que parecia ser um atributo da noite, vinha à tona quando a memória percorria as águas da infância. Pensava: o que sobrevivera daquela outra pessoa, ainda criança? Um resíduo daquela época era visível no olhar dela, mas o sorriso e os trejeitos haviam sumido, e a voz também

mudara; pisada, serena sem ser austera, a voz perguntou, afirmou: "Tu mandaste fazer as flores de organdi, tu ou os outros: quem?". Eu não sabia quem lhe enviara a coroa de flores imitando orquídeas, finamente bordadas, para cobrir a cabeça de Soraya Ângela. Minha irmã pensava nisso. (HATOUM, 2008, p.135)

O foco narrativo observado ao longo da obra insinua uma relação com a linguagem cinematográfica. Carlo Ginzburg (2002), ao contrapor-se aos argumentos de Proust, empreendeu análise para mostrar que os espaços em brancos na escrita de Flaubert já eram indicativos dessa alteração na percepção propiciada pelo cinema.

Flaubert foi, provavelmente, o primeiro escritor que soube explorar, ao máximo, as possibilidades oferecidas pelo discurso indireto livre. Serviu-se dele para se distanciar (sem recorrer às aspas) das palavras ou dos pensamentos dos próprios personagens, no momento em que os estava apresentando. (GINZBURG, 2002, p.107)

Assim como Hatoum, Flaubert também utilizava com muita frequência o discurso indireto livre como uma forma de deixar as vozes falarem a vontade sem ter que recorrer às aspas. No caso de Hatoum, pela estrutura do texto, em alguns trechos é possível observar a utilização dessa modalidade de discurso. A permissividade da narradora em dar vazão às vozes que surgem em seu fluxo de memória aponta para os cortes abruptos de situações, mas que ao mesmo tempo estão entrelaçados ao contexto geral da trama

2.2. A trama

Além desses personagens, cujas vozes são ouvidas, existem outros que a trajetória está o tempo todo sendo contada, são eles: Emilie, matriarca da família, está presente na maioria dos momentos decisivos da trama; Emir, irmão de Emilie que comete suicídio; Samara Délia, filha de Emilie, rejeitada pela família devido a uma gravidez precoce de uma filha bastarda; Soraya Ângela, filha bastarda de Samara Délia; e Anastácia Socorro, negra adotada por Emilie e que realizava serviços de empregada para a família.

Tais personagens compõem uma rede de lembranças que acabam configurando uma narrativa de suspense. Ao voltar a Manaus, a narradora principal – que se encontrava internada em uma clínica de tratamento psicológico – visita a casa de sua mãe biológica e recorda os momentos que vivera na infância na casa de Emilie, com quem esteve na condição de neta adotada. Nesse retorno a Manaus, a narradora escreve uma carta para seu irmão que está em Barcelona, na Espanha. Tal carta é composta de uma série de recordações que vão desde a sua infância e chegam até o presente. As situações contadas pela narradora ao irmão, que às vezes toma os depoimentos de outros personagens de empréstimo, são cruciais para o desdobramento de toda a narrativa.

A morte de Soraya Ângela e de Emir, a gravidez precoce de Samara Délia, suas peripécias de criança na convivência com Emilie, e os grandes mistérios da vida de Emilie, são as principais trajetórias narradas pelas diversas vozes que aparecem na narrativa.

Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância; talvez por isso tenha insistido em evocá-la em duas ou três cartas que te escrevi; na tua resposta me chamavas de privilegiada, porque esses eventos haviam acontecido quando eu já podia, bem ou mal, fixá-los na memória. (HATOUM, 2008, p.22)

Esse também pode ser um dos motivos pelo qual a narradora principal recorre a vários outros “narradores” para contar a história, de forma que no fim, a narradora acaba por ter versões diferentes pontos desses momentos.

2.3. A fragmentação da realidade e ausência de linearidade

Por se tratar de um fluxo de memória, a obra é caracterizada pelo que Toledo (2006) chama de “vai e vem cronológico”, onde momentos do passado lembrados são arranjados como em uma montagem. Assim, os depoimentos colhidos e recordados pela narradora principal não seguem uma trajetória linear. Como é possível observar no trecho a seguir, onde

tio Hakim fala à narradora sobre a morte de Emir, irmão de Emilie, que se suicidou. Nesse capítulo, tio Hakim fala sobre a fotografia que Dorner tirou de Emir momentos antes de seu suicídio.

“Num dos nossos últimos encontros, Dorner relembrou aquela manhã, e me mostrou alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com meu pai”. (HATOUM, 2008, p.67)

No trecho acima está posto o final do segundo capítulo; agora o início do terceiro capítulo:

3.

“Naquela época eu ganhava a vida com uma Hasselblad e sabia manejar uma filmadora Pathé. Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. (HATOUM, 2008, p.68)

Nos trechos acima colocados é possível observar a mudança brusca de um contexto para outro, na qual um narrador cita o seguinte, quase como uma apresentação do que virá depois, mas que na verdade se trata do próprio fluxo de memória da narradora. Quem assume a palavra no terceiro capítulo é o fotógrafo Dorner, que havia sido citado por tio Hakim no capítulo anterior. Entretanto, como não há título que indique transição de um capítulo a outro, ou insira o leitor no contexto do próximo capítulo (além da aposição de um número), a história apresenta um corte brusco dentro de uma realidade que se encontra fragmentada na memória da narradora.

Exemplo explícito de ausência de linearidade pode ser observado no oitavo capítulo, no qual os últimos momentos da vida de Emilie são narrados.

No fim da manhã do domingo, nada mais acontece, o rosto de Hindié continua mudo, a desordem do corpo e da fala parece próxima do fim, talvez ela ainda evoque esta perda, na solidão da velhice vive-se de ausências, há tantas verdades para serem esquecidas e uma fonte de fábulas que podem tornar-se verdades. Às vezes imagino Hindié sozinha, vagando na fronteira diminuta, quase apagada, que separa a morte da noite, e a memória da morte. Imagino-a também no silêncio daquele domingo, com os olhos fixos na

paisagem emoldurada: a metade da árvore e uma parte da casa: o plano fechado da fachada sem sombras, sob o sol que divide o dia.

No início da tarde de sexta-feira, Yasmine me telefonou para contar que os parentes e amigos permaneciam reunidos na casa; tio Hakim desembarcaria a qualquer momento, e com a ajuda dos vizinhos tio Emílio havia providenciado tudo para enterrar o corpo da irmã. Essas notícias soavam como uma intimação: eu devia comparecer à despedida de Emilie, às três da tarde serviriam um café depois da missa com corpo presente, oficiada pelo arcebispo de Manaus. (HATOUM, 2008, p.177)

No trecho acima é possível observar o rompimento com uma sequência cronológica quando a narradora começa no primeiro parágrafo falando “no fim da manhã do domingo”, e remete o leitor para uma determinada realidade. Já no parágrafo seguinte, a narrativa retorna a sexta-feira, momento anterior. Cronologicamente esse salto de uma realidade a outra indica a fragmentação com a qual a história é contada e depois montada.

Tanto a fragmentação da realidade como a ausência de linearidade são características da linguagem cinematográfica. Quando ocorre essa quebra cronológica, que no caso da história se dá pelo fato de ser uma série de recortes da memória, a impressão que se tem é que o enredo está em constante oscilação entre momentos nos quais as vozes que anunciam o enredo enchem de suspense a trama.

2.4. A montagem como recurso da linguagem cinematográfica

As relações que podem ser estabelecidas entre o foco narrativo, a ausência de linearidade e a realidade fragmentada, ao serem indicadas ponto a ponto na obra, permitem a observação da montagem realizada pelo autor para compor o todo, a história de um modo integral. Tais atributos apontados podem ser relacionados com os recursos utilizados pela linguagem cinematográfica, como a montagem, por exemplo. Segundo Xavier:

Ela está diretamente relacionada também com a multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, o que justamente é permitido pela montagem. Partindo do registro elementar, chegamos à situação que implica

na instauração de uma descontinuidade na percepção das imagens. (XAVIER, 2005, p.24)

Nesse sentido, a montagem pode ser considerada operação básica e característica fundamental do cinema. Assim, o chamado “efeito de janela”¹, propiciado a partir da montagem e do posicionamento da câmera no cinema, pode ser relacionado com a tentativa da narradora principal em aglutinar os mais variados ângulos de um mesmo acontecimento a fim de que o fato fosse visualizado como um todo.

Essa fragmentação da realidade propiciada pela ausência de linearidade, pela mudança de foco narrativo e, portanto, dos contextos em que as histórias se desenvolvem, é outra característica da linguagem cinematográfica e são elas que propiciam à montagem como recurso de linguagem para o entendimento da trama.

O teu presságio me deu trabalho. Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a seqüência de idéias. (HATOUM, 2008, p.188)

Essas impressões a respeito da realidade fragmentada como no cinema já foram observadas por outros autores que realizaram a análise da obra. De acordo com Toledo:

...cenas e episódios são retomados mais de uma vez, passando pela ótica de vários narradores que são ao mesmo tempo personagens. O leitor que espera começo, meio e fim, como no romance convencional, fica no mínimo pasmado, como quem assiste a um filme de *suspense* e ao final o mistério

¹ O efeito de janela busca explicar de que modo a realidade virtual escapa das telas do cinema para compor uma determinada realidade. “A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa. Esta é uma possibilidade específica da imagem cinematográfica, graças à sua duração. É claro que o tipo de definição dado ao espaço ‘fora da tela’ depende da modalidade de entrada ou saída, que efetivamente ocorre.” (XAVIER, 2005, p.20)

fica sem explicação, porque, sendo mistério, é realmente inexplicável. (TOLEDO, 2006, p.28)

Em alguns momentos, no decorrer da trama, as mudanças de contextos não são bem definidas, levando o leitor a buscar uma interpretação pela lógica a partir do entendimento de quem fala. Assim, em determinados trechos não se sabe nem quem e nem de onde a voz está falando.

Outro indício que aponta para aspectos da linguagem cinematográfica foi observado de maneira mais contextual da obra. No início do primeiro capítulo a narradora principal se refere a um mundo paralisado à espera de movimento.

A conversa com os animais, os sonhos de Emilie, o passeio ao mercado na hora que o sol revela tantos matizes do verde e ilumina a lâmina escura do rio. Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento. Sim, com certeza Emilie já lhe havia contado algo a nosso respeito. A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado. Talvez já soubesse da existência dos quatro filhos de Emilie: Hakim e Samara Délia, que passaram a ser nossos tios, e os outros dois, inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo. (HATOUM, 2008, p.10)

Esse movimento esperado pode ser considerado como o fluxo da memória que, a partir de um pontapé, está apenas iniciando para uma viagem. Assim como no cinema, só o movimento é capaz de fazer com que a realidade faça sentido. Por esse fator, a sua memória parece estar em constante fluxo que indica para momentos ora de infância (passado), ora de uma maturidade problemática (presente).

O clima de suspense que permeia a obra como um todo prende a atenção do leitor uma vez que, devido à fragmentação da realidade, o leitor está sempre em busca de mais um indício que aponte para elucidação do mistério, e que no final acaba não sendo revelado. Conforme o trecho abaixo:

Tia Samara, numa das poucas alusões à filha, contou que numa noite flagrou-a diante do espelho veneziano do quarto, a pintar os lábios e os pômulos da boneca; uma olhava para a outra, e o espelho contribuía para abstraí-las do mundo.

Quando a vi assim, tão compenetrada, dei meia-volta, andando na ponta dos pés, para não distraí-la. Foi a primeira e única vez, depois de cinco anos, que esqueci a surdez de Soraya —, confidenciou com uma voz amargurada que podia exprimir também a agonia de Emilie.

Sempre estranhei o silêncio de Samara Délia, o desinteresse em querer saber como tudo tinha acontecido. Eu, pasmada, olhando para a rua, e aquele baque surdo que parecia flutuar no vapor emanante das pedras cinzentas. (HATOUM, 2008, p. 14-15)

Esse “tudo o que tinha acontecido” é a primeira pista para indicar um mistério, uma vez que em momento algum da obra antes desse trecho é indicado qualquer fato extraordinário que possa ser diretamente relacionado com a referência que se faz. Nos trechos seguintes, nada é dito além do fato de Samara Délia ter engravidado aos dezesseis anos de um homem que ninguém sabe quem é. No entanto, durante toda a trama, vários indícios apontam para vários personagens, sem dizer de fato se foram eles ou não.

Em outro momento, o suspense é novamente posto em cena:

Ninguém podia viver longe de Emilie, nem refutar suas manias. A boneca, por exemplo, escapou ilesa do acidente e continuou guardada entre as coisas de Emilie, que proibiu a filha de queimar o brinquedo. Foi tio Hakim que físgou a boneca das mãos das crianças, logo após o acidente. Eu o despertei balançando a rede, e com o susto os óculos fixados na sua testa caíram no chão. Estava grogue de sono e custou para desgrudar as pestanas. (HATOUM, 2008, p. 21)

Até esse momento, a morte de Soraya Ângela em um acidente ainda não havia sido revelada. Então o suspense se cria pelo fato de um brinquedo feminino (a boneca) ter escapado ilesa do acidente. Não se sabe qual o acidente, nem quem estava envolvido, mas se pressupõe. O fato de ser uma boneca pode indicar que houve o acidente com uma criança, mas até então ainda não foi revelado quem é a criança e como ocorreu. No decorrer dos trechos seguintes as pistas são dadas, até que a morte de Soraya Ângela é desvendada.

2.5. O experimentalismo de Milton Hatoum

Pierre Bourdieu (1992), ao indicar as distinções existentes entre os diferentes polos do campo de produção simbólica, demonstrou que em relação ao campo de produção erudita os meios para legitimação de uma determinada obra se dão em torno de critérios ditados pelos próprios pares desse campo. Dentro desses critérios, o autor de determinada obra, ao buscar legitimação dentro do campo, opta pela distinção dos demais respeitando um limite imposto pelo próprio campo. Isso se dá porque toda produção cultural realizada indica diretamente o desejo de ser legitimada.

Ao menos objetivamente (no sentido de que ninguém pode ignorar a lei cultural), o mesmo sucede com qualquer ato de consumo que se encontre objetivamente situado no campo de aplicação das regras que orientam as práticas culturais quando estas pretendem ser legítimas. (BOURDIEU, 1992. p.108)

Tais limites impostos pelo campo de produção simbólica surgem da própria lógica desse mercado específico, e quanto mais este campo estiver apto a funcionar como um local de competição por uma legitimidade cultural, mais as produções desses autores tendem a se concentrar em uma diferenciação, seja pelo estilo ou pela técnica que, dependendo do valor dentro desse mercado específico, pode conferir ou não a legitimidade a obra.

Deste modo, é a própria lei do campo, e não um vício de natureza, como pretendem alguns, que envolve os intelectuais e os artistas na dialética da distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância. Esta mesma lei que impõe a busca da distinção, impõe também os limites no interior dos quais tal busca pode exercer legitimamente sua ação. (BOURDIEU, 1992, p.109)

Bourdieu salienta ainda que essas distinções realizadas na busca de uma legitimação dentro do campo geralmente são empreendidas no âmbito da técnica e do estilo, justamente porque estes aspectos são os que indicam a especificidade do produto “de maneira mais acabada”. Tais interferências na obra, além de buscarem distinção, priorizam a forma em detrimento da função específica da obra. Esses fatores acabam por gerar uma preocupação a

ponto de levarem os autores das obras a se realizarem quanto mais irreduzibilidade e singularidade sua obra possuir. Assim, qualquer originalidade na obra produzida indica quais as estratégias utilizadas pelo autor para galgar essa distinção entre os seus pares. O domínio da técnica é uma importante ferramenta na busca desta distinção, uma vez que ela permite um maior experimentalismo na produção de determinada obra.

É possível observar na obra de estréia de Milton Hatoum, *Relato de um certo oriente*, a primazia de uma técnica de construção literária bem elaborada, uma vez que a arquitetura do texto pensada pelo autor indica uma complexidade na sua estrutura. Tudo isso possibilitado pelas técnicas literárias que deram ao autor ferramentas para usar as mais diferenciadas estratégias que geraram um texto cheio de recortes de uma memória em movimento.

Assim, a aproximação da escrita de Milton Hatoum com aspectos da linguagem cinematográfica se deu muito mais pelos aspectos literários do que por um contato prévio com a prática cinematográfica, como é o caso de Márcio Souza. A fragmentação da realidade, o foco narrativo e ausência de linearidade, características da linguagem cinematográfica, podem ser observados na obra de Hatoum (ver itens 4.1, 4.3 e 4.4), entretanto, essas identificações e relações realizadas tendem a ser interpretadas como sendo fruto de uma técnica de produção literária que já sofreu influências da própria mudança de percepção ocorrida com a chegada de novas ferramentas, dentre elas o cinema.

Süssekind (1987) retrata o impacto que o surgimento de determinados aparelhos tecnológicos causou no campo literário. O cinema é apontado como uma dessas técnicas que acabaram por influenciar a escrita dos autores, causada pela inserção dessas tecnologias na realidade social, e também pela mudança da percepção propiciada pelo contato com tais tecnologias.

Montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista. A ficção brasileira só "perdeu a sintaxe do coração e as calças" (como se lê, a certa altura, no *Serafim Ponte Grande*) em textos como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924); o próprio *Serafim*, de Oswald de Andrade; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; e *Pathé Baby*, de Alcântara Machado. Aí sim se encontra uma literatura-decorte, em sintonia com uma concepção também diversa do cinema, e pouco preocupada *em parecer* com as fitas, em falar de biógrafos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa. (SÜSSEKIND, 1987, p. 48)

Desse modo, é possível observar que a influência da mudança de percepção ocasionada pelo surgimento do cinema gerou impactos no campo de produção literária através das interferências que a técnica de construção do texto sofreu. Traçando uma relação com a perspectiva de Bourdieu, é possível observar que quando esses aspectos tecnológicos invadem² o campo de produção literária, a busca pela distinção que está ligada diretamente à técnica importa alguns elementos com o objetivo de torná-los singulares. Nesse sentido foi que Milton Hatoum em *Relato de um certo oriente* utilizou a técnica literária carregada de aspectos da linguagem cinematográfica com o objetivo de dar à sua obra certa singularidade, principalmente, por esta ser sua obra de estreia. Observa-se, portanto em *Relato de um certo oriente* um experimentalismo de Milton Hatoum.

Até mesmo os caracteres de suspense – que podem ser observados no texto de Hatoum – são apontados por Bourdieu como formas estratégicas de trabalhar dentro de uma linguagem específica do campo, como, por exemplo, a poesia “pura” ao buscar criar um código específico.

Por exemplo, ela deriva seus efeitos mais específicos dos jogos de suspense e surpresa, ou seja, da decepção suscitada por desvios elaborados visando quebrar as expectativas resultantes da interiorização das

² Usa-se o termo invadir pelo fato de que o contato com as técnicas acaba sendo inevitável em algum momento, e por conseqüência fica inevitável também a sua interferência nas técnicas de produção.

leis da língua comum: efeitos de expectativa frustrada e de frustração gratificante, provocados pelo arcaísmo, pelo preciosismo, pela dissonância lexicológica ou sintática, pela demolição das seqüências estereotipadas no plano sonoro ou no plano semântico, fórmulas feitas, idéias canônicas e lugares-comuns. (BOURDIEU, p.114)

Estreante no campo de produção literária, o autor buscou em sua obra galgar o seu espaço dentro do campo de produção literária primando por uma arquitetura complexa e bem feita do texto. Além disso, o autor propôs um novo olhar para o mundo amazônico, já que sua obra mistura uma visão diferenciada das terras amazônicas, intercalando com uma cultura oriental não muito distante e trazida para a Amazônia com os imigrantes. Sendo um romance, a princípio, amazônico, este não apresenta a Amazônia com o exotismo característico dos escritores que retratam o território como o fantástico, canonizada pela própria tradição literária. Esse fator também pode ser apontado como argumento para provar a existência de uma busca por distinção dentro do campo de produção ao qual pertence o autor.

O Oriente e o Amazonas podem formar o perfeito par exótico. Escrever sobre índios, seringueiros e a floresta exuberante pode significar um aceno à imagem que muitos leitores esperam de um escritor amazonense. Uma das minhas preocupações foi de evitar a descrição da natureza; e também recusar o romance de aventuras. [...] Na minha memória, Manaus, como toda cidade provinciana, havia adquirido uma força asfixiante. Cidade isolada e periférica da minha infância, Manaus era ao mesmo tempo liberdade e degredo, alegria solar e confinamento. Ao mesmo tempo caipira e cosmopolita (como descreveu Euclides da Cunha no início desse século), Manaus era um porto que permanecia à margem de tudo. Como muitas cidades portuárias, era também uma ponte para o mundo, mas as limitações da província tornavam essa ponte frágil. Uma ponte de uma só margem, pois a cidade, muito isolada, autófaga, quase sempre olhava para si mesma. [...] Tentei evitar não apenas o exotismo, como também o regionalismo, que, muitas vezes, pode tornar-se uma camisa de força [...]. De modo que pus de lado o projeto de um romance espacial, de grandes panorâmicas sobre a região, e fechei a angular, usando uma lente de aumento para ver de perto um drama familiar. (HATOUM apud Toledo, 2006, p. 27)

Esse drama familiar explorado por Hatoum lhe rendeu premiações e o escritor teve ainda sua obra traduzida em seis idiomas, sendo publicada em oito países. Esses dados indicam que, mesmo com uma escrita complexa, como se constitui a estrutura da obra de estreia, Hatoum conseguiu alcançar um lugar dentro da esfera de produção literária. Muitos

leitores podem até não compreender de fato as técnicas literárias envolvidas na tessitura do texto de Hatoum, entretanto, dentro do campo de produção literário, o código é compreendido de maneira integral e justamente pela especificidade desse código é que sua obra pode ser avaliada pelos seus pares.

3. CONCLUSÕES

A importação da linguagem cinematográfica pode ser verificada em obras literárias observando-se características técnicas, como aqui demonstradas: o foco narrativo, a fragmentação da realidade e a ausência de linearidade. Análises já realizadas com o interesse de verificar esses aspectos podem, no campo da sociologia, indicar fatores estritamente ligados à dinâmica da produção literária.

A análise sociológica da produção literária aponta para diversos pontos ligados ao processo de produção simbólica que envolve a constituição de uma obra. Nesta pesquisa, cujo foco foi, a partir da identificação das estratégias utilizadas por Márcio Souza e Milton Hatoum em suas respectivas obras, verificar qual o posicionamento de ambos dentro do campo de produção simbólica, a sociologia é o eixo norteador para a realização da análise.

De acordo com Bourdieu (1992), o campo de produção simbólica está dividido em dois polos distintos, o polo de produção erudita e o da indústria cultural, cujas distinções são dadas pelo grau de autonomia do campo em relação às demandas externas. Essa teoria proposta por Bourdieu permite-nos verificar de que modo podemos localizar os autores acima citados dentro do campo de produção simbólica.

Márcio Souza, antes de escrever o livro *Operação silêncio*, já havia tido um envolvimento prévio com o cinema, seja como crítico, seja como diretor. Como crítico, Márcio Souza escreveu *O mostrador de sombras*, e como diretor, adaptou para o cinema o romance de Ferreira de Castro *A selva*. Esse envolvimento prévio com o cinema lhe permitiu

a importação da linguagem cinematográfica de uma maneira evidente e explícita como está posta em sua obra. A fragmentação da realidade pode ser observada pela quantidade de capítulos que o seu livro possui. Todos esses fragmentos organizados de uma maneira não-linear com cortes abruptos de contexto indicam para essa importação. O texto do livro chega a se parecer com um roteiro de cinema propriamente dito.

Milton Hatoum, diferentemente de Márcio Souza, não teve um envolvimento direto com o cinema que pudesse reverberar em seu primeiro romance, *Relato de um certo oriente*. Entretanto, a ideia de montagem presente no texto de Milton Hatoum aponta para elementos oriundos da linguagem cinematográfica. É possível observar no seu texto a ausência de linearidade, a fragmentação da realidade e, ainda, a polifonia existente quanto ao foco narrativo, elementos que induzem um vínculo explícito com a linguagem cinematográfica. Vale ressaltar a preocupação com a montagem enquanto o papel central a ser cumprido para a própria economia do texto. Utilizando-se de recursos propriamente literários como o discurso indireto livre, o autor conseguiu realizar os cortes de um contexto para o outro e, ao mesmo tempo, manter um fluxo de memória.

Tais resoluções estilísticas, por seu turno, devem ser entendidas como estratégias então adotadas por cada um dos autores em função de posições sociais ocupadas e pleiteadas no âmbito do próprio campo literário. Caso apliquemos a teoria proposta por Bourdieu do modo de funcionamento do campo de produção de bens simbólicos, veremos na obra de Márcio Souza, e a despeito do seu experimentalismo exacerbado, uma vinculação bastante explícita com a lógica que preside o funcionamento do campo da indústria cultural, e que irá se concretizar ao longo da sua obra posterior. Pode-se dizer que Márcio Souza não se afirmou como escritor a partir de instâncias de consagração próprias do campo literário, e isso na medida em que sempre explicitou em suas obras uma vinculação com a lógica própria de funcionamento da indústria cultural.

No caso de Milton Hatoum, por sua vez, os elementos oriundos do cinema, e que estão presentes em seu texto, não foram importados de maneira tão direta quanto no texto de Márcio Souza. Podemos afirmar que o romance *Relato de um certo oriente* exemplifica o modo como a literatura foi absorvendo e redirecionando os ganhos logrados pela linguagem cinematográfica. Como nenhum campo de produção simbólica pode estar imune às mudanças de ordem tecnológica que afetam a sociedade como um todo, e as mudanças de percepção desencadeadas pelo cinema são um fato a ser considerado, a incorporação por parte da literatura desses ganhos foi inevitável. No entanto, vale ressaltar o papel das instâncias de consagração do campo literário que, ao fim e ao cabo, comandam o ritmo das mudanças. O romance de estreia de Milton Hatoum segue as regras ditadas pelo campo literário, mesmo naqueles aspectos em que as inovações já foram plenamente absorvidas. Dentre estas regras destaca-se o modo de incorporação pela literatura dos ganhos perceptuais do cinema.

Primeiramente, porque o autor, ao importar esses elementos da linguagem cinematográfica, estava buscando uma legitimação enquanto escritor. Os indícios para essa afirmação se dão pelo fato de a obra ser a sua estreia como escritor e pelo seu não-envolvimento direto com o cinema. Assim, todas as técnicas utilizadas indicam para a busca de distinção dentro da lógica do campo de produção literária. No caso de Márcio Souza, a sua obra tem um caráter de denúncia dos desmandos políticos desencadeados pelo AI-5. Já Milton Hatoum, diferentemente, prima pela forma em detrimento dessa função mais explicitamente política. O experimentalismo de Hatoum demonstra que a sua estratégia estava diretamente relacionada com a sua condição enquanto escritor estreante que busca espaço dentro do campo de produção simbólica.

Fica, portanto, comprovado através dessas análises a relação que pode ser estabelecida entre a importação da linguagem cinematográfica para a linguagem literária e de que modo isso pode se configurar como uma forma estratégica de se posicionar dentro do campo de

produção simbólica. Nesse sentido, a sociologia da cultura tem um papel fundamental no entendimento da dinâmica desses processos de produção que envolve os mais variados agentes sociais, com objetivos distintos, mas importantes para a compreensão dos processos sociais.

4. FONTES E REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, v. 1, 1986, p. 165-196.

_____. "O Narrador". In: *Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, v. 1, 1986, p. 197-221.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli e outros. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força; história, retórica, prova*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LEITE, Lígia Chiappinni Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

LIMA, Luiz Costa. "A análise sociológica da literatura". In: *Teoria da literatura em suas fontes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.2, 2002, p.659-687.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENEZES, Paulo. *A trama das imagens*. São Paulo: Eusp, 1997.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal, narrativa visual: *possíveis aproximações*. In: *PELLEGRINI, Tânia et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-34.

_____. *A imagem e a letra; Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Mercado de Letras/FAPESP, 1999.

SOUZA, Márcio. *O mostrador de sombras; notas sobre a arte do cinema*. Manaus: Ed, Sérgio Cardoso/UBE-AM, 1967.

_____. *Operação silêncio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1985.

_____. *Galvez, Imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira. Milton Hatoum: *Itinerário para um certo Relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso Cinematográfico; A opacidade, a transparência*. 3ª Ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005

