

Quantas mídias há em Marienbad? Um estudo do cine-romance de Alain Robbe-Grillet

Doutoranda Maria Angélica Amâncio Santos (UFMG)ⁱ

RESUMO: O objetivo central deste estudo, que se relaciona à pesquisa desenvolvida no doutorado em Literatura Comparada junto à UFMG, é o de refletir sobre o gênero híbrido cine-romance – intermediário por natureza – partindo da obra de Alain Robbe-Grillet. Além de contrapor dois textos, o cine-romance *C'est Gradiva qui vous appelle* e o roteiro *L'année dernière à Marienbad*, buscando verificar em cada um a aplicabilidade de conceitos como os de “remediação”, “transposição midiática” e “referências intermediárias”, pretende-se pensar brevemente a referência a outras mídias na construção de sentido no texto. Espera-se, ao final do ensaio, aproximar-se de uma definição do gênero cine-romance, bem como melhor situá-lo no espaço das relações intermediárias.

Palavras-chave: Intermedialidade – cine-romance – *Nouveau Roman*

1 – Introdução

A partir da metade da década de 1950, começa a se desenvolver, na França, uma das experiências literárias mais polêmicas. Trata-se do *Nouveau Roman*, movimento que tem Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor e Marguerite Duras como seus principais representantes, e que se caracteriza, essencialmente, pela meta em exterminar o personagem e esvaziar a intriga, refutando a análise psicológica e a pintura social.¹

Em *Pour un nouveau roman*, o escritor francês, seguindo uma linha de pensamento consideravelmente existencialista, Robbe-Grillet postula que, enquanto literatura, os objetos e os gestos só existem como significação, não têm consistência nem formato. Entretanto, no cinema, as coisas são *vistas*, ocupam um lugar no espaço concreto, têm caráter de realidade. Por essa razão, em busca da concretude visualizável do objeto, do palpável, recorrem, alguns desses autores do *Nouveau Roman*, à escrita cinematográfica. Não relegam as possibilidades do espaço literário, em favor exclusivo do cinema, mas incorrem na mescla de ambos, especialmente por meio do roteiro e do romance. Para esse último gênero, território aberto a experimentações e linguagens diversas, Robbe-Grillet prediz:

Nas construções romanescas futuras, gestos e objetos estarão *lá* antes de serem *qualquer coisa*; e continuarão lá, duros, inalteráveis, presentes para sempre e como que zombando de seu próprio sentido, esse sentido que busca em vão reduzi-los ao papel de utensílios precários, de tecido provisório e vergonhoso daquilo a que teriam dado forma – e de maneira deliberada: a verdade humana superior que ali se exprime, para, em seguida, relegar esse auxiliar constrangedor ao esquecimento, às sombras. (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 20)²

¹ Cf. BERTON, 1983, p. 606.

² Optou-se por traduzir, no corpo do texto, as teorias utilizadas para embasar este ensaio. Quanto às obras literárias em estudo, será mantido o idioma original, o francês, colocando-se a tradução na nota de

A escrita de Alain Robbe-Grillet, autor em estudo neste ensaio, apresenta-se como moldada por esse pensamento, no encaixe desse itinerário visual. Barthes atribui a esse *nouveau roman* a alcunha de “escola do olhar”. Romances como *La Jalousie* (1957) ou novelas como as que foram reunidas em *Instantanés* (1962) trazem a marca desse olho preciso que, como uma câmera, somente descreve os seres e os objetos, as ruas e os cômodos, e até mesmo a passagem do tempo através apenas daquilo que se vê: a sombra de uma árvore que se movimenta ao longo do dia, indicando que ele está chegando ao fim, ou os gestos percebidos por alguém que espia atrás da persiana, como se fosse a visão o principal e talvez o mais verdadeiro sentido com o qual pudéssemos ler o mundo.

É exatamente esse o efeito das descrições de Robbe-Grillet: elas se deslocam espacialmente, o objeto se solta sem perder o traço de suas primeiras posições, ele se torna profundo sem deixar de ser plano. Reconhecemos aqui a própria revolução que o cinema operou nos reflexos da visão. (BARTHES, 1993, p. 298)

Essa relação entre literatura e cinema, entre a escrita e o olhar, manifesta-se essencialmente em seu roteiro *L'année dernière à Marienbad* (1961) e em seus *ciné-romans*, como *C'est Gradiva qui vous appelle* (2002).

2 – No ano passado, entre o romance e o roteiro, em Marrakech ou Marienbad

Na introdução de *L'année dernière à Marienbad*, obra que marca a ascensão de seu reconhecimento por parte de crítica e público, o autor revela buscar, pelo cine-romance e pelo roteiro de cinema, uma “realidade com formas”. Nesse sentido, ele questiona os ditos “roteiros técnicos”, que se contentam em fornecer apenas as palavras pronunciadas no diálogo e algumas poucas indicações do cenário, argumentando que, em qualquer obra de arte, como – ele exemplifica – no romance, as escolhas da forma são inseparáveis das do conteúdo.

[...] concevoir une histoire à filmer, il me semble que ce devrait être déjà la concevoir en images, avec tout ce que cela comporte de précisions non seulement sur les gestes et les décors, mais sur la positions et le mouvement des appareils, ainsi que sur la succession des plans au montage. (ROBBE-GRILLET, 1961, p.08). ³

Ou seja, para a realização do filme – empreendida em parceria com o cineasta Alain Resnais –, Robbe-Grillet nega-se a ser apenas um “diretor de frases”, optando por ver o filme na palavra, escrevendo imagem por imagem, em interdependência com os diálogos e os efeitos sonoros correspondentes. Além disso, a temática de *L'année dernière à Marienbad* ampara-se na mesma preocupação do autor acerca do “estar lá”, da preponderância do objeto enquanto manifestação do tempo presente, que é também um tempo interior, o qual, seja como lembrança ou imaginação, presentifica-se para aquele que o reproduz mentalmente. Na trama, um homem quer convencer uma jovem

rodapé.

³ “[...] a concepção de uma história para ser filmada deveria corresponder à sua concepção já em imagens, com tudo o que isso comporta de detalhes, não só quanto aos gestos e ambientes, mas também quanto à posição e movimentação do equipamento, e à sucessão dos planos de montagem.”

de que se encontraram um ano antes, em Marienbad, se amaram e depois se separaram. Ela, a princípio, entende tudo aquilo como um jogo, uma brincadeira; mas o homem insiste, apresenta provas, vai delineando pouco a pouco toda uma história, cada vez mais coerente, misturando presente e passado, confundindo tanto a heroína quanto o espectador, em sua eterna experiência com o presente na tela de cinema.

*Quant au passé que le héros introduit de force dans ce monde clos et vide, on a l'impression qu'il invente, au fur et à mesure qu'il parle, ici et maintenant. Il n'y a pas d'année dernière, et Marienbad ne se trouve plus sur aucune carte. Ce passé-là, lui non plus, n'a aucune réalité en dehors de l'instant où il triomphe enfin, il est tout simplement devenu le présent, comme s'il n'avait jamais cessé de l'être. (ROBBE-GRILLET, 1961, p.14).*⁴

Antes de Alain Robbe-Grillet, entretanto, uma outra parceria com o diretor Alain Resnais já se firmara: trata-se de *Hiroshima, mon amour* (1959), de Marguerite Duras, que explora a mesma temática, da memória e do tempo, agora em relação com Hiroshima e os efeitos da bomba atômica. O longa-metragem alcançou grande sucesso, tendo seu roteiro publicado um ano depois, numa versão “a mais fiel possível” (como escreve a autora, no *Avant-propos* da obra) do trabalho feito para Resnais, mas buscando ainda conservar certos elementos abandonados quanto da realização do filme, e que a escritora considerava esclarecedores no projeto inicial. Mais uma vez, como ocorre com Robbe-Grillet, o roteiro transgride os limites de mero indicador de falas, tomando para si o direito de determinar os enquadramentos, as feições dos atores, os sons que povoam as cenas... e o direito de ser, ao mesmo tempo, um texto poético, preocupado com a visualidade das imagens ainda enquanto palavras.

Cabe, nesse contexto, avaliar: de que modo um chamado “roteiro técnico” – cuja palavra em espanhol, “guión”, traduziria com precisão a finalidade – poderia se distinguir de um “roteiro literário”, ou, por outra, de um roteiro produzido por um escritor à espera da filmagem por determinado diretor? A opinião comum que se tem acerca do roteiro de cinema é a de que ele, concluída a filmagem, tem como destino certo as cestas de lixo, o descarte, o esquecimento. Para Jean-Claude Carrière, “o roteiro não é o último estágio de um percurso literário. É o primeiro estágio de um filme.” (CARRIÈRE, 1994: 146). Isso ocorre, evidentemente, em casos em que o roteiro é meramente um instrumento técnico, um guia, um manual de instruções. Nesse sentido, o que se destacaria seria somente o seu “valor de uso”, sua utilidade mesma, sua prestação de serviços. Entretanto, não é possível empregar o mesmo raciocínio em relação a todos os roteiros, posto que existem aqueles que se propõem, desde o princípio, como obras literárias, intercessões entre a literatura e o cinema, e que merecem ser pensados, analisados e, quem sabe, “cultuados” como tal.⁵

⁴ “Quanto ao passado, que o herói introduz à força nesse mundo fechado e vazio, tem-se a sensação de que ele o inventa à medida que fala, aqui e agora. Não existe ano passado, e Marienbad não se encontra mais em nenhum mapa. Esse passado tampouco tem qualquer realidade fora do instante em que é evocado com tanta força; e quando enfim triunfa, torna-se simplesmente o presente, como se jamais tivesse deixado de ser. O cinema é, certamente, um meio de expressão predestinado a esse gênero de narrativa. A característica essencial da imagem é sua presença.”

⁵ Ao se referir à ideia de culto, conhecidamente discutida em “A era da reprodutibilidade técnica”, vale lembrar que Walter Benjamin se enganou quanto à destruição da aura pelo filme, mesmo porque hoje se fala no “cinema cult” / *cult-movie*, e o conceito de “aura” acabou por gerar novas interpretações.

No prefácio de *L'année dernière à Marienbad*, Robbe-Grillet descreve os passos de sua parceria com Alain Resnais: o convite, que partiu dos produtores do filme; as entrevistas com o diretor; a escrita – sozinho e, segundo ele, inicialmente no formato de uma decupagem –; a filmagem, da qual ele não participou; a visualização do filme já no estágio de pré-montagem; aquilo que ele descreve como perfeito entendimento entre os dois:

Resnais avait conservé aussi complètement que possible le découpage, les cadrages, les mouvements d'appareils, non pas par principe, mais parce qu'il les sentait de la même façon que moi ; et c'est encore parce qu'il les sentait de la même façon qu'il les avait modifiés lorsque c'était nécessaire. Mais naturellement il avait, dans tous les cas, fait mieux que de respecter mes indications: il les avait réalisées, il avait donné à tout cela l'existence, le poids, le pouvoir de s'imposer aux sens du spectateur. (ROBBE-GRILLET, 1961:11)⁶

Note-se que, ainda que tenha de fato havido tal entendimento entre os autores, deve-se levar em consideração uma espécie de respeito, por parte de Resnais, em relação ao trabalho de Robbe-Grillet, um escritor, que, a essa época, já era conhecido por *Les Gommages* e *La jalousie*. Além disso, a estrutura desse roteiro favorece tal sorte de realização: há longos parágrafos, que extrapolam o caráter de rubricas, nos quais se faz uso da 1ª pessoa do discurso, e em que se descrevem os enquadramentos, as músicas, os movimentos de câmera, os cenários, as possibilidades de substituição desses cenários previamente imaginados, o estilo das obras de arte e da arquitetura em cena, e mesmo os créditos – além, é claro, dos diálogos e das instruções à interpretação dos atores.

S'ouvrant sur une musique romantique, violente, passionnée comme on en entend à la fin des films où l'émotion éclate (avec tout un orchestre de cordes, bois, cuivres, etc.), le générique est d'abord de type assez classique : des noms en lettres peu ornées, noires sur fond gris, ou blanches sur fond gris ; les noms ou groupes de noms sont encadrés de fillets simples. Les panneaux se succèdent à un rythme normal, plutôt lent, régulier. Puis, progressivement, les encadrements se transforment, s'épaississent, s'ornent de fioritures diverses qui finissent par constituer comme des cadres de tableaux, d'abord plats, puis peints en trompe-l'oeil de manière à faire croire à des objets en relief. (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 23)⁷

Após a parceria com Resnais, o escritor dedicou-se – porém não exclusivamente

⁶ “Resnais conservara, tanto quanto possível, a decupagem, os enquadramentos, a movimentação do equipamento, não por questão de princípios, mas porque sentia-os da mesma forma que eu; e porque os sentia assim, tinha-os alterado quando necessário. Consequentemente, fez mais do que respeitar minhas indicações: ele as realizou, deu-lhes existência, força, o poder de se impor aos sentidos do espectador.”

⁷ “Abrindo sobre uma música romântica, violenta, dessas que se ouve no final de filmes de intensa emoção (com uma orquestra inteira de cordas, sopros, metais etc), os créditos são inicialmente do tipo clássico: nomes em letras pouco trabalhadas, pretas sobre fundo cinza, ou brancas sobre fundo cinza; os nomes ou grupos de nomes são enquadrados por fios simples. Os painéis se sucedem em ritmo normal, quase lento, regular. Progressivamente, os enquadramentos se transformam, tornam-se mais espessos, enfeitam-se de fiorituras diversas, que acabam por se transformar em molduras de quadros, a princípio planas e, em seguida, pintadas em *trompe l'oeil*, de maneira a dar a ideia de objetos em relevo. Finalmente, nos últimos painéis dos créditos, encontramos-nos diante de molduras verdadeiras, complicadas e carregadas de ornamentos.”

– à escrita de cine-romances:⁸ *L'Immortelle* (1963), *Glissements progressifs de plaisir* (1974) e *C'est Gradiva qui vous appelle* (2002), dentre outros. Os *ciné-romans* diferenciam-se dos roteiros, ainda que os considerados “literários”, essencialmente por atuarem em duas frentes: são escritos para serem lidos – tendo sua publicação independente e, às vezes, anterior à filmagem –, e, evidentemente, para serem filmados. *C'est Gradiva...*, por exemplo, de 2002, só veio às telas em 2006, sob a direção do próprio autor.

A estrutura desse texto assemelha-se bastante à de *Marienbad...*, sendo, porém, ainda mais livre, mais afim ao romance, em certos aspectos – como nos diálogos, que neste caso são introduzidos por travessão e entrecortados pela voz aqui mais semelhante à de um narrador tradicional, onisciente. O foco narrativo, porém, não deixa de se manifestar na 1ª pessoa do plural – no informal “on”, do Francês – que soma a si o leitor/espectador, convidando-o a imaginar o filme na medida em que ele se vai construindo. Permanecem as expressões técnicas e as descrições minuciosas do cenário, da trilha sonora, da movimentação dos atores e das câmeras. Além disso, a escrita do cine-romance associa-se, em certa proporção, ao fluxo de consciência, tão caro aos surrealistas: o autor escreve como se descrevesse sua imaginação, lança hipóteses, usa expressões de indefinição – termos como “ou”, “certa”, “*Un contrechamp peut montrer un cavalier qui s'éloigne*”(“...”)”⁹ (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 19) –, retifica-se entre parênteses, assim também fornecendo o nome dos personagens que, possivelmente, acaba da criar.

La scène qu'elle [Belkis] aperçoit se déroule avec rapidité, à une certaine distance, mais vue ensuite de plus près. Une grosse automobile noire est arrêtée devant une paroi aveugle (on a entendu les bruits *off* de son arrivée). Deux cavaliers marocains entrent en scène, l'un dirige l'opération, l'autre retient dans ses bras une fille dont le corps est enveloppé d'un grand manteau arabe. Un occidental bien habillé (appelons-le Anatoli) sort de la grosse voiture, qu'il conduisait lui-même. [...] On voit alors que la prisonnière est jeune et jolie. [...] (ROBBE-GRILLET, 2002, p. 19-20)¹⁰

C'es Gradiva qui vous appelle é, de certa forma, uma incursão do autor pelo surrealismo, intercalando erotismo, sadomasoquismo, realidade, fantasia onírica, e evocando, para isso, diversas mídias, das mais diferentes maneiras. A trama dá total abertura a tais mesclas: John Locke, o protagonista, é um historiador de arte que, residente em Marrakech, escreve um livro sobre o trabalho que o pintor Eugène Delacroix realizou no Marrocos. Tem obsessão pelo tema da mulher como objeto, e começa a ser assombrado por suas fantasias, num intrincado jogo de que participam sua criada-amante Belkis, um falso homem cego, o falsificador Anatoli, além da misteriosa “Gradiva” (Leïla) – que se diz escritora e atriz de sonhos.

⁸ Também *L'année dernière à Marienbad* foi posteriormente classificado como cine-romance; mas, em um primeiro momento, ganhou somente a alcunha de roteiro. Isso se deve, talvez, ao fato de o ensaio *Pour un nouveau roman*, que não define o gênero cine-romance propriamente, mas contém reflexões que possibilitam essa teorização, ser posterior a *L'année dernière à Marienbad*.

⁹ “Um contraplano *pode* mostrar o cavaleiro que se distancia.” (Grifo meu.)

¹⁰ “A cena que ela [Belkis] percebe se desenvolve com rapidez, a uma certa distância, mas vista em seguida de mais perto. Um grande carro preto para diante de uma parede (nós já escutáramos os ruídos de sua chegada). Dois cavaleiros marroquinos entram em cena, um dirige a operação, o outro segura uma moça cujo corpo está envolto em um grande manto árabe. Um ocidental bem vestido (vamos chamá-lo de Anatoli) sai do grande carro, que ele mesmo dirigia. [...] Vemos agora que a prisioneira é jovem e bonita. [...]”

A referência ao onírico mostra-se ainda mais oportuna, por ser a narrativa baseada no romance *Gradiva* (1903), de Wilhelm Jensen, que, por sua vez, remete ao baixo relevo homônimo, do séc. II, e que originou *O delírio e os sonhos na 'Gradiva' de W. Jensen*, de Sigmund Freud (1907). Nesse trabalho, Freud aplica seus métodos de interpretação de sonhos à classe daqueles nunca verdadeiramente sonhados, mas sim inventados por escritores e atribuídos a seus personagens. No romance de Jensen, o pesquisador Norbert Hanold encontra, em uma das coleções romanas das antiguidades, o relevo da jovem que, ao caminhar, ergue o vestido deixando à mostra apenas os pés, cuja delicadeza fascina o pesquisador. Surge, então, ora em sonho ora em realidade, ora no espaço de indefinição entre ambos, uma figura feminina semelhante à Gradiva, que torna-se para o personagem uma obsessão. No cine-romance de Robbe-Grillet, o historiador vive semelhante estado de fascínio e perplexidade diante da figura misteriosa de sua Gradiva. Esta apresenta-se verbalmente, em dois diferentes momentos, definindo-se como atriz de sonhos – no que remete ao estudo de Freud referido acima – e, anteriormente, como escritora, quando discorre, de forma metalinguística, acerca da riqueza do ofício do escritor.

2 – Sobre cruzamentos, inversões e releituras

Os escritos de Alain Robbe-Grillet partem, quase sempre, do que ele nomeia como “cellule génératrice.” Ou seja, uma célula geradora de ideias, fonte de desdobramentos literários. Porém, a palavra “cellule” pode ser também traduzida como “cela”. Esta escolha, embora a princípio pouco convincente, parece combinar com a escritura do autor e os efeitos gerados por ela na grande recepção. Ao analisar o livro *Instantanés*, uma coletânea de pequenos textos essencialmente descritivos, associáveis ao fotorrealismo, Claus Clüver afirma:

No princípio, as narrativas de Robbe-Grillet causaram confusão entre leitores e críticos. Muitos acharam os textos inacessíveis por violarem básicas expectativas quanto ao conteúdo e à forma do que representavam e de seu significado; alguns sentiram-se ameaçados por seus filmes subversivos. Surgiu, então, um número de críticos perspicazes que descobriram as estratégias de interpretação que permitiam associar romances como *La jalousie* e *Dans le labyrinthe* à tradição realista. (CLÜVER, 1992, p. 21)

Observe-se, portanto, que a leitura dos textos do escritor francês geram, comumente, a sensação de clausura, por frustrarem as expectativas de narração da maior parte dos leitores ou por os constrangerem em abordagens ditas subversivas, especialmente em seus filmes.

Contudo, muito ao contrário da asfixia da cela, o que se assiste na produção grilletiana é uma significativa abertura para as outras mídias, uma constante circulação de artes, que vai diretamente ao encontro da definição de intermedialidade:

“Intermedialidade” é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de inter-relação e interação entre as mídias. (CLÜVER, 2008, p.09)

A própria menção à “célula geradora” tem aqui caráter intermediário, representando, quase sempre, uma *cena* motivadora da ação/descrição. A intermedialidade está na referência intermediária no cine-romance, na imitação de certas técnicas cinematográficas na escrita de Robbe-Grillet – não só neste gênero, aliás, como já foi mencionado –, bem como nas referências a outras mídias, como, por exemplo, em *L’année dernière à Marienbad*, à fotografia, ao teatro à escultura; e, em *C’est Gradiva qui vous appelle*, à pintura de Eugène Delacroix, ao teatro, à ópera.

A complexidade do gênero cine-romance, antes de mais nada – fenômeno tanto intra quanto intermediário – rouba para si um olhar mais atento. Em “A transposição intersemiótica”, Leo Hoek realiza, como se propõe, uma “classificação pragmática” de tais transposições, estabelecendo uma série de critérios para se estudar as relações entre texto e imagem. O primeiro deles recai sobre a situação de comunicação, que pode ser relativa tanto à produção quanto à recepção. O primeiro caso se associaria à sucessividade; o segundo, à simultaneidade. Ora, o filme que se origina do cine-romance leva a crer, a princípio claramente, que se trata de uma experiência em que se dá a primazia do texto sobre a imagem. Porém, como faz questão de destacar Robbe-Grillet, no princípio de seus cine-romances, ele escreve a exemplo de uma decupagem, buscando descrever as imagens mentais que se sucedem a determinada “cellule génératrice.” É evidente, ao mesmo tempo, que o filme, obra naturalmente plurimedial, trate-se de uma apresentação simultânea de texto e imagem. Porém, não seria esse também o objetivo do *ciné-roman*, no encalço da justaposição das funções de leitor e espectador?

É interessante pensar como tal gênero dialoga com as três subcategorias de intermedialidade propostas por Irina Rajewsky. Enquanto livro, tem-se um exemplo claro de “referência intermediária”, com a evocação e a imitação de técnicas cinematográficas. O filme, que já é naturalmente uma “combinação de mídias” – configuração chamada multimídia, mixmídia, plurimídia – enriquece-se ainda mais como fenômeno intermediário por realizar – no caso de Alain Robbe-Grillet –, ao longo da trama, uma nova série de referências intermediárias, por promover mediações, e por se tratar de uma “transposição midiática.”

Hoek denomina como relação de “intertextualidade transmedial” essa estabelecida quando da transposição da escrita à imagem, ressaltando a importância de se considerar, nesse processo, a constituição de duas obras diferentes. Nesse sentido, e enfocando-se a obra *C’est Gradiva qui vous appelle*, é interessante destacar que, nos créditos, apresenta-se Alain Robbe-Grillet como o responsável pelo roteiro, a *adaptação* e a realização do filme. Cabe refletir sobre a ideia de adaptação, neste caso.

Se nos decidirmos por acompanhar o filme tendo o livro em mãos, será possível verificar que o autor foi extremamente fiel à produção literária. São cuidadosamente mantidos a grande maioria dos diálogos, cenários, descrições físicas dos personagens, figurinos, ruídos em *off*. Essa obsessão pela semelhança com o livro choca-se com os estudos mais recentes da adaptação, que esperam que ela se liberte, que se desvie do “original”.

Quando um cineasta decide traduzir um texto literário, popular ou não, o filme tem como origem um modelo já estabelecido e inevitavelmente [...] precisa desviar do modelo enquanto permanece dentro do espaço semântico geral. Pode-se dizer [...] que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através

de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. (JHONSON, 1982, p.10)

A experiência do cine-romance, mais uma vez, subverte essa expectativa. Assim como se comentou acerca da parceria de Robbe-Grillet com Resnais, em *L'année dernière à Marienbad*, da busca de transpor para a tela o que estava na página, isso ocorre, e mais fortemente, quando é o próprio escritor quem vai “realizar” o filme: o desejo é, justamente, o de se *imitar*, o mais possível, o modelo, molde verbal do fílmico.

No entanto, não se pode ser ingênuo a ponto de considerar o filme *idêntico* ao livro, uma vez que, dada a transposição midiática, as peculiaridades da mídia para a qual se traduz o texto interferem em seu significado. Dá-se, por exemplo, na tela, o apagamento das palavras utilizadas pelo autor para descrever os cenários e a movimentação das câmeras. Essas palavras são substituídas pelo concreto: os objetos, a filmagem em si, os lugares, as pessoas. Por mais que se mantenha o diálogo, termo por termo, não é mais o mesmo o texto agora em performance, nem é mais o mesmo o personagem que se lê e se imagina e esse que, agora na pele do ator, vestido com determinado figurino, movimentando-se de tal forma, contamina a fala com suas particularidades de ser humano, seu tom de voz, seus trejeitos.

Pode ser, portanto, que nesse caso o termo “adaptação” não corrobore com o sentido que tradicionalmente lhe é atribuído, o da adaptação posterior de romances e outros gêneros literários, não necessariamente concebidos com esse objetivo, para o cinema. Porém, o cine-romance, mesmo tendo em si abertamente a expectativa de ser traduzido para o cinema – e nisso se dá, essencialmente, a parte “roteiro” de sua composição –, ao ser transfigurado em filme, adapta-se, modifica-se de acordo com essa nova mídia.

O cine-romance remete, portanto, a um processo de “como se”:

Usando os meios específicos das mídias à sua disposição, o autor de um texto não pode, por exemplo, “verdadeiramente” fazer um zoom, editar, dissolver imagens, ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece dentro de sua própria mídia verbal, isto é, textual. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma “fenda intermediática” – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, pode ser transposta somente no modo figurativo do “como se”. (RAJEWSKY, p. 13)

A própria busca de Robbe-Grillet por realizar produções cinematográficas evidencia sua consciência das limitações e peculiaridades de cada mídia, e o conhecimento de que, embora elas se entrecruzem de diversas maneiras, existe uma inegável reformulação de cada uma quando unidas, perpassadas, imitadas. Um autor, ao escrever um cine-romance, consegue apenas produzir a ilusão de filme, despertando no receptor do texto literário as sensações de qualidades musicais, pictóricas ou cinematográficas. Contudo, o que não se pode ignorar é a particularidade da experiência de justaposição de leitor e espectador operada pelo cine-romance, gênero híbrido ainda sujeito a tantas investigações.

Conclusão

Neste ensaio, discorreu-se sobre as peculiaridades do cine-romance, dentro dos

estudos da intermedialidade, destacando-se a experiência do *Nouveau Roman* e de Alain Robbe-Grillet em *L'année dernière à Marienbad* e *C'est Gradiva qui vous appelle*. Cabe agora, analisando as duas obras separadamente, e em seus dois momentos – o de texto verbal e o de obra cinematográfica – refletir mais detidamente sobre como cada uma delas lida com as outras mídias; de que modo se configuram, na tela e no papel, questões de essencial abstração – como o sonho e a memória –; e sobre como o escritor Alain Robbe-Grillet procede, enfim, no desdobramento de suas “cellules génératrices”. Essa é uma das investigações que se realizam na tese de doutorado que ora se inicia.

Referências Bibliográficas:

- BARROS, Leila Cristina. *Palavras, sons e imagens em cartaz*: aspectos de intermedialidade no romance *Benjamin*, de Chico Buarque, e na adaptação cinematográfica de Monique Gardenberg. In: *Aletria: Revista de estudos de literatura* (Belo Horizonte: UFMG, FALE) n. 14, 2006. pp. 122-134.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes*. Tomo II. Paris: Éd. du Seuil, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BERTON, Jean-Claude. “La crise du personnage romanesque au XXe siècle” In : *Histoire de la Littérature et des idées en France au XXe siècle*. Paris : Hatier, 1983 ; p.606.
- .Claude-Jean ,RE-CARRIA *linguagem secreta do cinema*. . Fernando Albagli e Benjamim Albagli. de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1994.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et Cinéma*. Éditions Narhan, 1993.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós*: v. 1, n. 2, p. 8–23, 2008.
- CLÜVER, Claus. Seeing Through the Camera Lens: Photo-Realism and Alain Robbe-Grillet's *Instantanés*. In OLSSON, Bernt; OLSSON, Jan; LUND, Hans (Eds.). *I musernas sällskap: Konstater och deras relationer*. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19. 10. 1992. Lund: Wiken, 1992. 200-34.
- DURAS, Marguerite. *Romans, cinema, théâtre, un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2005.
- FREUD, Sigmund. “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

- HOEK, Leo H., A transposição intersemiótica: Por uma classificação pragmática. Trad. Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, Belo Horizonte: UFMG, FALE, 2006, p. 167-89. (Orig. Francês: 1995.)
- JENSEN, Wilhelm. *Gradiva*. Trad. Ângela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo ao cinema novo. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Querizoz, 1982.
- MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus Editora, 2006.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, revisão Walter Moser e Márcio Bahia. *Aletria* no. 14, p. 40–63, 2006.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “reediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ (Org.), *Intermedialidade e Estudos Inter-Artes* (no prelo).
- ROBBE-GRILLET, Alain. *C’est Gradiva qui vous appelle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *O Ano Passado em Marienbad*. Trad. Vera Adami e Elisabeth Veiga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1963.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Instantanés*. Paris: Les éditions de minuit, 1962.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *L’année dernière à Marienbad*. Paris: Gallimard, 1961
- ROBBE-GRILLET, Alain. *La Jalousie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Les Gommages*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1953.
- SCORCIRA, Rosalia de Ângelo. “Cinema na Literatura”. In: *Pro-Posições*. v. 16. n. 2 (47) - maio/ago. 2005. pp. 37-54.
- VIEIRA, André Soares. *Escrituras do visual*. Santa Maria: Editora UFSM, 2007.
- XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983.

Filmografia citada:

C'est Gradiva qui vous appelle. .Grillet-Dirigido por Alain Robbe .(2006 ,França)
Le jeu avec le feu. .Grillet-Dirigido por Alain Robbe .(1975 ,França)
Glissements progressifs du plaisir. (França, 1974). Dirigido por Alain Robbe-Grillet.
L'année dernière à Marienbad. .Dirigido por Alain Resnais .(1961 ,França)

i Maria Angélica AMÂNCIO SANTOS, Doutoranda. Universidade Federal de Minas Gerais.
maamancio@lit.dout.ufmg.br